

ARTE IMAGEN Y SONIDO



REVISTA DEL CENTRO DE LAS ARTES
Y LA CULTURA

Numero 8, Junio-Diciembre 2024



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE
AGUASCALIENTES



Centro de las
ARTES Y
LA CULTURA

ARTE IMAGEN Y SONIDO. Volumen 4, número 8, julio-diciembre 2024, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, a través del Centro de las Artes y la Cultura, dictaminada por pares ciegos. Av. Universidad No. 940, Edificio 214, piso 2, Ciudad Universitaria, C. P. 20100, Aguascalientes, Ags., México, Tel. (449)9107400, ext. 58205. <https://revistas.uaa.mx/index.php/ais>, raquel.mercado@edu.uaa.mx. Editora responsable: Raquel Mercado Salas. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título 04-2022-102110425100-102; e-ISSN: 2954-4017, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Raquel Mercado Salas, Av. Universidad No. 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Aguascalientes, Ags. Fecha de última modificación: 28 de julio de 2024.

Imagen de Portada: “Árbol” de Gabriela Itzagueri Mendoza Sánchez.
Publicado: 2024-07-28

Universidad Autónoma de Aguascalientes

Dra. en Admón. Sandra Yesenia Pinzón Castro, *Rectora*

Dr. En Der. José Manuel López Librero, *Secretario General*

Dra. en Ling. Blanca Elena Sanz Martín, *Decana del Centro de las Artes y la Cultura.*

Dra. en Fil. Raquel Mercado Salas, *Editora General*

Comité Editorial

Dra. Raquel Mercado Salas
Editora General

Dr. Armando Andrade Zamarripa
Editor de sección

Dra. María Isabel Cabrera Manuel
Editora de Sección

Dr. Luis Álvarez Azcárraga
Editor de sección

Dra. Lourdes Calíope Martínez González
Editora de sección

Dra. Brenda María Antonieta Rodríguez
Rodríguez
Editora de sección

Dra. Emma Nizel García Guardado
Asistente de Edición

Diseño de portada:

Gerardo Jeffrey Estrada Lara

Imagen de Portada:

Árbol, Gabriela Itzagueri Mendoza Sánchez, cerámica

Índice

Artículo:

La huella de la identidad del ecosistema sonoro a través del registro como material del arte contemporáneo

(1-24)

Jaime A. Cornelio Yakaman

La disrupción en el Rap: un análisis desde la perspectiva de género y la metáfora conceptual en la formación del discurso musical urbano del siglo XXI

(25-42)

María Fernanda Sánchez Márquez

Las menarcas del arte. La menstruación como herramienta para hacer y deshacer el arte

(43-61)

María Olga Terán Cortés

Filmografía de largometrajes realizados en Aguascalientes: Historia, cultura y proyección futura

(62-79)

Carlos Alberto Rodríguez Pasillas

Cine que sale de sí para emancipar al espectador

(80-96)

Armando Andrade Zamarripa

Metodologías inter/trans/multidisciplinarias en las artes:

La importancia de fomentar un clima de cuidado y respeto en los procesos de enseñanza-aprendizaje del guion cinematográfico

(95-108)

Salvador Plancarte Hernández

Reseña

Reseña de Filosofía y Arte. Una revisión crítica de las estrategias estético políticas de la ironía. De la mirada de Gilles Deleuze al arte contemporáneo en México, de Raquel Mercado Salas

(109-114)

María Isabel Cabrera Manuel

La huella de la identidad del ecosistema sonoro a través del registro como material del arte contemporáneo



Jaime A. Cornelio Yakaman
cornelioyakaman@hotmail.com

ARTÍCULO

ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-8797-307X>

Resumen

Mi tesis doctoral titulada *La identidad de los ecosistemas sonoros como base para la creación artística* (2021) plantea que la identidad del ecosistema sonoro está formada por un conjunto de sistemas que forman interrelaciones espacio-temporales efímeras y se manifiestan en un determinado territorio y momento, percibidas subjetivamente, en nuestro caso, por el sujeto artístico. La comprensión de dicha identidad, desde el punto de vista del arte, es útil para conocer la complejidad de las múltiples dimensiones sonoras de un lugar y a su vez, posibilita la creación de nuevas identidades sonoras. El objetivo de este artículo es ofrecer un análisis en torno a la cuestión de investigación ¿cómo el registro de un sonido indica algo sobre la identidad del ecosistema? y profundizar sobre el concepto de registro sonoro (archivo sonoro) como huella y material en las relaciones entre ecosistema, sonido, música y arte. Partiendo del concepto de registro sonoro, opuesto o diferenciándolo del concepto de *Paisaje sonoro* (Schafer [1977] 2013; Truax, 1984; Chion, 1991), se analizan casos de obras que confluyen en la construcción de la identidad de ecosistemas sonoros.

El análisis está basado en las teorías de la complejidad (Stengers 2005; Latour 2008; De Landa 2008) y algunos estudios de caso (Lozano-Hemmer 2014; Perini, 2018; Garaicoa, 2006-2017; Jo SiMalaya, 2019) así como la obra propia “Uraren kantuak” (2017), la cual resulta de una serie de procesos en las prácticas de campo realizadas durante la tesis doctoral, una de ellas en el nacimiento del río Zadorra en Álava, País Vasco en 2018. En esta obra se experimenta con distintos micrófonos en el momento de grabar, y posteriormente con la edición y manipulación del registro sonoro en postproducción, se construye una nueva identidad a partir de la huella sonora de dicho lugar. Por otra parte, se muestra la obra “Recorridos cantados” (2016) donde el registro sonoro sirve para registrar una acción sincronizada con la grabación, durante un recorrido caminado por una ruta en la ciudad de Bilbao, País Vasco. Con una duración aproximada de treinta minutos, la grabación se hizo con micrófonos binaurales colocados en forma de diadema, simulando la recepción del oído. De esa forma, al ir caminando, se producían sonidos melódicos, percutidos y en algunos momentos cantados. Ambas obras confluyen en la identidad del ecosistema sonoro permitiéndonos observar cómo se aplica la metodología de la tesis en la práctica artística. La metodología está basada en una tipología de actitudes artísticas frente al ecosistema en la que se establecen tres formas de relación entre el sujeto artístico y el ecosistema a través del sonido: 1) más activo, 2) menos activo y, 3) híbrido.

Se presentarán dos obras como parte de las prácticas de campo experimentales. La primera es creada adoptando una actitud menos activa e híbrida en el momento de registrar el lugar. Por un lado, se trata de una actitud menos activa porque se busca el silencio y la mínima intervención del sujeto que graba. Por otro lado, se establece una relación híbrida en la conjunción entre la actitud menos activa, aumentando el grado de activación a través de la manipulación de los archivos sonoros (postproducción), dando como resultado una serie de creaciones sonoras que documentan y reinterpretan la identidad del ecosistema sonoro del lugar. En el caso de la segunda obra, se adopta una actitud más activa, ya que, por un lado, al realizar el recorrido cantando, se está activando el ecosistema sonoro a través del canto y otros sonidos, y la grabación, a su vez, resulta de una actitud híbrida entre ambas formas de relación (menos activa y más activa), debido a que la grabación forma parte de la acción y sirve de registro para documentarla. En esta obra, no hay edición y el foco de la intervención incide en la propia grabación. Los resultados del análisis sirven para profundizar sobre la huella sonora, registros y materiales en torno a un lugar, para conocerlo y/o reconocerlo, y también, sobre cómo estas pueden ser exploradas en el contexto del arte contemporáneo a través del sonido. La aplicación de esta metodología dentro de la práctica artística ofrece múltiples posibilidades en el ámbito de la creación, estableciendo vínculos con otros campos de la investigación.

Palabras clave: Sonido, Identidad, Ecosistema, Arte

Abstract

My doctoral thesis entitled *The identity of sound ecosystems as a basis for artistic creation* (2021) proposes that the identity of the sound ecosystem is formed by a set of systems that form ephemeral spatio-temporal interrelationships and are manifested in a certain territory and moment, perceived subjectively, in our case, by the artistic subject. The understanding of this identity, from the point of view of art, is useful to know the complexity of the multiple sound dimensions of a place and in turn, enables the creation of new sound identities. The objective of this article is to offer an analysis around the research question: how does the recording of a sound indicate something about the identity of the ecosystem? and to deepen on the concept of sound recording (sound archive) as a trace and material in the relationships between ecosystem, sound, music and art. Starting from the concept of sound record, opposite or differentiating it from the concept of *Soundscape* (Schafer [1977] 2013; Truax, 1984; Chion, 1991), cases of works that converge in the construction of the identity of sound ecosystems are analyzed. The analysis is based on complexity theories (Stengers 2005; Latour 2008; De Landa 2008) and some case studies (Lozano-Hemer 2014; Perini, 2018; Garaicoa, 2006-2017; Jo SiMalaya, 2019) as well as the own work "Uraren kantuak" (2017), which results from a series of processes in the field practices carried out during the doctoral thesis, one of them in the source of the Zadorra River in Alava, Basque Country in 2018. In this work we experiment with different microphones at the time of recording, and later with the editing and manipulation of the sound recording in post-production, a new identity is built from the sound trace of that place. On the other hand, the work "Recorridos cantados" (2016) is shown, where the sound recording is used to record an action synchronized with the recording, during a walk along a route in the city of Bilbao, Basque Country. With an approximate duration of thirty minutes, the recording was made with binaural microphones placed in the form of a headband, simulating the reception of the ear. In this way, while walking, melodic, percussive and sometimes sung sounds were produced. Both works converge in the identity of the sound ecosystem allowing us to observe how the methodology of the thesis is applied in the artistic practice. The methodology is based on a typology of artistic attitudes towards the ecosystem in which three forms of relationship are established between the artistic subject and the ecosystem through sound: 1) more active, 2) less active and 3) hybrid.

Two works will be presented as part of the experimental field practices. The first work is created by adopting a less active and hybrid attitude at the moment of recording the place. On the one hand, it is a less active attitude because silence and minimum intervention of the recording subject is sought. On the other hand, a hybrid relationship is established in the conjunction between the less active attitude, increasing the degree of activation through the manipulation of the sound files (post-production), resulting in a series of sound creations that document and reinterpret the identity of the sound ecosystem of the place.

In the case of the second work, a more active attitude is adopted, since, on the one hand, by singing the route, the sound ecosystem is being activated through singing and other sounds, and the recording, in turn, results from a hybrid attitude between both forms of relationship (less active and more active), because the recording is part of the action and serves as a record to document it. In this work, there is no editing and the focus of the intervention is on the recording itself. The results of the analysis serve to deepen on the sound footprint, records and materials around a place, to know and / or recognize it, and also on how these can be explored in the context of contemporary art through sound. The application of this methodology within the artistic practice offers multiple possibilities in the field of creation, establishing links with other fields of research.

Keywords: Sound, Identity, Ecosystem, Art

Introducción

Desde el análisis de la complejidad (Morin 2010; Whitehead 1968; Stengers 2005; Latour 2008; De Landa 2008) entendemos el ecosistema como comunidades de seres vivos (naturales y artificiales), cuyos procesos fundamentales se relacionan entre sí y se desarrollan en función de los factores físicos, sociales, económicos, históricos, y simbólicos de un mismo ambiente, manteniendo una constante relación entre orden-desorden-organización a partir de las interacciones que se producen y que condicionan el medio. Estas interacciones son identificadas como acciones que modifican el comportamiento o la naturaleza de los elementos que intervienen e interactúan en un tiempo y lugar determinado.

Esta investigación propone un concepto opuesto o diferenciado del concepto de *Paisaje sonoro* (Schafer [1977] 2013), en el que la identidad del ecosistema sonoro se define como un conjunto de sistemas que forman interrelaciones espacio-temporales efímeras y se manifiestan en determinado territorio y momento y que son percibidos por la subjetividad de un sujeto, en nuestro caso, de artistas. Esta identidad nos ayuda a conocer las múltiples dimensiones sonoras de un lugar y a su vez, posibilita la creación de nuevas identidades sonoras a través del arte. La cuestión de investigación se plantea sobre cómo el registro de un sonido nos indica algo sobre la identidad del ecosistema. El registro sonoro (grabación de campo) juega un papel fundamental para responder a dicha cuestión, ya que resulta un medio útil para identificar la huella sonora de un ecosistema.

El objetivo del artículo es realizar un análisis en torno a esta pregunta a partir de las obras “Uraren kantuak” (2017) y “Recorridos cantados” (2016). La primera es resultado de una serie de procesos y prácticas de campo realizadas en el nacimiento del río Zadorra en Álava, País Vasco en 2017, aplicando la metodología de la investigación, así como la experimentación con distintas técnicas fonográficas. Esto permitió desarrollar una serie de obras sonoras y audiovisuales, desde una reinterpretación de la ecología sonora del lugar a través de la manipulación del registro sonoro en postproducción, construyendo así una nueva identidad a partir de la huella sonora de dicho lugar. Por otra parte, en la segunda obra, el registro sonoro sirve para registrar una acción sincronizada con la propia grabación durante un recorrido caminado por una ruta en la ciudad de Bilbao, País Vasco, mientras se iba cantando y produciendo sonidos con una intención musical.

Ambas obras confluyen en la identidad del ecosistema aplicando la metodología de la tesis en la práctica artística, basada en una tipología de actitudes artísticas frente al ecosistema en la que se establecen tres formas de relación entre el sujeto artístico y el ecosistema a través del sonido: 1) más activo, 2) menos activo y, 3) híbrido.

El análisis está basado en las teorías de la complejidad (Stengers 2005; Latour 2008; De Landa 2008) y algunos estudios de caso (Lozano-Hemer 2014; Perini, 2018; Garaicoa, 2006-2017; Jo SiMalaya, 2019) así como la obra propia. Se ofrecerán conclusiones sobre cuáles son los principales aspectos que conforman la identidad de los ecosistemas sonoros analizados en la práctica artística. De este modo veremos como la aplicación de la metodología de la investigación dentro de la práctica artística, ofrece múltiples posibilidades en el ámbito de la creación. Y finalmente, cómo desde el punto de vista artístico, esta noción de identidad de ecosistema sonoro puede contribuir a crear distintos proyectos artísticos y profundizar sobre la huella sonora, registros y materiales.

2. Estado de la cuestión

2.1 Del paisaje sonoro a la identidad del ecosistema sonoro

Para Murray Schafer ([1977] 2013), el paisaje sonoro consiste en acontecimientos escuchados y no en objetos vistos, lo que sugiere una forma de representación de lo no visual, permitiendo crear imágenes mentales sobre un entorno determinado a través de la escucha. Esa construcción mental de un sonido o conjunto de ellos es lo que se conoce como imagen sonora (Paiuk 2018).

Según Saussure (2018 [1945]), la imagen acústica no es el sonido material, entendido como algo puramente físico proveniente del exterior, sino una huella psíquica, es decir una representación de ese sonido como testimonio de nuestros sentidos.

Desde el estudio de la ecología sonora (Cabrelles [2006] 2019), el paisaje sonoro define el conjunto de sonidos percibidos de manera individual y única a través de la percepción sensorial auditiva, y existe una identidad propia de los sonidos que se desenvuelven en un determinado lugar, del cual son inseparables. Por otra parte, el concepto de identidad sonora engloba al conjunto de elementos sonoros característicos e indisociables de un lugar que pueden ser identificados por sus habitantes, generando una integración emocional y de apropiación (Atienza 2008). Por lo que entendemos que la identidad sonora está compuesta por informaciones y también por emociones que se desarrollan de manera individual y colectiva. Ese conjunto de elementos y acontecimientos sonoros caracterizan un lugar, y esta identificación se da necesariamente a través de la percepción del individuo en su relación con el ecosistema.

A su vez, la identidad sonora de un lugar depende de las características formales del espacio en el que se desenvuelven los sonidos, así como del lugar de emisión y de las características en cuanto a la forma en que el sujeto los percibe (Cabrelles[2006] 2019). Lo que nos conduce a pensar que la configuración compleja de la identidad de un ecosistema sonoro está determinada por factores objetivos y subjetivos que influyen la percepción. Desde el punto de vista estético, Fabelo Corzo (2005) señala que un pensamiento concreto no basta para determinar su valor estético, ya que en la relación sujeto-objeto se designa un uso específico para determinado objeto en cuanto al predominio de uno de los ámbitos de la actividad humana. Es por eso que un objeto creado para una función determinada puede a su vez, realizar una función estética predominante, según se den las condiciones necesarias.

Desde el punto de vista de esta investigación, consideramos que el paisaje sonoro es un concepto subjetivo[1], puesto que para que exista el paisaje, necesariamente debe haber un sujeto que lo interprete. Además, la noción de paisaje es un concepto visual vinculado a la contemplación de la naturaleza y de la realidad idealizada (Zorita 2009).

[1] “Si algo nos enseñó el romanticismo es que lo que le aporta a la naturaleza el carácter de paisaje es la proyección de los sentimientos de cada uno en ella. Esto hace que el concepto “paisaje” sea algo puramente subjetivo, ya que depende exclusivamente de la persona que lo está observando y de lo que allí quiera ver y proyectar.” (Zorita 2009)

Por eso pensamos que el concepto de paisaje sonoro se diferencia de la identidad de ecosistema sonoro, porque este concepto, no se concibe como una representación visual e instantánea que delimita un espacio o entorno (como el paisaje en la pintura o la fotografía), sino como una compleja relación de elementos efímeros que interactúan en un ecosistema, ya sea natural o no natural.

De acuerdo con Merleau-Ponty (1994), la percepción es una experiencia subjetiva e individual y el medio de entrada de la información de los fenómenos a través de los sentidos, cuya información es procesada por el cerebro como parte de la concienciación, que posteriormente produce la significación como expresión de la experiencia. El artista Gabriel Paiuk (2018) señala que, en el desarrollo de la fonografía como método de registro y reproducción que proliferan en el medioambiente, una multitud de huellas articulan la trama auditiva cotidiana. Por lo que podemos decir que la huella sonora es una expresión de la experiencia en un ecosistema, y el registro sonoro una representación e interpretación de una compleja relación de elementos capturados en un espacio-tiempo, con una intencionalidad determinada por el sujeto que graba. Una representación testimonial de dicha experiencia.

2.3 La identidad del ecosistema sonoro y la música

De acuerdo con estas definiciones, consideramos que todo tipo de escucha[2] es una forma de relación con el ecosistema, ya que, como organismo funcionamos a través de nuestro propio sistema en equilibrio con lo que nos rodea y como parte de un ecosistema sobre el cual incidimos y que incide en nosotros. Como indica Mikel Arce (2014), la percepción auditiva es un proceso elaborado y complejo que implica una combinación de procesos físicos y mentales, cuya importancia radica en la existencia de un oyente-espectador ante una experiencia sonora.[3] convierte en una manifestación más allá de lo puramente estético. Según Ramón Andrés (2008), la música se presenta en la actividad humana como un elemento ordenador y la escucha es una parte fundamental en el proceso de la percepción e identificación del mundo circundante. Para Ramírez Torres (2004), las características de la música están presentes en las relaciones sociales que se ejercen a través de la cadencia musical específica en cada circunstancia comunicativa. En los actos comunicativos entre individuos existe ritmo y musicalidad, donde la materia biológica objetiva se correlaciona con lo subjetivo de los ritmos sociales y que se recrean en entornos culturales.

[2]Desde nuestra práctica artística en la investigación, nos referimos principalmente a una escucha atenta y activa. Véase Hildegard Westerkamp (1974,118) y Pauline Oliveros (2011) En nuestra metodología aplicamos tanto la escucha externa, como la interna, de modo analítico y consciente. Véase también Schafer, R. Murray [(1977) 2013, 30]

[3] “La percepción global se efectúa a nivel cerebral mediante la integración de los diferentes datos recogidos por nuestro sistema binaural y de ahí se deriva la percepción del espacio o localización espacial.” (Arce 2014, 27)

Un ejemplo significativo puede observarse en la cultura indígena australiana, cuya historia se considera una de las más antiguas. Dicha cultura posee una tradición oral de gran importancia y única por utilizar señales del paisaje como una forma de recordar y transmitir conocimientos. Estas señales son conocidas como líneas de sonido o *songlines*, y se trata de un antiguo código de memoria que funcionan como una potente forma de memoria cultural, en la que se conserva su historia y se transmite a las familias e individuos de las comunidades a través del canto, el arte e historias sobre el *Dreamtime*. (Malcolm y Willis 2016)

Para los indígenas australianos, la historia de la creación está escrita en el entorno y ahí permanecen las huellas de sus antepasados. Estas huellas son revividas y recreadas a través de las danzas y cantos, de manera que la memoria ancestral está presente en el cuerpo y la mente de cada individuo de la comunidad. Es por eso que la historia es inseparable de su ontología y está escrita en la tierra, de modo que las marcas de las huellas de los antepasados son visibles solo para quienes han memorizado los cantos, en los cuales se describen las rutas y recorridos realizados por ellos. La tierra es un lugar sagrado que debe cuidarse para mantenerla viva y esta interconexión de los seres humanos con la tierra se desarrolla a través del canto. De modo que la tierra se reaviva en el momento en que los lugares y todas las cosas creadas por los antepasados se reactiva gracias a sus cuidados. (James 2015)

Este caso resulta particularmente interesante para nuestra investigación, debido a que, en la cultura indígena australiana, los lugares específicos, la gente y el paisaje son considerados archivos vivientes, de difícil acceso dependiendo de las relaciones territoriales, de la edad, el género o la condición del individuo dentro de la comunidad. Los aborígenes australianos caminan el lugar a través del canto, las historias, danzas y rituales como método para reconectar y mantener vivo el lugar, manteniendo a su vez el espíritu y la memoria ancestral.

2.4 La identidad del ecosistema sonoro y su huella en el arte contemporáneo

Dentro de la práctica artística contemporánea encontramos múltiples formas y expresiones en las que se observa cómo se establecen las relaciones entre individuo y ecosistema a través del sonido, y cómo el registro sonoro sirve como material para la creación artística, desde distintos campos, medios y formas.

El artista Rafael Lozano-Hemmer, crea instalaciones interactivas en espacios públicos en la intersección entre arte, sonido y tecnología. En la exposición titulada «Arte Biométrico» (Espacio de la Fundación Telefónica de Madrid, 2014) presenta instalaciones biométricas para registrar la huella humana usando métodos estadísticos y datos biológicos tales como la respiración, el movimiento, el habla, los rasgos faciales o el pulso de los visitantes. Estos datos dan forma y contenido a las instalaciones y ponen de manifiesto la relevancia de la relación del individuo con otras personas. En sus obras la participación del público es fundamental para su composición.

En la obra para la exposición titulada *Sound Fossils* (2018), el músico y artista sonoro Alessandro Perini indaga en las relaciones entre el sonido, como fenómeno vibratorio, y creación artística. Se trata de una serie de tres instalaciones específicas para un lugar, en las que el artista explora con la arcilla de la región de Pianalto, Piamonte, partiendo de la idea de que las fuerzas geológicas son sonido. En estas obras el sonido se manifiesta no solo de manera audible, sino que es percibido como el origen de un proceso morfogénico a través de un pedazo de arcilla.

Singing Plants. Reconstruct Memory (2008) es una instalación interactiva del artista Jo SiMalaya, en la que las plantas vivas son protagonistas de la obra. En esta instalación, cuando cada participante toca las plantas, estas entonan cantos e instrumentos indígenas de Filipinas, contando así una historia. Los eventos tienen diferentes puntos de resonancia para cada generación. De este modo, el artista trabaja sobre la reconstrucción de la memoria, llevando así la historia de su pueblo y su familia al espacio expositivo, de tal forma que los participantes actúan como testigos indirectos, pero que, a través de su participación, hacen posible la reconstrucción de fragmentos de la historia que quedaron en el pasado.

Partitura (Azkuna Zentroa, Bilbao, 2006-2017) de Carlos Garaicoa, es una de las tres instalaciones con las que el artista busca remitir a la idea del recorrido por el espacio urbano y que conforma la exposición *Epifanías urbanas*, producida por Azkuna Zentroa (Bilbao, 2017). Esta es una obra colectiva y participativa, desarrollada a lo largo de 10 años, en la que participaron alrededor de 70 personas entre músicos y técnicos. El artista registró una serie de recorridos realizados en Madrid y Bilbao, en los que se establecía una relación cercana y personal con los músicos urbanos. Estos registros son el material que compone la obra, donde el resultado final busca multiplicar momentos sonoros de la ciudad.

3. La identidad del ecosistema sonoro

3.1 La definición de identidad del ecosistema sonoro

Desde el estudio de la complejidad, un ecosistema es un sistema complejo compuesto por un número infinito de interacciones que pueden generarse en un espacio y tiempo determinado. Producto de esas interacciones, es el sonido. Por ello, decimos que para determinar la identidad sonora de un ecosistema es necesaria principalmente la escucha. De acuerdo con Mikel Arce (Arce 2014), escuchar un lugar determinado no solo nos permite percibir el tono, el timbre, la intensidad y la duración del sonido, sino también las variaciones existentes que generan las condiciones propias de un espacio y obtener información acerca de sus propiedades y de su contexto particular. Al realizar una escucha de forma consciente o provocarla con una intencionalidad —tal como sucede en el arte sonoro al modificar un espacio— se establecen relaciones directas entre la escucha y la percepción de dicho espacio para revelar sus peculiaridades.

Manuel de Landa (2012) afirma que, la creación de un ecosistema sonoro es semejante a los procesos de crianza de los animales, en el cual estéticamente el ser humano es capaz de filtrar y seleccionar una serie de replicantes de la siguiente generación. Es por eso que incluso una visita eventual a un ecosistema complejo puede convertirse en una intensa experiencia musical, puesto que los sonidos naturales de una diversidad de animales, se entretajan en un amplio campo sonoro, y, la mayoría de estos sonidos son genéticos que han evolucionado junto con los materiales genéticos que lo originaron. Y esto se debe a que las especies y los ecosistemas son el resultado de procesos productores de estructura análogos a los que producen los distintos tipos de objetos geológicos, y en el cual, una determinada especie o banco genético de una especie puede verse como producto histórico de un proceso de distribución continuado por un proceso de consolidación (de Landa 2008).

Esto nos conduce a definir la identidad del ecosistema sonoro como una serie compleja de interacciones entre objetos, animales y personas, de acontecimientos que suceden en espacios y ambientes determinados, produciendo múltiples sonidos que son percibidos a través de la escucha y/o por medios tecnológicos. La identidad sonora del ecosistema emerge y se presenta en la percepción de los sonidos que surgen de la relación entre las interacciones y los elementos en un lugar en un momento determinado.

Entre estos elementos que condicionan esta percepción se incluyen sus condiciones climáticas, sus condiciones geológicas resultantes de la historia de los procesos de conformación del lugar, la dimensión sociocultural, los puntos de registro y los marcos interpretativos que condicionan el modo de ver y comprender la realidad de cada época. Esta percepción está sometida a interpretaciones varias a través de múltiples medios y disciplinas artísticas. Es efímera, compleja y variable en función del punto de percepción y/o registro.

Desde la complejidad, sabemos que en los fenómenos sónicos también existe relación entre *desorden-orden-interacciones*. Sin embargo, esa relación no se expresa por sí sola, sino que requiere de la percepción para ser identificada. En este sentido entra en juego nuestra percepción, mediada por los límites y alcances de los sentidos, que son nuestro canal y contacto con el entorno, ya que, a través de ellos, traducimos las señales de la naturaleza para nombrarlas y expresarlas, de acuerdo con cada experiencia. Podemos identificar la identidad de esta sonoridad efímera, emergente, compleja, propia del lugar a través del uso de diferentes técnicas de registro y observación.

3.2 Breve explicación de la metodología teórico-práctica para la creación artística

Considerando las teorías de Morin y Dewey con respecto al sujeto como portador de la experiencia cognitiva; así como la noción de Whitehead acerca de la percepción de los distintos elementos (entidades) relativa a cada individuo respecto a su entorno y los factores que le influyen; en la tesis se analizaron una serie de expresiones artísticas profundizando en cómo se produce la relación entre el sujeto que registra el ecosistema y el propio ecosistema. Igualmente nos orientamos por los conceptos de cosmopolítica (Stengers, 2013, 2005, 1996) y de *rewilding* -asilvestramiento- (Latour, 2008), para analizar el modo como percibimos y nos relacionamos con el ecosistema sonoro, y así, construir una tipología de actitudes o posturas artísticas que se adoptan frente al ecosistema. De esta forma, observamos que la identidad del ecosistema sonoro es utilizada por distintos artistas de múltiples maneras, de modo más o menos presente en cuanto al nivel de relación que se establece entre el sujeto y el entorno.

A estas relaciones las hemos denominado actitudes, entendidas como el tipo de relación adoptada por cada artista frente a un ecosistema determinado. Diferentes actitudes emergen en función del nivel de presencia del artista en su relación con el ecosistema, siendo ellas más directas e indirectas según los casos, ya sea para transformar el propio ecosistema, para traducirlo o simplemente para reproducirlo.

Estas actitudes se pueden aplicar, por ejemplo, creando con el entorno y dejando que la naturaleza se revele o se exprese por sí misma, pero observamos aquí, que la participación del sujeto es menos presente y directa que si lo manipula y modifica.

Otra forma de relación menos presente se contempla en los casos en el que se utiliza el registro natural, es decir, sin manipular, utilizándolo como medio para obtener datos e información que puedan aportar determinados conocimientos. En este caso, no hay relación activa y directa por parte de sujeto que se limita a escuchar lo que una grabadora puede captar. Sin embargo, encontramos que esto puede ser relativo según sea el caso, ya que, desde una interpretación artística y experimental, esta actitud puede activarse de múltiples maneras.[4]

Así, observamos que existen casos en que ambas actitudes aplicadas en conjunción dan como resultado una serie de expresiones híbridas en las que se pueden encontrar posibles formas de trabajar con el material sonoro para la creación artística, aplicándolas por ejemplo en la composición musical, la creación sonora o la video creación. Tales son los casos de algunos proyectos presentes en el arte contemporáneo.

Como resultado del análisis en las distintas referencias artísticas, así como en el desarrollo y la exploración con el sonido a través del proceso creativo personal, se distinguen tres tipos de actitudes: 1) más presente; 2) menos presente y, 3) híbrida.

4. Análisis de dos casos de estudio en la obra personal

4.1 Antecedentes en la práctica artística personal

La metodología de la tesis doctoral se plantea desde la teoría y la práctica, con un enfoque multidisciplinar, basado en las teorías de complejidad. Como parte del desarrollo práctico de la tesis, el registro de distintos ecosistemas se llevó a cabo por medio de grabaciones de campo en ecosistemas concretos y seleccionados bajo distintos criterios, de los cuales, los archivos obtenidos fueron seleccionados para explorar distintas posibilidades en la creación y experimentación artística. El desarrollo de la obra personal en la tesis doctoral se nutre de los registros realizados en distintos ecosistemas sonoros.

[4] Un registro puede ser fotografías, videos, dibujos, narraciones, canciones o medios tecnológicos. Para profundizar sobre los distintos tipos de registros, véase Schafer, R. Murray [(1977) 2013, 24 y 25] y Cornelio Yacaman, Jaime A. (2021, 307). El tipo de registro que predominó durante las prácticas de campo en esta investigación fue la grabadora, debido a que eje de la investigación es el sonido. Sin embargo, se requirió de otro tipo de registros como fueron la fotografía y el video, gráfica a través del trazos y dibujos, otros casos, escrita. Esta última, más que para describir el sonido, sirvió para identificar y nombrar a cada uno de los archivos, para luego clasificarlos y ordenarlos en nuestra base de datos.

Durante el desarrollo de la teoría y la práctica se generó una base de datos con más de 1000 registros de audio desde 2015 a 2017, realizados entre México, España y Francia, en espacios urbanos y rurales. Esta base de datos se fue complementando con otros registros realizados hasta 2021. Ese primer recopilatorio de archivos fue utilizado para experimentar a través de la creación sonora y audiovisual, y otros, para registrar acciones e intervenciones que fui realizando en distintos espacios. Otros archivos, fueron analizados objetivamente a partir de una selección para determinar los elementos característicos y principales que configuran la identidad del ecosistema sonoro de un lugar y encontrar formas de traducirlos e interpretarlos a través de la producción artística. La metodología ha sido útil para establecer una clasificación dentro de la base de datos y partir de una sistematización para ordenar los archivos y a su vez, establecer parámetros de análisis que sirvan como referencia para el tratamiento de los nuevos registros que van surgiendo.

Uno de los antecedentes en el desarrollo práctico de la tesis aplicando la metodología, es la obra titulada *Identidades sonoro-espaciales acuáticas y subacuáticas* (2017). Esta obra constituye una reinterpretación, desde la práctica artística de la ecología sonora existente en el ecosistema subacuático en distintos territorios. Se compone de una serie de registros de recorridos realizados en distintos lugares de España y México, partiendo del análisis de sonidos provenientes del agua en ríos, cascadas, mares y lagunas. El resultado es una serie de ocho obras sonoras y audiovisuales en las que se establecen los tres tipos de relación antes mencionados.

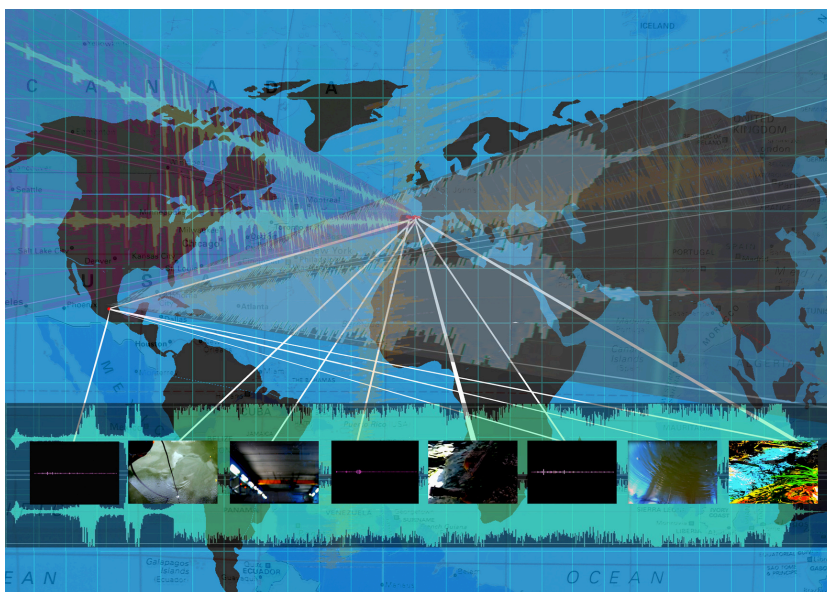


Imagen 1. Exposición *Ecosistema de Identidad sonoro-espaciales acuáticas y subacuáticas*. Cornelio Yacamán, Jaime A. 2016.

4.2 Aplicaciones metodológicas en la práctica artística personal

En continuidad con las prácticas de campo durante la tesis doctoral, surge “Uraren kantuak” (2017). Esta es una exploración por el territorio específico del nacimiento del río Zadorra en Álava, País Vasco en 2017. En esta obra también se experimenta con distintos micrófonos en el momento de grabar, sobre todo, se utilizaron micrófonos sumergibles para grabar, tanto en el interior del agua, como en el ambiente exterior. Posteriormente se llevó a cabo un proceso de análisis de cada uno de los audios, así como de edición y manipulación del registro sonoro en postproducción, construyendo la obra a partir de los elementos más significativos. El resultado es una serie de tres composiciones a partir de la identidad del ecosistema sonoro del lugar. En este caso, se repitieron procesos anteriores, agregando otros sonidos producidos con instrumentos musicales y otros elementos en el estudio-taller de grabación.



Imagen 2. Grabaciones de campo en el nacimiento del río Zadorra, Álava, País Vasco. Cornelio Yacaman, Jaime A. 2017.

Además del registro sonoro, también se realizaron registros de fotografía y video, por lo que, una vez construida la pieza sonora, se utilizaron algunas de esas imágenes para producir un video por cada pieza. Además de estas imágenes, se crearon y agregaron imágenes del espectro sonoro utilizando programas de video, editadas a partir de los archivos de audio.

Finalmente, las tres piezas fueron reunidas en un solo video de 6 minutos y 48 segundos de duración. La obra se presentó por primera vez en formato de audio en el festival Sur Aural 2019, dentro de la categoría de creación sonora, y posteriormente, en formato video en el Primer Encuentro Latinoamericano de Música y Tecnología 2021, de la Facultad de música de la UNAM.

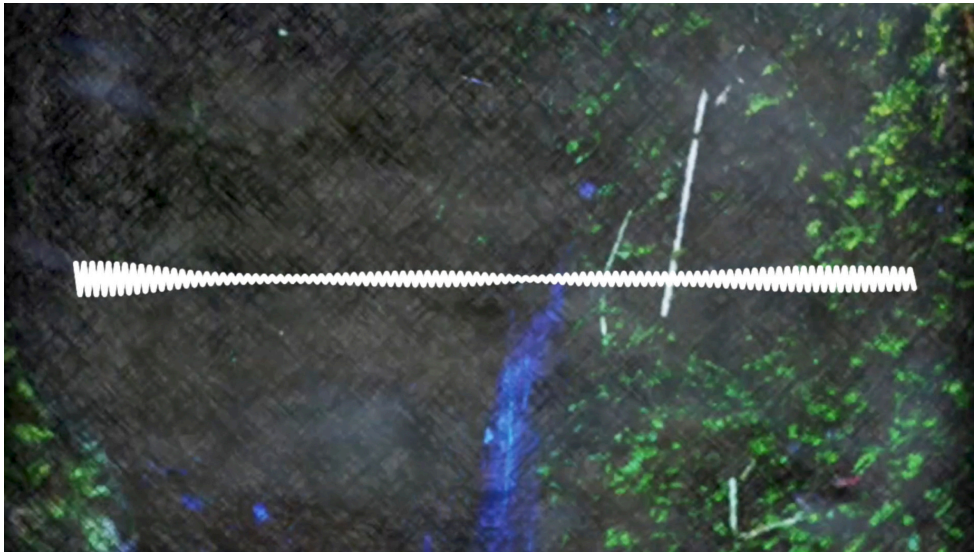


Imagen 3. *Fotograma 1, Uraren kantuak*. Cornelio Yacamán, Jaime A. 2023.

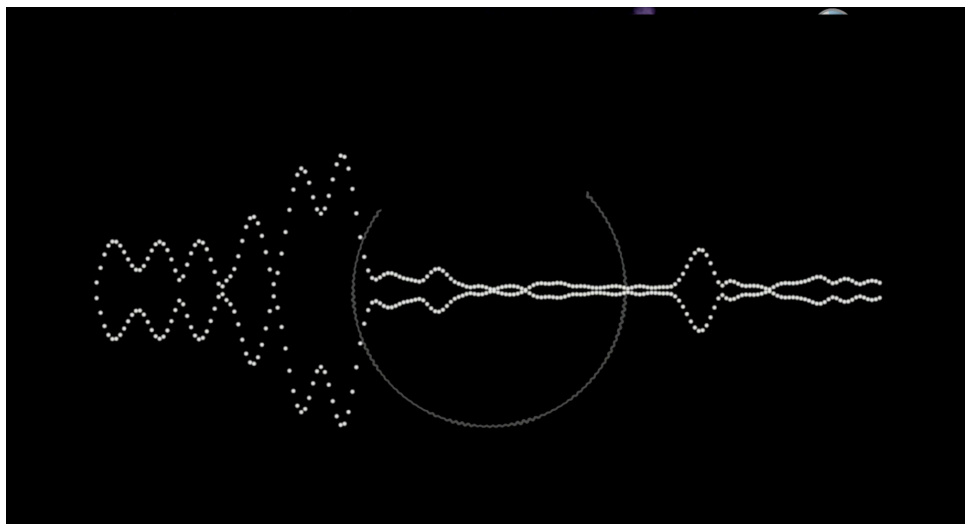


Imagen 4. *Fotograma 2, Uraren kantuak*. Cornelio Yacamán, Jaime A. 2023.

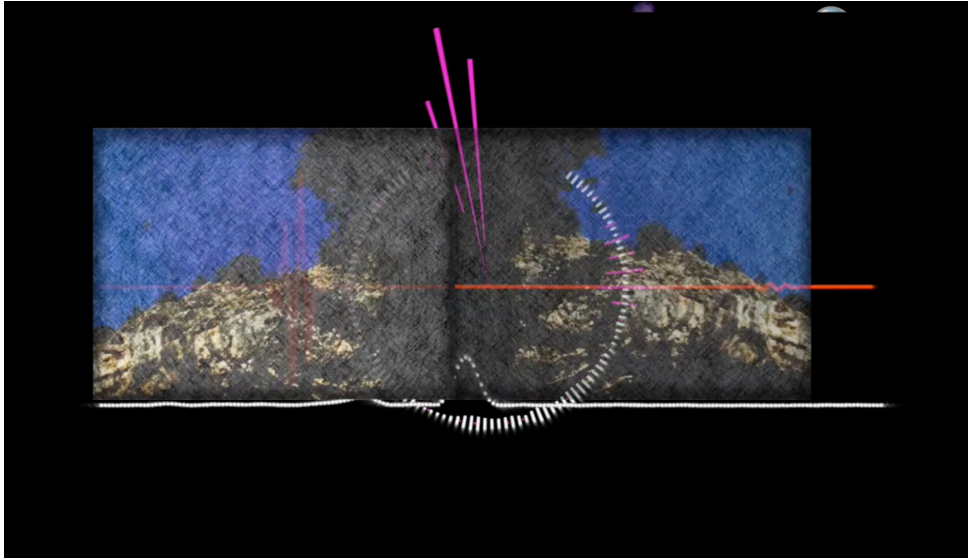


Imagen 5. *Fotograma 3, Uraren kantuak*. Cornelio Yacaman, Jaime A. 2023.

Otro de los trabajos representativos durante el proceso de investigación plástica fue la creación de los “Recorridos cantados” (2016). Uno de esos recorridos fue realizado en la ciudad de Bilbao, a través de un desplazamiento caminando de un barrio a otro. Se trata de un proceso de grabación experimental, en el cual, mientras caminaba y entonaba una melodía, o percutía algún elemento de la calle como barandillas o postes, me autogrababa y grababa a su vez el ambiente, utilizando micrófonos binaurales con una diadema[5], quedando así registrado el proceso en un archivo de cerca de treinta minutos de duración. Esta acción de grabar el desplazamiento de un barrio a otro de la ciudad alude a la relación que establecen los aborígenes australianos con su entorno, es decir, cantar el lugar es crear una expresión de identidad.

[5] “El registro binaural reconstruye la audición humana, sustituyendo nuestro sistema auditivo por dos micrófonos, [...]” (Arce 2021, 10). Las características de este tipo de micrófonos, permite grabar desde el punto de escucha estéreo similar al de la función de los oídos. Además de que no es estático y esto permite grabar en movimiento.



Imagen 6. Recorridos cantados Bilbao. Cornelio Yacaman, Jaime A. 2016.



Imagen 7. Recorridos cantados Bilabo. Cornelio Yacaman, Jaime A. 2016.

En el primer caso encontramos que existe una relación con el ecosistema en la que se adopta una actitud menos presente en el momento de registrar el ambiente, y más presente en la manipulación de los archivos en la edición y composición para cada una de las piezas sonoras. Desde el punto de vista artístico y experimental, en la creación sonora y audiovisual se presentan los elementos más significativos, identificados como factores para conocer la identidad efímera y emergente del ecosistema de este lugar. Por ello, esta obra se identifica como actitud híbrida en la categoría de creación.

En el segundo caso, también existe una actitud híbrida, en la que el registro está sujeto a la intervención. Dicho registro nos permite documentar lo que sucedió en ese lugar y momento concreto. En este caso, la obra es la propia intervención y su grado de activación es mayor, ya que el ecosistema fue alterado. Debido a lo efímero de la intervención, el registro es fundamental para documentarla. Si bien, la actitud que se adopta al registrar es menos activa, también es híbrida, ya que establece una relación directa con la obra.

Ambas obras confluyen en la identidad del ecosistema sonoro permitiéndonos observar cómo se aplica la metodología de la tesis en la práctica artística. A continuación, se muestra cómo aplicamos estos casos en nuestra tabla de actitudes artísticas en relación con el ecosistema en base a estos casos concretos:

Actitud artística en relación con el ecosistema	Naturaleza y manipulación del propio ecosistema	Registro	Creación
Actitud más presente	“Recorridos cantados” (2016)		“Recorridos cantados” (2016).
Actitud híbrida		Edición y manipulación de los registros sonoros	“Uraren kantuak” (2017) “Recorridos cantados” (2016)
Actitud menos presente		Registro sin intervención (grabaciones de campo)	

Imagen 8. Tabla de actitudes artísticas en relación con el ecosistema añadiendo los casos de estudio analizados

Conclusiones

Para Schafer ([1977] 2013), el paisaje sonoro es análogo y a su vez, distinto al paisaje visual en cuanto a su representación fotográfica, que encuentra su sitio en las prácticas fonográficas, pero advierte de la dificultad de expresar una impresión exacta de un paisaje sonoro de un paisaje visual.

Esto se debe a que la fonografía carece de la capacidad de generar impresiones instantáneas, tal como lo hace la fotografía, ya que con la cámara se pueden capturar aspectos destacables de una perspectiva visual, creando una impresión palpable de forma inmediata. En cambio, el micrófono no funciona de la misma manera, porque puede mostrar detalles y darnos un primer plano, pero no una panorámica como la que ofrece una fotografía aérea.[6]

De acuerdo con Barry Truax (1984), la sustitución del concepto de paisaje sonoro resalta la manera de comprender el ecosistema sonoro emergente como sistema fundamental de comunicación humana. Desde nuestro punto de vista, un registro no es un paisaje sonoro, sino un fragmento del ecosistema o un elemento de la identidad efímera del ecosistema captado por la grabadora. Esta noción sugiere una interpretación espacio-temporal de una serie de sucesos sonoros que constituyen su identidad como ecosistema sonoro en constante transformación.

Para Michel Chion (1991) el sonido no es naturalmente anotable de forma integral sobre la partitura, pero siendo fijado, puede ser escuchado tantas veces como sea necesario, de manera que podamos reevaluar y revalorar los elementos para obtener los resultados deseados. Las ideas que engloban la noción de sonidos fijados, proceden y se distinguen de la música concreta para describir distintas formas de trabajar con sonidos grabados, tanto en la composición musical, como en la plástica y concretamente, en la creación sonora y audiovisual. Para Chion en las obras de sonidos fijados, la grabación es el principio mismo de su existencia y no existe una relación con los sonidos en abstracto, sino siempre con un fenómeno particular y representado.

Gracias a los registros y al análisis posterior, así como a la propia experiencia *in situ*, fue posible determinar qué elementos caracterizan la identidad del ecosistema sonoro en estos lugares, encontrando formas de representación plástica, desde un enfoque artístico multidisciplinar. Este análisis también permitió conocer aspectos objetivos sobre la configuración de esta identidad, y modificarlo, por ejemplo, a través de la intervención sonora en espacios urbanos o rurales, así como del propio archivo, como se ha demostrado en los casos anteriormente analizados. Ello lleva a encontrar múltiples posibilidades para la creación artística en la confluencia entre sonido, música y plástica, en la que se desarrollaron diversas obras de distintos formatos.

[6] Y agregamos que, esto también depende del tipo de micrófono y de sus características para fabricadas para un determinado tipo de captura.

Los principales aspectos que conforman la identidad de los ecosistemas sonoros analizados y trabajados a través de la intervención sonora en distintos espacios, nos llevó a afirmar que, para comprender la identidad sonora es necesario conocer qué elementos están presentes en un lugar, y determinar qué fenómenos físicos (geológicos, territoriales, meteorológicos), temporales, espaciales, sociales, psicológicos intervienen en la conformación sonora del lugar, siendo necesario crear una metodología para el estudio y el análisis de elementos presentes en lugares concretos. De acuerdo con esto, Bourriaud (2017) señala que no existen formas en la naturaleza en estado salvaje y es nuestra mirada la que las crea, acotándolo en lo rango de lo visible y estas formas se desarrollan unas a partir de otras.

En relación con la práctica artística, Fabelo Corzo (2005) señala que la función estética es dominante en el arte por que fuera de él, aunque esté presente, cumple un papel secundario. En nuestro caso, le hemos otorgado un valor estético a la función que cumple un archivo sonoro como dato, para convertirlo en un objeto artístico, como sucede en el primer caso antes analizado. Es decir, le otorgamos un valor estético al registro a través de la intervención del sujeto, tanto en el espacio recorrido, como en la propia grabación.[7]

De esta forma observamos que registrar un ecosistema sonoro y conocer su identidad desde una perspectiva compleja implica encontrarse con dificultades. Además de las dificultades de carácter técnico para registrar el ecosistema desde una perspectiva compleja, existen dificultades relacionadas con el punto de vista, ya que desde el paradigma de la complejidad la presencia misma de un sujeto cambia el ecosistema. La presencia misma del sistema de registro influencia lo que se registra. El registro de un ecosistema implica entonces, una experiencia cognoscitiva y pone en cuestión la relación entre sujeto y objeto, entre sujeto que registra y 'objeto'/ ecosistema registrado.

La diversidad de obras que utilizan el sonido es tan amplia, que nos permite encontrar múltiples formas para desarrollar proyectos y obras de distintos formatos, adecuados a las necesidades, recursos y búsquedas de cada artista en sus relaciones con el ecosistema. De acuerdo con Bourriaud, en el arte actual la forma se da en el encuentro y en la relación activa de una propuesta artística con otras formaciones, sean artísticas o no.

[7] Según este autor, nos encontramos en presencia de un valor estético cuando el objeto cumple una función estética y tenemos un valor artístico cuando esta función es dominante, aclarando que [...] de igual manera que la creación de la función estética de un objeto "Pero, de la misma forma que la realización de la función estética de un objeto depende del contexto situacional, así también el carácter predominante o no de esa función tendrá que ver con un marco concreto e históricamente situado." (Fabelo Corzo 2005, 22)

En este sentido, nos dice que cada obra es un modelo viable, puesto que “[...] hasta el proyecto más crítico y más negador, pasa por ese estado de mundo viable, porque hace que se encuentren elementos hasta entonces separados [...]” (Bourriaud 2017, 20). La noción de Ecología Acústica (Carles, Palmese s.f.) aplicada a nuestro concepto de identidad de ecosistema sonoro y a la metodología propuesta en la tesis, puede ser útil para concientizar sobre la importancia del fenómeno sonoro como fuente de información y comunicación, ya que resulta fundamental para determinar los factores a tomar en consideración durante su registro y comprender las características propias existentes en cada ecosistema, contribuyendo a enriquecer y mejorar el conocimiento del espacio que nos rodea y con ello, generar conciencia sobre la huella sonora que dejamos como rastro en nuestro paso por el mundo.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

Alcampo, Jo SiMalaya. 2019. «Singing Plants - JSA». *Singing Plants Reconstruct Memory*. Acceso el 3 de septiembre de 2023, <http://www.josimalaya.com/singing-plants.html>.

Andrés, Ramón. 2008. *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado.

Arce, Mikel. 2014. «El espacio y la dimensión del sonido. Una observación desde la experimentación artística.». Tesis de doctorado. Leioa: Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea.

Atienza, R. 2008. Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora. Modos de permanencia y variación de una configuración urbana. [Versión electrónica] I *Encuentro Iberoamericano sobre paisajes sonoros. CVC. Instituto Cervantes*. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/atienza/atienza_01.htm

Azkuna Zentroa. 2015. «Carlos Garaicoa. Epifanías urbanas». Último acceso el 5 de diciembre de 2015, https://www.azkunazentroa.eus/az/cast/agenda-4/carlos-garaicoa-epifanias-urbanas/al_evento_fa.

Bourriaud, Nicolas. 2017. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Cabrelles Sagredo, Ma Soledad. (2006) 2019. «El paisaje sonoro: “Una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano”». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, (1 de enero) 49-56, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-paisaje-sonoro-una-experiencia-basada-en-la-percepcion-del-entorno-acustico-cotidiano/html/>.

Carles, J.L y Palmese, C. s.f. «Identidad sonora urbana». *Revista Digital: Estudio de Música Electroacústica*. Escuela Universitaria de Música. <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/carles.html>.

Cornelio Yacaman, Jaime A. (2021). *La identidad de los ecosistemas sonoros como base para la creación artística*. (Tesis de doctoral inédita) Departamento de Escultura y Arte y Tecnología. Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea.

—(2017) “Uraren kantuak”. Ecosistema de identidades sonoro-espaciales. Soundcloud, acceso el 3 de septiembre de 2023, <https://soundcloud.com/user-218921357/uraren-kantuak-2017>

—“Uraren kantuak”. Ecosistema sonoros y Arte. Vimeo, acceso el 3 de marzo de 2024, <https://vimeo.com/860668699>

—(2016) “Cantando ascensor La Salve”, Recorridos cantados. Identidades sonoro-espaciales. Souncloud, acceso el 3 de marzo de 2024, <https://acortar.link/7DM8NQ>

Chion, Michel. 1991. *El arte de los sonidos fijados*. Madrid: Centro de Creación Experimental.

De Landa, Manuel. 2008. “The Virtual Breeding of Sound”. En Miller, Paul D. (ed.). *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture*, Cambridge, MA: The MIT Press, <https://doi.org/10.7551/mitpress/7723.003.0021>, en: <https://n9.cl/hm8b3>

— 2012. *Mil años de historia no lineal*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Fabelo Corzo, José Ramón. 2022 “Nuevas tesis sobre los valores estéticos” *La estética, el arte y su encuentro con la academia*. Vol. 19. Colección La fuente. Benemérita Universidad de Puebla/ Facultad de Filosofía y Letras Instituto de Filosofía de la Habana.

James, Diana. 2015. «Tjukurpa Time» En *Long history, deep time: deepening histories of place*, editado por Ann McGrath y Mary Anne Jebb, 33-45. Australia, Acton, A.C.T: ANU Press, [doi:10.22459/LHDT.05.2015](https://doi.org/10.22459/LHDT.05.2015).

Latour, Bruno. 1995-2008. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

Lozano-Hemmer, Rafael. 1992-2020. «Rafael Lozano-Hemmer. Project ‘Voice Array’». Acceso el 2 de septiembre de 2019, http://www.lozano-hemmer.com/voice_array.php.

Malcom, Lynne y Olivia Willis. «Songlines: The Indigenous Memory Code». *All In The Mind - ABC, Radio National*. Publicado el 8 de julio de 2016, acceso el 3 de septiembre de 2020, <https://www.abc.net.au/radionational/programs/allinthemind/songlines-indigenous-memory-code/7581788>.

Merleau-Ponty, Maurice. 1994. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

Morin, Edgar. (1981) 2010. *El método 1. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

__ (1983) 2014. *El Método 2. La vida de la vida*. Madrid: Cátedra Ediciones.

__ (2011). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

Perini, Alessandro. 2019. «Sound Fossils». *Alessandro Perini* (web). Publicado el 13 de febrero, acceso el 3 de septiembre 2023, <https://alessandroperini.com/2019/02/13/sound-fossils/>

Ramírez Torres, Juan Luis. 2004. «El sonido numinoso. Música ritual y biología». *Convergencia*. n.º 36, UAEM, México (septiembre-diciembre de 2004): 81-97

Truax, Barry. 1984. *Acoustic communication*. Communication and information science. Norwood, N.J: Ablex Pub. Corp.

Paiuk, Gabriel. 2018. “Imagen Sonora y Umbrales de Individuación”. *Reflexiones marginales*. N.º. 48, Universidad Nacional Autónoma de México, México. [https://2018.reflexionesmarginales.com/imagen-sonora-y-umbrales-de-individuacion/Imagen Sonora y Umbrales de Individuación](https://2018.reflexionesmarginales.com/imagen-sonora-y-umbrales-de-individuacion/Imagen%20Sonora%20y%20Umbrales%20de%20Individuaci%C3%B3n) [revisión el 2 de marzo de 2024]

Saussure, Ferdinand de. 2018 [1945]. “Curso de lingüística general”. Buenos Aires: Losada.

Schafer, R. Murray. (1977) 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.

Simondon, Gilbert. 2013. *Imaginación e invención: (1965-1966)*. 1a. ed. Buenos Aires: Cactus.

Stengers, Isabelle. 2005. "The Cosmopolitical Proposal". En B. Latour y P. Weibel (eds). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Karlsruhe y Cambridge, MA: MIT Press y ZKM: 994-1003.

Whitehead, Alfred North. (1964)1968. *El concepto de la naturaleza*. Madrid: Gredos.

Zorita, Estefanía. 2009. "El origen del paisaje." *Sdelbiombo. Una mirada artística al mundo*. Renacimiento en Italia. Publicado el 19 de febrero, <https://sdelbiombo.blogia.com/2009/021901-el-origen-del-paisaje.php> [acceso el 12 de marzo de 2024]

La disrupción en el Rap: un análisis desde la perspectiva de género y la metáfora conceptual en la formación del discurso musical urbano del s. XXI



María Fernanda Sánchez Márquez

fsan2612@gmail.com

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: [0009-0002-5441-0702](https://orcid.org/0009-0002-5441-0702)

ARTÍCULO

Resumen

El presente trabajo pretende revisar la construcción de la crítica social encontrada en la música de rap, tomando como representantes del género a Gata Cattana y Residente, y analizando sus obras musicales desde el concepto de la metáfora conceptual, propuesto por Lakoff y Johnson, con la intención de realizar un ACD que nos permita aproximarnos a las convenciones sociales a partir del género y su asimilación cognoscitiva.

Palabras clave: Rap, feminismo, metáfora conceptual, lingüística cognoscitiva, semántica, discurso.

Abstract

The present work aims to review the construction of the social criticism found in rap music, taking Gata Cattana and Residente as representatives of the genre, and analyzing their musical works from conceptual metaphor concept, proposed by Lakoff and Johnson, with the intention to carry out a CDA that allows us to approach social conventions on gender based and its cognitive assimilation.

Keywords: Rap, feminism, conceptual metaphor, cognitive linguistic, semantics, speech.

Introducción

La construcción de los discursos en el rap permite al oyente acercarse, desde un registro predominantemente coloquial, a los tópicos que protagonizan las causas sociales, sin embargo, esto no los deja al margen de violencias que se siguen normalizando, a veces de manera inconsciente. El presente trabajo pretende abordar, desde un análisis crítico del discurso, aquellas violencias perpetuadas en un canto que pretende transgredir al sistema. Para ello, se toma el concepto de la metáfora conceptual como principal herramienta en el análisis y a Gata Cattana y Residente como objeto de estudio, buscando aquellas representaciones de la violencia sexista por la complejidad que representa al subyacer intrínsecamente en la lengua. Finalmente, se buscará establecer una relación entre el género de la autora y el autor y la conciencia reflejada en su música sobre este tipo de violencia, así como la asimilación cognoscitiva de dichas construcciones tanto en el emisor como en el receptor.

Materiales y métodos

Este proyecto toma como base dos producciones: la primera de Gata Cattana, quien fue reconocida por su creación dentro de este género, a partir de una estructura poética y reivindicativa con una tendencia claramente feminista, en cuya voz se encuentra una erudita transgresión en búsqueda de la justicia social y de la que se tomarán las canciones de 'Lisistrata' y 'Los siete contra Tebas'; y la segunda, con la 'Mussic Session #49', en colaboración con el productor Bizarrap, 'This is not America' y 'René' de Residente, el puertorriqueño que en un principio lideró la banda llamada Calle 13 y que se desempeña como solista desde 2015, su música, al igual que la de Gata Cattana, tiene un amplio mensaje político y social, de resistencia y de protesta ante el racismo y el colonialismo, por ejemplo.

Sin embargo, la separación entre ambas producciones puede asumirse en la perspectiva de género, puesto que en *Residente* se encuentra una postura de exaltación a la virilidad, incluso violenta en algunas ocasiones, mientras que en *Gata Cattana* la mayor reivindicación está en el plano de la resignificación del rol de la mujer.

En trabajos de similar naturaleza, como el realizado por López en 2021, se toma como principal factor, dentro del análisis, la representación del sexismo, hace una puntualización de este a partir de la ambivalencia: por un lado, el “sexismo hostil”, que aborda las conductas despectivas o violentas hacia la mujer y la construcción hegemónica de la feminidad desde el dominio y control masculino; mientras que, por otro lado, se encuentra el “sexismo benevolente”, pasivo, que se esconde tras una falsa idea de positividad de las actitudes que, en realidad, están subordinando a la mujer dentro de la misma estructura androcéntrica, partiendo casi siempre de la idealización de la feminidad y la idea de la protección a la misma (López, 2021, p. 285).

En este caso, el segundo sería el concerniente a nuestro objeto de estudio ya que, como también menciona la autora: “es en parte por medio del lenguaje como adquirimos las concepciones e ideas sobre la feminidad y la masculinidad que se consideran normales y de sentido común, así como aquellas otras inapropiadas y rechazables” (López, 2021, p. 283). Podemos agregar que es en las representaciones de la cultura popular donde encontramos con mayor frecuencia la perpetuidad sistemática del sexismo, de manera pasiva e incluso inconsciente, a través del discurso.

Por otro lado, algunas nociones básicas de lo que se conoce como Gramática Cognoscitiva (Langacker 1986 en Maldonado 1993, pp. 157-159), proponen que el significado de las expresiones lingüísticas está directamente relacionado con un dominio que se procesa en lo cognoscitivo, de acuerdo a una convención. La metáfora conceptual, propuesta por Lakoff y Johnson (1980), uno de los conceptos primarios de esta teoría, crea esta relación entre el dominio fuente u origen y el dominio meta a partir de correspondencias ontológicas o epistémicas (Lakoff y Johnson, 1980, p. 11; Soriano, en prensa, p. 1). En el caso particular que atañe a esta investigación, se analizará la correspondencia entre las metáforas conceptuales implicadas en la construcción musical de *Gata Cattana* y *Residente*, y las imágenes que se construyen desde estas formas alternativas contrastando un esquema de imagen y fondo, con la intención de generar un diálogo entre las estructuras semánticas y la significación ideológica de ambos discursos.

Además, se tomarán en cuenta los valores de la subjetividad y la abstracción en el proceso de interpretación de dichas estructuras con la intención de remediar los posibles problemas de perspectiva que se generen de su significado lingüístico.

Finalmente, se aplicará esta teoría al análisis crítico del discurso (ACD en adelante) desde la perspectiva de género, contrastando el discurso feminista que impregna la creación de Gata Cattana y la exaltación de lo viril de Residente, buscando una relación entre la construcción semántica de las piezas y la naturaleza disruptiva de sus discursos, determinando si existe un lenguaje apolítico a la violencia y si esta posibilidad puede radicar en la perspectiva dada a cada construcción por el género de su autor. De acuerdo con López, “el ACD ha puesto de manifiesto que el poder y la dominación no siempre se ejercen de forma directa, sino que también se pueden afianzar de manera indirecta y hegemónica” (López, 2021, p. 284) y con Lakoff y Johnson (1987) citado en López Maestre, “las metáforas conceptuales y las expresiones lingüístico-metafóricas que estas generan pueden constituir un importante vehículo de transmisión ideológica” (López, 2021, p. 286), así pues, podemos asumir desde ahora que la metaforización, que ya puede esperarse en un objeto de estudio como el nuestro por su naturaleza lírica, será parte crucial de la transmisión implícita o explícita de un discurso de la hegemonía androcentrista.

Cabeza, rodilla, muslo’ y cadera: análisis de Residente

Comenzar por las producciones de Residente ha sido, en realidad, una decisión difícil en cuanto a la distribución del trabajo, sin embargo, también ha sido necesaria al ser un hombre el que genera el discurso de crítica social ante la expectativa de una realización desde una postura androcéntrica y patriarcal. El estudio de sus canciones puede dividirse en dos partes, que se concentrarán particularmente en las siguientes características: la primera, la crítica plenamente social, podemos encontrarla en ‘René’ y ‘This is not América’; la segunda, una construcción que en la música urbana se conoce como *tiradera* y que trabaja en conjunto con el productor argentino, Bizarrap, tiene un perfil más visceral, aunque conserva algunos rasgos que, como se verá más adelante, son de gran interés para este análisis. Ahora bien, buscando también una delimitación tematólogica de estas tres canciones, unidas por una recurrencia a lo bélico, en las dos primeras se encuentra una reivindicación cultural del trauma; mientras que la construcción se da a partir del enfrentamiento de lo viril en las trayectorias musicales en la Bizarrap.

Por último, se puede definir el primer par en términos de la convención a partir de la transgresión, de acuerdo al proceso cognoscitivo de Maldonado, descrito en Langacker, y que genera un dominio con base en lo moral a partir de lo autobiográfico, como sucede con ‘René’ y en lo moral a partir de la colectividad, como en ‘This is not América’; por otro lado, en la Bizarrap se tiene nuevamente la representación de lo moral desde la personalización e individuación, sin embargo, el dominio pasa al marco de la virilidad como medida de la convencionalidad. Asimismo, esta personalización en la ‘Music Session #49’ y, por supuesto, en ‘René’, es algo que también tendrá particular relevancia en su interpretación, aunque en las tres producciones se puede apreciar la postura ideológica del rapero.

This is not América (2022) es, de las tres, la que más profundamente aborda la estructura social, particularmente de América, en ella podemos encontrar principalmente las construcciones lingüístico-metafóricas del PUEBLO COMO CUERPO: “somos la sangre que sopla la presión atmosférica” (61) y “este continente camina” (27); y de la COMUNIDAD COMO COMIDA: “y todavía se están lamiendo el plato” (7) y “estamos dentro del menú” (16). La canción aborda la discusión, aún abierta, sobre la delimitación de América y la tendencia estadounidense de su apropiación. Ahora bien, la connotación de vitalidad que se da en la primera construcción semántica al darle al pueblo la cualidad de la sangre es, de hecho, una asimetría debido al listado cualitativo que también hace de lo que “sí es América” (63):

Los paramilitares, la guerrilla (46)	(...) los exiliados (53)
Los hijos del conflicto, las pandillas (47)	(...) El tráfico de droga, los carteles (55)
(...) Los periodistas asesinados, los desaparecidos (49)	Las invasiones, los emigrantes sin papeles (56)
Los narco-gobiernos, todo lo que robaron (50)	(...) Disparo a quema ropa por parte de la policía (58)
Los que se manifiestan y los que se olvidaron (51)	Más de cien años de tortura (59) (...) Esto sí es América (63)
Las persecuciones, los golpes de Estado (52)	

Así pues, vemos una no-concordancia entre la sangre significando vitalidad y la narrativa que denota marginación y muerte. Por otro lado, la idea de la COMUNIDAD COMO COMIDA es retomada en el estribillo, aunque también de manera más violenta, pues en el verso 41 se puede encontrar “si quieres mi machete te muerde”, aquí cabe resaltar en primer lugar la radicación de la agencia, pues se está otorgando el poder de la decisión al sujeto pasivo a través del condicionante “si” y el verbo estativo “querer” que, al tener menor transitividad, mantiene al verbo del segundo sujeto “el machete” en inactividad, a pesar de la pronominalización clítica que debería degradar al primer sujeto al puesto de objeto indirecto.

El verbo “morder” otorga también una relación de igualdad entre el “exclusivo” y el “excluido” que, sin embargo, tiene una connotación violenta, en un acto reflejo y contestatario del denotativo de sangre que se prevé en “el machete no solo es pa' cortar caña (31) / También es pa' cortar cabezas (32)” y, al mismo tiempo, en una invitación para la unificación de la “sangre de América”. El hecho de que la canción cierre con una repetición de esta frase “te muerde” (76) solo confiere a las connotaciones violentas un papel protagónico dentro de la protesta, dejando en el aire la idea de que formar parte de “el pueblo” es tanto vida como muerte, o bien, dolor. Un rasgo del amor romántico aterrizado a la idea del amor a la nación, donde querer es sufrir.

En ‘René’ (2020), por otro lado, la naturaleza bélica, que vemos como unidad tematólogica en las tres, parece tener matices menos violentos, al menos desde la agentividad del sujeto protagonista. En esta producción encontramos la personalización total del autor como narrador y es allí donde encuentran su origen las metáforas conceptuales, pues tenemos LA VIDA COMO OBRA DE TEATRO Y LA VIDA COMO VIAJE. Además, lo bélico toma lugar aquí en la intimidad del yo narrativo en dichas construcciones semántico-pragmáticas: el enfrentamiento del protagonista se da a partir de un carácter anecdótico y lo moral desde lo autobiográfico se presenta en la identificación del oyente en los hechos que relata, propiciando la asimilación cognoscitiva de la marginalidad y la opresión sistemática como convención. En primer lugar, en “se apagaron las luces en el Parque de Pelotas” (49), la idea del apagón previo al telón tiene una connotación de la muerte, la primera ruptura, la descripción de la pérdida de su amigo, nos lleva también al querer “soltar mis maletas” (55), la primera confrontación donde, si la obra de teatro termina para su amigo, el narrador también quiere que *su viaje* termine.

En segundo, tenemos el papel de la madre: “nos convertimos en su obra de teatro” (71), aquí entra, a su vez, la idea de la abnegación y el sacrificio, cualidades otorgadas a la posición de la mujer desde el sexismo benevolente y la idealización que produce. El narrador continúa con el abandono de su padrastro, ejemplo de la cultura machista, profundamente arraigada en Latinoamérica y que refleja, a su vez, el abandono previo de su padre, pasa por la censura de un gobierno autoritario y sus propios problemas mentales, para llegar al clímax de las construcciones metafóricas: “quiero salir de este hotel (107) / quiero bajar el telón (110) / tengo miedo de que se caiga el avión (112)”, donde los verbos estativos “querer” y “tener” coartan la agentividad del protagonista-narrador a una consecuencia inherente, desencadenada de la secuencia de anécdotas, para concluir matizando el deseo de morir con “quiero volver a ser yo (133)” en la búsqueda de la reivindicación del trauma y ya no simplemente la muerte.

La representación androcéntrica de la crítica es también menor en ambas canciones, vemos a las violencias machistas formar parte de ‘René’ como detonante, dándole una connotación negativa en la vida del protagonista-narrador, en cambio, en ‘This is not America’, se podría interpretar una ausencia de las violencias que reciben el estigma de “solo de mujeres” para abordar la generalidad de las violencias, en su mayoría provocadas y consecuentemente sufridas por hombres. Caso contrario al que se encuentra en la canción más problemática del objeto de estudio, la Bizarrap ‘Mussic Session#49’ (2022). En ella, como ya se mencionó, se hace una *tiradera*, un ataque directo a otro artista del género urbano, convirtiendo lo bélico en una causa personal a partir de lo social y dando a la canción un dominio de lo moral desde la individuación y, sobre todo, desde la agresión.

Lo primero que podemos destacar de esta producción, en contraste con las otras, es su distribución por capítulos, vamos a abordarlos por separado para delimitar mejor las metáforas conceptuales que se utilizan en ella. En el capítulo uno, tenemos principalmente la presentación del yo narrativo y el establecimiento de su superioridad sobre el sujeto criticado. La representación de lo bélico pasa a ser una de las construcciones lingüístico-metafóricas en versos como “el género urbano vigilo (1), ajustando un par de cuenta’ pendiente’ (3), apuntando al horizonte con un rifle sin mirilla (7), mientras hablo solo como Don Quijote con espuma de cerveza en el bigote (8 y 9)”, donde tenemos la connotación de la guardia, la disputa y, con Don Quijote, la alusión a las novelas de caballería y la guarda del honor.

Después, en “yo vengo del calentón / desde Trujillo suenan los tambores por la calle ro-po-pom-pon (21-22)” y “mandando fuego, esto es White Leon, no hay juego” (25) sigue la evocación de figuras de la guerra, construyendo así LA INDUSTRIA MUSICAL COMO CAMPO DE GUERRA, que establece además una relación de virilidad a partir del dominio en el campo bélico. Al llegar al estribillo se consolida la relación de superioridad entre el atacante y el atacado “esto lo hago pa’ divertirme (34-36) / como ya mismo me voy, me voy a llevar un par antes de irme (38-39)”, donde además tenemos LA GUERRA COMO JUEGO. El segundo capítulo retoma la connotación otorgada a la industria musical y la eleva en la construcción bélica, convirtiéndola en LA GUERRA COMO ACTO DE PENETRACIÓN y lo viril se vuelve la forma protagónica de agresión:

Hoy me cojo a la industria de la fama (40)
Hasta romperle los resorte' a la cama (41)
Cuando mi palabreo se derrama, me los cojo sin pijama (42)
Vertical y horizontal, como en un crucigrama (43)

Donde el último verso, además, da al sujeto-narrador una relación de poder total en la marcación de la direccionalidad para después establecer nuevamente el poder a partir de la degradación del sujeto-atacado en una de las construcciones metafóricas de mayor carga sexista hasta ahora: “porque estos rapero', de mentira, se vuelven gallina con mi rima, cuando impongo disciplina (53-54)”, con el uso del sema “cobardía” significando la figura de la gallina, femenina. En esta misma estrofa tenemos un cierre que concreta todas las metáforas: “esto no es por Instagram, esto se resuelve en la cabina (62)” donde cabina es a campo de batalla como a producción musical y en “No se puede ser el líder, campeón de campeone' / Si te escribieron toda' tus fuckin' cancione' (74-75)” justo antes de llegar, en el capítulo tres, al nudo de la confrontación en la destrucción de la virilidad del atacado.

“Voy a rebajarme con un bobolón que le canta a Spongebob y a Pokemon (100-101)” abre el capítulo tres para decir, más adelante, “esto es más bajo que eyacular sin erección (103)”, la primera degradación contundente, donde lo viril es a lo bélico como la supremacía a lo penetrativo: “Josecito, no tienes calle, por eso tiene' los nudillo' blandito' (105)” que retoma la habilidad de pelear y la falta de virilidad consecuente, en el siguiente verso con la caracterización como “becerro” del atacado, un recurso que se concretizará más adelante.

Vuelve a ligarse el rol del oponente con la virilidad, estableciendo las relaciones semánticas desde la misma estructura de poder: “es como un desayuno vegano, sin huevo’ (107)”. Y retomamos la caballería inicial con “Se tiene que tatuar la palabra lealtad porque se le olvida (117)” donde lealtad es a honor como cualidad caballeresca. La concreción de la adjetivación en “becerro” sucede, entonces, con la siguiente estrofa:

En Puerto Rico pa' que se la dieran en el reggaetón (138)
Tragó más leche que un condón (139)
Por cada mamada, subía un escalón (140)
Cada día disfrazo de un color distinto como un camaleón
(141)

Donde pérdida de la virilidad equivale a la degradación total a una posición penetrativa, desde la sumisión y la denigración: “becerro” se asocia a “traga-leche” quitando toda virilidad al sujeto-atacado en la figura máxima de la calidad sexista de esta producción y termina explicitando el triunfo del atacante en “bueno, ya me lo llevé”, ante la destrucción viril del atacado: “conmigo comen, aunque no tengan apetito” en una construcción semántica preparatoria que no solo alegoriza el papel sumisivo del mismo, sino también una pérdida absoluta del control radicada en la ausencia de su poder penetrativo. Sin embargo, cabe destacar antes de cerrar que no deja de tener una línea reivindicativa del trauma al manejar un discurso de consciencia de clase y antirracista, propio del autor, pero dejado en segundo plano ante la primordial necesidad de imposición viril en el canto.

¡Guillotina, guillotina, guillotina!: análisis de Gata Cattana

La resignificación de la justicia social en voz de Gata Cattana toma una dirección muy diferente, en comparación con Residente. ‘Los siete contra Tebas’ y ‘Lisístrata’ no solo son una muestra del juego entre lo culto y lo coloquial que hace, con gran destreza, Ana Isabel Llorente, sino que además nos entrega la figura de la lucha desde la perspectiva de una mujer. Se verá más adelante que aquellas formas de violencia dejadas de lado en ‘This is not América’ y apenas nombradas en ‘René’ toman aquí un papel protagónico en la relación tematológica que unifica ambas producciones: lo bélico.

Nuevamente tenemos la transgresión a la convención, que se refleja en un dominio de ruptura, pero desde la postura feminista. Y para reflejar esta ruptura, a LA MUJER COMO INSURRECCIÓN, está ‘Lisístrata’ (2015), donde conviven, además, tres voces narrativas, la primera, el yo narrativo que marca la sublevación de la mujer como propio destino; la segunda, interpelando a las oyentes a formar parte de dicha sublevación, dando la connotación de LA MUJER COMO LEGIÓN; y la tercera, interpelando al oyente-opresor, en las construcciones lingüístico-metafóricas de LA MUJER COMO LO MALIGNO y LA MUJER COMO OBJETO PENETRATIVO. La canción comienza con la presentación del yo y el establecimiento de la diferencia entre “las mujeres de la guerra” y las que aún se encuentran al margen, en el tercer y cuarto verso, ya interpelando al oyente-opresor tenemos: “será mejor que trates mejor a esas bitches / no sea que de repente me escuchen y se compinchen”, por un lado, la advertencia de la transgresión a la convención y, por el otro, la posición de la mujer insurrecta esperando a las oyentes para que formen parte de la legión que se concreta poco después: “deja de poner impedimentos / deja de ser un experimento (7-8)” antes de colocar, en una confrontación, la calidad de objeto penetrativo de la mujer desde la perspectiva del oyente-opresor:

Déjame ser otra cosa que no sea un cuerpo (9)

Deja de follarme con los ojos ya de paso (10)

Cuando paso por la calle sola en todo momento (11)

Porque me cago en to' (12)

Y cierra con la posición disruptiva que se atribuye el yo narrativo con el último verso de esta estrofa. Ahora bien, esto no es solo una declaración de la guerra al sexismo, esto es un diálogo y en este se deja ver que no solo hay un enemigo, sino que se busca la llegada al destino, a la alianza contra el opresor:

Eres la puerta del demonio (21)

Eres la que quebró el sello de aquel árbol prohibido (22)

Eres la primera desertora de la ley divina (23)

Eres la que convenció a aquel a quien el diablo no fue suficiente para atacar (24)

Así de fácil destruiste la imagen de Dios y el hombre (25)

A causa de tu deserción, mujer (26)

Buscando la “deserción” de la mujer aún vista como “lo maligno”, recordándole el poder que tiene en realidad y que puede “encallar” en la legión que es a su vez destino

- Yo hago lo que quiero bajo el: Niña, no andes sola (33)
- Mujer en toda regla, poetisa con mayúscula (34)
- Descontrolá por la ciudad cantando hardcore (35)
- Con camisa y tacones altos (36)
- Con la moral muy por encima de sus cuentos (37)
- Como la de otras tantas putas que mueren callando (38)

Presenta a la mujer insurrecta, sublevada, la destrucción de la convención bajo el dominio de la ruptura, *el ser el propio destino*, rompiendo con la construcción de la mujer como objeto penetrativo y la mujer como símbolo del mal: “encallándome en mí / propia guerra civil, como Lisístrata (39-40)”, EL DESTINO COMO PUERTO y EL PUERTO COMO CAMPO DE BATALLA, generando la resignificación de dicho destino como reapropiación del yo-mujer y concretándolo en el estribillo “yo os invoco hijas de Eva buscando una luz (45)”, donde hay una asimetría entre “hijas de Eva”, herederas del pecado, del mal, y “buscando una luz”, la reivindicación que viene de la insurrección, quitando el poder a las acciones del yo-opresor y resignificando la malignidad como parte de la liberación:

- Imbéciles se creen que son la élite caerán (54)
- Por su propio peso cuando rescate a Eurídice (55)
- Lapídame, humíllame, si quieres ponme un burka (56)
- Arráncame la voz y el clítoris pa' ser más pulcra (57)
- Escóndeme, tápame bien ese escote impuro (58)
- No sea que te pervierta o te transporte al lado oscuro (59)
- No sea que te intoxique con mi psique de cianuro (60)
- La mujer es el diablo eso seguro, ten cuidao' (61)

Pongamos especial atención a cómo en esta estrofa se unifican las dos metáforas conceptuales que se desprenden de la interpelación al oyente-opresor: por un lado, la mujer como objeto penetrativo y, por otro, la mujer como lo maligno en una relación de igualdad, ligando semánticamente ambas estructuras, antes de que suceda una reapropiación en el verso 61 para llegar al destino “las mujeres somos mujeres (71)”, con que cierra la canción, unificando las narrativas y reapropiando su totalidad.

En ‘Los siete contra Tebas’ (2012) se retoma el tópico de lo bélico y el abordaje tiene una significativa similitud con ‘This is not America’, al ser una canción que tiene como principal objetivo la búsqueda de la justicia social. Ahora bien, ambas abordan la discriminación y la marginación, sin embargo, como podremos apreciar, hay un claro matiz propiciado en la perspectiva de género, por lo que en Gata Cattana las metáforas conceptuales se delimitan en LA MUJER COMO LA JUSTICIA y EL ESTADO COMO ASESINO. En el primer caso se observa la ruptura con la convención sexista que otorga a la mujer el rol de madre-cuidadora, dándole el papel de insurrecta y la agencia directa sobre la guerra:

No creo que me haga falta concienciar si es la lucha antifascista
con violencia (2)

Me aplicarán la antiterrorista, (...) te has condenado tu sola por
no quererte callar (4)

(...) Que antes que me arreste descalabro a ese hijo puta (6)

Mi libertad no cabe ni en jaulas de plata blanca. No reconozco
autoridad más allá de mi cuerpo (7)

Yo vine a hacer palanca y justicia, por supuesto, porque estoy
harta de que me toquen los muertos (8)

Así, mientras en la primera parte de la estrofa el yo narrativo genera una relación entre conciencia y condena, también confirma su intencionalidad de transgresión para, en la segunda parte, atribuirse autoridad y justicia, explicitando la metáfora. Más adelante, reafirmará su papel en: “Y no me veo desertando la verdad / Porque lo que yo tengo no hay guerra que me lo arregle” (13-14) y comienza a construir la segunda metáfora desde aquí, en una relación de causalidad con la primera: “Yo no condeno a nadie a esta barbarie / Con este aire irrespirable que me dan / Con la derecha y su revancha como lastre” (20-22), donde el “poder de condenar” va ligado a la agencia de justicia como la derecha al estado asesino.

Ahora bien, en el segundo caso es importante hacer énfasis en la intertextualidad que se utiliza, en la formación historiográfica, de la metáfora, la voz narrativa comienza con el exilio de Lorca y la posibilidad de un fin similar, pues recordemos que al inicio habla de su conciencia sobre la lucha antifascista, que será tomada como bandera por este yo narrador y así, llena su discurso con las agresiones más representativas del fascismo y, aunque de rebote, del sistema capitalista

neoliberal: Chernobyl, Carlo Giuliani y Berlusconi, el error de James Morrison en la copa Davis que, a su vez, rememora a la segunda República, previa a la dictadura franquista, el papel de Bush y la guerra con la URSS por Afganistán, la guerra fría, la guerra de Vietnam y los ataques racistas del Ku Klux Klan, cerrando el listado con la alusión a la expresión popular “al pueblo pan y circo” en “nos han dado un circo malo pero nada de pan” (48) en una confrontación directa al estado tanto por las muertes violentas como por las sistemáticas que previamente ya mencionaba “(...) un sistema fascista / Que calla a quién rechista, y todo parece inmóvil” (27-28), solamente para retomar la agencia con “tengo la rabia de la madre anarquista” (29), reafirmando, de nuevo, su posición de insurrecta. Finalmente, cierra con dos elementos igualmente valiosos: la increpación al Estado “cómo coño piensan que me pueden callar” y la muerte al Estado como destino de la insurrección en “la guillotina” para aniquilar la opresión.

La guerra después del viaje: discusión, perspectivas y retos pendientes

Hablar de roles femeninos, aún hoy en día, es sumamente extenso y conflictivo, por ello son de vital importancia estudios como este que nos permitan analizar, a nivel lingüístico, ideologías relativas al género y a la mujer que se siguen reproduciendo en los discursos de la cultura popular y que, por lo tanto, tienden a tener mayor permeabilidad en las masas sociales. Los roles que se asignaron a partir de las características biológicas de mujeres y hombres y que por ello son parte de la construcción y estructura social, tampoco están unificadas alrededor del mundo, sino que presentan diversas variaciones de acuerdo a las tradiciones de cada lugar y cultura. Sin embargo, algo en lo que parecen estar todas de acuerdo es en otorgar a la mujer el rol de cuidadora y reproductora: “le correspondió a la mujer el espacio del hogar por su capacidad para gestar y amamantar a los hijos debido al cuidado que estos requieren, (...) se ocupó del resto de las funciones vinculadas al espacio de la casa” (Aguilar, Valdez, González-Arratia y González, 2013, 208). Esto propició, además, un dominio absoluto de parte de los hombres y una estructura social, política y económica patriarcal que contrajo, a su vez, diversos estigmas que recayeron sobre la mujer como el servilismo, la sumisión, el purismo y la objetivación, pero también una serie de estereotipos basados en la apariencia física y el ideal de belleza, en su capacidad como personalidad productiva más allá de su calidad reproductiva, o sus habilidades intelectuales e, incluso las emocionales.

En el análisis anterior, vimos a profundidad como ciertos estereotipos, acerca de la sumisión o la relación intrínseca que se da a la mujer con la debilidad siguen formando parte fundamental de discursos que construyen la masculinidad a partir de una virtud viril y, sobre todo, penetrativa; por ello es necesario hacerlos visibles y analizarlos desde una adecuada perspectiva con conciencia de género, pero aún más importante parece recuperar aquellos que nombran y condenan los estigmas impuestos a las mujeres a partir de la construcción de los roles de género.

El discurso de Ana Isabel Llorente, que forma parte crucial de este estudio, toma vital importancia como acto perlocutivo de naturaleza política y, sobre todo, feminista; es por ello que hay particular interés en analizar el rap, principalmente el de Gata Cattana, “como forma discursiva que comunica un mensaje político a la vez que persuade a su audiencia” (Martín, 2020, p. 132). Es un rap que se mantiene armonizando los rasgos tanto culturales y sociales de su autora, como su propia ideología y experiencia, de ahí la riqueza de sus referencias tanto cultas como de la cultura popular, que generan un “brebaje” que era para “introducir reivindicaciones temporales con tintes políticos a un público todavía por sensibilizar” (Torres y Salguero, 2020, p.13). Es un discurso que previene más de una forma de analizarse, integrando “contextos concretos en los procesos cognoscitivos” como propone Haraway (Torres y Salguero, 2020, p. 12) puesto que la metáfora conceptual no es la única forma en que se pueden generar nuevos dominios, ya sean personales o comunales que, de hecho, son también principalmente las voces que utiliza la autora, creando conocimiento a partir de las estrategias retóricas que utiliza, tanto como de los procesos cognoscitivos en las expresiones lingüísticas utilizadas para dicha generación, fusionando lo musical y lo lingüístico en una “nueva realidad textual y comunicativa que se antoja más significativa que cada una de sus partes aisladas” (Martín, 2020, p. 131) y que, en este caso particular, cumplen a priori con una intención persuasiva; después de todo, en *Los siete contra Tebas* ya se puede prever la intención de la autora de convertir su obra en un medio de transgresión política y social, por lo que no es extraño que en *Lisístrata*, –cuyo nombre se toma de la comedia griega de Aristófanes, y que tiene como protagonistas a un grupo de mujeres que, organizando una huelga sexual, obtienen la paz para su pueblo en un acuerdo con los hombres que en un principio las vetaron de la vida política–, se posiciona con un discurso no solo político, sino también feminista, sobre todo considerando que:

Toda su creación se encuentra atravesada diametralmente por el firme propósito de la recuperación de genealogías femeninas que establezcan y reconozcan una serie de referentes dentro de la Historia del arte y la Mitología y que actúen a modo de memoria histórica dentro de la transformación social que persigue el feminismo (Checa y Camargo, 2022, p. 21).

Por su parte, Vara menciona que “en canciones como «Lisístrata» (Gatta Cattana, 2015), la narradora se enfrenta a un compendio de discursos culturales, mitológicos, filosóficos y políticos bien asentados en el imaginario colectivo, de acuerdo con una perspectiva anticapitalista, antimonárquica y feminista” (2022, p. 149), concretando así el trabajo de disrupción que inicio en 2012 con Los siete contra Tebas desde el bastión del feminismo.

Por otro lado, en Residente se encuentra, aunque menos estudios respecto a sus obras, igualmente contundente en cuanto a las maneras de analizarlas, ya sea desde la perspectiva histórica o desde la semiótica, y desde sus inicios, como Calle 13, donde también participó el rapero conocido como “Visitante”, quienes ya hablaban, sobre todo de la unidad de Latinoamérica y presentaban principios similares a los de Simón Bolívar o José Martí, de hace más de 200 años, pero que se han retomado desde entonces en diferentes momentos de la historia latinoamericana. Sin embargo, es en Residente donde podemos encontrar una unidad “reformada” sin intereses político-partidistas y con un fundamento ético, a partir de la educación basada también en la diversidad, también representativa de Latinoamérica, es decir, no se busca una unificación absoluta y uniforme. En This is not America, vemos claramente marcado un discurso político en búsqueda de la identidad y la independencia, sin obviar las diversas problemáticas, pero exaltando y apropiando las virtudes de Latinoamérica. Sobre la importancia de comenzar a considerar este tipo de cantos, propios de la cultura popular como objeto de estudio, Bahamón Serrano menciona que:

Es en este mundo, donde ocurren las prácticas semióticas o significantes, el discurso es una de dichas prácticas que además hace referencia a aspectos específicos del comportamiento de un conglomerado poblacional en una cultura dada. Por esa razón la canción popular se puede considerar como un discurso, ya que está dotada de «un proceso de significación a cargo de una enunciación» (Fontanille, J., 2005) y está vinculada a una situación de producción (2014, p. 158).

La transición hacia la voz autoral, que da una condición plena de narrador y actante a Residente, nos lleva también a una forma de buscar y exigir justicia social, pero que se aleja, a su vez, del tema de la unidad tan presente en el canto anterior. Esto parece romperse de manera casi definitiva, además, en la Bizarrap, aun cuando conserva ciertos rasgos del discurso anticolonialista, antirracista e incluso unificar del primer canto, aunque como se mencionó con anterioridad, es una obra creada desde la visceralidad, más que desde la exigencia de justicia social representativa en la mayoría de sus obras y de esa pretensión de “ser un contradiscurso de la estética del reguetón” que fue también una característica fundamental de su obra desde los tiempos de Calle 13 (Moreno, Ramos y Córdoba, 2020, p. 105). En cantos como This is not América, o Latinoamérica de Calle 13 en su defecto, se puede observar una línea discursiva muy similar a la de Gata Cattana con Los siete contra Tebas, que es de vital importancia en el género debido a que:

El arte popular, tal como lo formula García Canclini (1977), viene a ser el lugar macro donde se incrusta la canción social latinoamericana, manifestación musical y poética que proviene de las clases sociales baja y media, y que se alimenta de todo el sincretismo cultural latinoamericano y, en los últimos tiempos, de todos los ritmos musicales universales (Moreno, Ramos y Córdoba, 2020, p. 107).

Tanto como lo es, en el discurso de Ana Isabel Llorente, el de la identidad, sobre todo la andaluza, como parte de la sociedad española y la ruptura de los estereotipos y estigmas que aún en la actualidad permean a estas consideradas “minorías”. Sin embargo, la Bizarrap marca una ruptura en la evolución de sus ideologías, claramente marcada por el feminismo fehaciente de Gata Cattana y la reproducción de microdiscursos misóginos, a veces indetectables a simple vista, a los que regresa Residente cuando se trata de una “tiradera” y que, pese a todo, también conforman los procesos cognoscitivos mediante los que se forman nuevos dominios en sus audiencias.

Conclusiones

Antes de llegar al corolario cabe puntualizar algunas consideraciones estructurales: pareció oportuno, para fines del análisis, dar una estructura circular al acomodo de las canciones, comenzando con ‘This is not America’, la representación masculina del tópico de la justicia social y cerrando con ‘Los siete contra Tebas’ de su contraparte mujer, esto con la intención de hacer énfasis en las pequeñas variaciones del discurso a partir del género pues, mientras en Residente aún se puede atisbar cierta relación de normalización a las violencias en la ambivalencia ya explicada de la sangre, Gata Cattana sostiene en todo momento una postura de disconformidad, rompiendo totalmente con la convencionalidad del rol. Por otro lado, tampoco es casualidad que ‘Lisístrata’ y la Bizarrap tengan una posición inmediata, dado que la contraposición de sus discursos acrecienta las diferencias ideológicas de sus dominios en la representación de lo bélico pues, a pesar de que ambas son increpaciones, en la primera se busca romper con la convención del sexismo, mientras que la segunda lo perpetua.

Así pues, para concluir, se puede afirmar que aún existe un androcentrismo arraigado en las producciones masculinas y que, aunque buscan generar una crítica a partir de su música, siguen conservando los rasgos, quizá involuntarios, de una estructura social profundamente patriarcal y machista. Recordando el retrato que también hace Residente en ‘René’ del sufrimiento de su madre, radicado en las violencias más invisibles del patriarcado, nos hace asumir, también, que el sexismo sigue permeando aun en la insurrección, sobre todo al comparar, por un lado, el discurso antifascista y antipatriarcal de ‘René’ con la construcción nociva de lo viril en la Bizarrap, dos años después; y por otro, la contraposición de Residente idealizando el sacrificio de su madre, claro reflejo, como ya dijimos, del sexismo benevolente y el más arraigado, contra la afirmación que realiza Gata Cattana, acercándose al final de ‘Lisístrata’, contra la santificación al ser madre. Finalmente, podemos puntualizar que esto no es reivindicativo, solo propicia conciencia sobre la construcción del género, que toma particular importancia en el rap al cimentarse en la transgresión a la convención.

Bibliografía

Aguilar Montes de Oca, Y. P., Valdez Medina, J. L., González-Arratia López-Fuentes, N. I., y González Escobar, S. (2013). Los roles de género de los hombres y las mujeres en el México contemporáneo. *Enseñanza e Investigación en Psicología*. Número 18(2), ISSN-e: 0185-1594. Pp. 207-224.

Bahamón Serrano, P. (2014). Discursos sobre la unidad latinoamericana en la canción popular Latinoamérica de Calle 13. Eventos “*Discursos sobre unidad latinoamericana en la canción popular (1970-2010)*”. Ponencia para el título de doctora en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia. Colombia. Pp. 157-181.

Checa Fernández, F., y Camargo-Fernández, L. (2022). Interdiscursividad y variación estilística en la obra de Gata Cattana. *Tonos Digital*. Número 42. ISSN-e: 1577-6921. Pp. 1-33.

Cuenca, M. J., y Hilferthy, J. (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel.

Lakoff, G., y Jonson, M. (1991). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

López Maestre, M. D. (2021). Canciones, sexismo y violencia de género: un análisis crítico del discurso con perspectiva feminista. *Pragmalingüística*. ISSN-e: 2445-3064. Pp.280-304. DOI: <http://dx.doi.org/10.25267/Pragmalinguistica.2021.i29.14>

Maldonado, R. (1993). Una visión cognoscitiva de la semántica. *Revista Latina de Pensamiento y Lenguaje*. Facultad de Psicología, UNAM.

Martín Villarreal, J. P. (2020). Ante un folio en blanco jurando bandera»: feminismo y política en la obra de Gata Cattana. *Literatura y política: políticas de la literatura*. Moyano Arellano, C., Sánchez Jiménez, R., Blanco Campos, F., y Escudero, I. G. (eds). Ediciones Universidad de Valladolid. Valladolid, ISBN: 978-84-1320-089-7.

Moreno Pineda, V.A., Silgado Ramos, A., y Pérez Córdoba, A.L. (2020). La canción social latinoamericana en Calle 13. Un estudio desde la perspectiva histórica discursiva. *Folios*. Número 52. ISSN-e: 0123-4870. Pp. 103-119. DOI: <https://doi.org/10.17227/folios.52-9329>

Torres, J. J., y Salguero, P. (2020). Que tenga que venir la Ana. Durezas, arraigos y conquistas en el legado de Gata Cattana. *Cuadernos de etnomusicología*. Sociedad de Etnomusicología, Número 15 (2). ISSN-e: 2014-4660. Pp. 8-18.

Soriano, C. (En prensa). “La metáfora conceptual. Lingüística Cognitiva. Ibarretxe-Antuñano, I., y Valenzuela, J. (coords.). Barcelona: Anthropos.

Vara López, A. (2022). Viajes temporales, cósmicos y poéticos en el rap de Gata Cattana: una exploración didáctica para las aulas de secundaria. *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*. Número 45. ISSN-e: 2603-8560. Pp. 143-168.

Las menarcas del arte. La menstruación como herramienta para hacer y deshacer el arte



María Olga Terán Cortés
teco.olga97@gmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Aguascalientes
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8496-8638>

ARTÍCULO

Resumen

Se analiza y reflexiona en torno a las principales obras de artistas visuales que han trabajado el tema de la menstruación a través de la historia para repensar sus cuerpos que ciclan y visibilizar la injusticia menstrual. Las propuestas artísticas aquí presentes se exploran desde una perspectiva menstruartivista, como herramienta de análisis, no porque las artistas se autodenominen como tal, sino porque integran en su proceso creativo la menstruación, el arte y el activismo. Asimismo, se contribuye a la propuesta de Eva Valadez Ángeles para nutrir el concepto de “menstruartivismo” publicado en 2019, con el objetivo de compartir con otras artistas y artesanas herramientas para sus creaciones. Este ejercicio por mapear y analizar artistas que trabajan el tema responde a la injusticia histórica de relegar a las mujeres de la historia del arte, particularmente aquellas que abordan uno de los tabúes más antiguos de la humanidad: la menstruación.

Palabras clave: menstruación, artes visuales, activismo, menstruartivismo, tabú

Abstract

This article analyzes and reflects on the main works of visual artists who have worked on the menstruation topic through history to rethink their cycling bodies and make menstrual injustice visible. The artistic proposals are explored from a menstruactivist perspective, as an analysis tool, not because the artists call themselves as such, but because they integrate menstruation, art and activism into their creative process. As well, it contributes to Eva Valadez Ángeles proposal of nourishing the concept of “menstruactivism” published in 2019, with the intention of sharing tools with other artists and craftswomen for their creations. This exercise of mapping and analyzing artists who work on the subject replies to the historical injustice of relegating women from art history, particularly those who address one of the oldest humanity’s taboos: menstruation.

Keywords: menstruation, visual arts, activism, menstruactivism, taboo

Introducción

La sangre menstrual caliente gotea poco a poco en nuestras vaginas, se desaborda por nuestras vulvas, entrepiernas, hasta volver a la tierra. Devela para algunas, miedo, alivio, agobio e incluso posibilidades de creación. La menstruación es tan antigua como la humanidad misma, por lo tanto, ha sido considerada en algunas sociedades como el tabú más antiguo de la historia. Por esa razón se ha relegado a lo privado, asociado con la suciedad, toxicidad, vida y muerte, causó terror en algún momento porque ¿cómo una mujer podía sangrar tanto tiempo sin morir?

Esta sangre no es como la que brota por un golpe o corte en la piel, nuestro flujo en realidad es:

Sangre suspendida en una mezcla de *mucus* cervical de secreciones vaginales, de agua y tejidos orgánicos surgidos del endometrio. Las mismas secreciones vaginales contienen electrolitos de sodio y potasio [...] También encontramos proteínas, colesterol y bilirrubina [...] posee un pH idéntico al de la sangre (7,5) y un número considerable de bacterias que permiten preservar el equilibrio de la flora vaginal, a los fines de proteger la vagina y el útero de las infecciones. Su única propiedad desacostumbrada es que no coagula [...] puede secarse, pero no coagular, es decir, formar una costra que luego se elimina por sí misma. (Thiébaut, 2018, pág. 21)

Sabiendo que su consistencia natural no daña, no es sucia o peligrosa para los seres humanos, podemos asumir que la discriminación menstrual no tiene razones biológicas, sino culturales para someter los cuerpos de las mujeres y personas menstruantes (personas no binarias y hombres transgénero). La discriminación por menstruar se encuentra en diferentes escenarios y acciones, “mediante prejuicios dañinos, estereotipos, discriminación sistemática arraigada en la organización social que no contempla la salud menstrual y discriminación en la esfera privada” (UNESCO, 2024 p. 23).

En 2022 trabajamos la encuesta “Menstruación Aguascalientes, México”[1], la que recabó experiencias de mujeres entre 10 a 85 años que ciclan o ciclaron en algún momento de su vida. Según los resultados, las mujeres han tenido prohibido en algún momento de su vida o habían escuchado que no se podía[2] entrar a templos, tepozanes, funerales, el mar y cuartos donde fermenta el pulque. Por otra parte, a las niñas se les niega el acceso al juego, aunque no están exentas las demás edades, pues tampoco se puede usar bicicleta, montar a caballo o correr.

También se ha identificado que la desigualdad de género incrementa al no tener un adecuado sistema de salud, infraestructura o espacios seguros y óptimos para menstruar, por lo que las niñas y mujeres terminan por no asistir a la escuela o trabajo durante su menstruación (Gutierrez, 2022). Estos ejemplos son un atisbo en la discriminación menstrual, la que ha permeado por años y que deriva del tabú menstrual.

Thiébaut (2018) se basa en el antropólogo Daniel de Coppet para explicar que el tabú:

Fue tomado del vocabulario de las lenguas polinesias por el famoso navegante James Cook, durante su paso por las islas Hawái en 1778. Deriva de dos palabras diferentes: “ta”, que significa “marcar” y “pu”, que significa la intensidad. El sentido sería por lo tanto “fuertemente marcado”, es decir, portador de signo(s) distintivo(s), diferenciador(es), para alertar de un peligro e imponer el respeto o la elusión. [...] La palabra está marcada por la ambivalencia, y designa a la vez lo que está prohibido, es impuro, peligroso y lo que es sagrado, misterioso, investido de un poder divino. (Thiébaut, 2018, pág. 55 a 56)

[1] La encuesta “Menstruación en Aguascalientes, México” se desarrolló en el Estado de Aguascalientes en noviembre de 2022. Actualmente los resultados no se pueden consultar en alguna plataforma. Para más información pueden escribir al correo de la investigadora.

[2] Hasta el momento no se ha identificado una temporalidad específica en cuanto a la vigencia de las prohibiciones.

En los estudios socioculturales, antropológicos, y creación artística, podemos identificar que la menstruación es entendida como un evento ambivalente, dual, y como un estado de tránsito, pues se cicla en momentos y de maneras diferentes. Este movimiento corporal representa un peligro para el razonamiento eurocéntrico, acostumbrado a entender y ejercer poder sobre los cuerpos. Por ello ¿cómo no iban a tener miedo de los cuerpos menstruantes? Que no responden a sus mandatos y que, por ende, no tienen el control.

Es importante mencionar que en comunidades antiguas matriarcales la menstruación era considerada sagrada, consideraban que este vínculo unía a la humanidad con la naturaleza, reconociendo que el ciclo menstrual es similar al de la luna (Sala, 2020 y Cardozo, 2015). Sin embargo, parece que en la actualidad el tabú supo encarnarse en los cuerpos de las personas, menstrúen o no.

Entonces, ¿qué se ha hecho en una sociedad donde se ha instaurado una forma de opresión en los cuerpos de las mujeres y feminizados? Tras esta premisa, mujeres en todo el mundo han trabajado activamente para erradicar el tabú menstrual, mismo que ha dañado nuestras relaciones no sólo con nuestros propios cuerpos, sino con los de las otras. Algunas de las respuestas surgen desde la medicina natural, los estudios sociales y el arte.

La investigadora Eva Valadez Ángeles entiende el arte como “un recurso por medio del cual es posible abordar temas tabú” (Ángeles, 2019, pág. 39), ya que es un espacio con la libertad suficiente para explorar, compartir, dialogar y sentir todo aquello que la sociedad busca reprimir. Para esta investigación, Valadez es una de las máximas referentes, ya que es quien propone el término “menstruartivismo”, no como un concepto inamovible, sino como una hoja en blanco que podemos apropiarnos y construir colectivamente.

En su exploración por construir el término, observa que las artistas que han trabajado el tema de la menstruación corresponden a un tipo de creación artística:

Al arte no hegemónico, no precisamente armónico ni estético, es al que alude el arte menstrual. Por tanto, el arte menstrual es la posibilidad plástica de repensar paradigmas entre lo privado y lo público, entre lo personal y lo político. (Ángeles, 2019, pág. 15)

La apuesta por el arte menstrual implica reconocer el propio cuerpo como un territorio de experimentación, casi animal, intuitivo y procesual. Cada creadora se apropia de un proceso, lo moldea y lo camina diferente. A continuación, compartimos algunas reflexiones y sentipensares que puedan aportar a las otras artistas, artesanas, gestoras, investigadoras y creadoras para construir su camino, esperando aportar positivamente.

Para ello comenzaremos mapeando sólo algunas de las artistas que han abordado el tema desde las artes visuales bajo diversas técnicas, sitios, épocas y discursos. A la par se analiza y reflexionan sus obras desde una perspectiva menstruactivista, no porque su obra o ellas se sitúen desde ahí, sino por las cualidades principales de sus piezas: la menstruación, el arte y el activismo. Se busca contribuir brevemente al concepto de “menstruativismo”, con la finalidad de aportar a los estudios de este, su creación y exposición.

En conclusión, con este trabajo se busca aportar a la historia del arte, particularmente de las mujeres que abordan el tema del ciclo menstrual y de la menstruación. Por medio de la visibilización de artistas, así como del concepto “menstruactivista”, entregando una propuesta para su futura exploración. Ya que, no bastando con ser mujer para no estar dentro de la historia, el hablar de un tema tabú relega aún más a las creadoras y pensadoras en torno al tema.

Las menarcas del arte

La menarquía es la primera menstruación en la vida de una mujer, cuando llega somos niñas, ya que usualmente se presenta entre los 11 y 12 años, pero puede variar entre los 8 y 15 (hay casos en que es más tarde), de acuerdo con el contexto cultural, alimentación y salud. Esta primera llegada de sangre nos toma por sorpresa en la mayoría de los casos, algunas habrán sido informadas por su madre, una abuela, profesora, cuidadora, pero habrá quienes sabrán de esta noticia hasta el día de su llegada.

Así como este primer sangrado en el ciclo de una persona, existen artistas pioneras en el arte menstrual o artistas que toman como elemento la sangre o símbolos que la remitan, para nosotras, estas son las menarcas del arte. Más adelante identificaremos las diferencias entre menstruartivismo y el uso de sangre o símbolos, pues para esta investigación tienen fronteras, difusas pero presentes.

Entre las primeras artistas visuales que parten del tabú y emplean su cuerpo como soporte para explorar la sexualidad femenina, fluidos (que sugieren la sangre) y vaginas, la norteamericana Carolee Schneemann, quien trabajaba las técnicas de fotografía, pintura y performance. En el festival de cine de Colorado de 1975 presentó su performance “Inter scroll”, donde “se para desnuda en una mesa, pintada con lodo y extrayendo de su vagina un rollo de papel mientras recita el discurso escrito en él”. (Basurto, 2015)



Figura 1. Carolee Schneemann, *Inter Scroll*, registro fotográfico de performance, 1975. Fuente: Proyecto IDIS (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido) de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

Este antecedente nos puede ayudar para identificar que en los 70 se comenzaba a trabajar con los fluidos expulsados de la vagina, así como apropiarse de la vagina no como una parte del cuerpo pasiva, sino como un espacio de trabajo interno y externo para las artistas.

Sin embargo, la artista que trabaja con su sangre menstrual como materia prima es María Evelia Marmolejo, nace en 1958, originaria de Cali, Colombia. Ella y su obra es considerada como “una de las artistas más políticas y radicales de los años ochenta en América Latina. Principalmente activa durante la década de 1980, su obra permanece desconocida no sólo fuera de Colombia sino dentro de su mismo país de origen”. (Hill, 2012)

Sus reflexiones en torno a la opresión política de su país, los problemas con el medio ambiente y el rol de la mujer se ven reflejados en sus piezas de manera contestataria. Aunque el performance y las mujeres artistas no han sido lo suficientemente estudiadas y valoradas en el gremio, al menos en su periodo de proceso creativo (1981 a 1985), actualmente se considera a la artista como una de las más relevantes sobre performance en Colombia y desde nuestra postura, de toda Latinoamérica.

En 1979 presentó su primer performance relacionado con la menstruación, la pieza “Tendidos”:

Consistió en un tendedero de ropa hecho con toallas sanitarias –unas usadas y otras limpias– amarradas unas con otras. Al final del tendedero había un pañal de tela y todo colgaba de un gancho de carnicería. Marmolejo produjo esta obra en protesta por la brutal tortura y violación – a menudo con objetos de metal– de mujeres campesinas y universitarias (algunas embarazadas) por el ejército colombiano. A partir de esta instalación, la artista comenzó a utilizar la sangre como un fluido corporal normal y común –aunque rechazado–, como una reflexión sobre la violencia del país. La agresividad manifestada con el gancho de carnicería también hace referencia a su propio rechazo a las dificultades que ella padeció en su rol de mujer en una sociedad machista y en casa, donde tenía que ser servil con sus hermanos varones. (Hill, 2012)

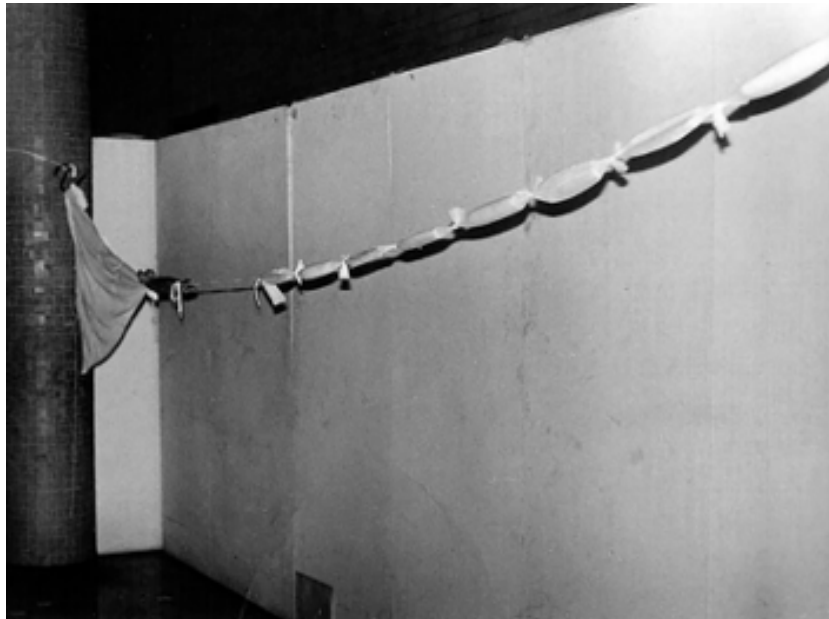


Figura 2. María Evelia Marmolejo, *Tendidos*, registro fotográfico de performance, 1979. Instalación en técnica mixta. Escuela de Bellas Artes, Cali, Colombia. Fuente: ArtNexus.

Como se puede intuir, en 1979 no existía el concepto de “arte menstrual”, pero sí se tenía la materia prima y las herramientas que giraban en torno al tema, como los productos de gestión menstrual. Además de los símbolos que representaban el rol de las mujeres, como los tendederos para ropa, tarea asociada con los cuerpos femeninos.

Si en 2023 ver y oler una toalla usada o incluso limpia, puede generar un tipo de repulsión y vergüenza, en aquel tiempo posiblemente fue más allá de revolucionario, independientemente de si los espectadores lo percibían así. Una acción que implicó pensar en las cualidades de un cuerpo de mujer, identificar elementos externos y cómo generar un diálogo, no precisamente sobre menstruación, pero sí para denunciar la violencia.

Esta acción recuerda a la práctica de las nahuas de Xolota, quienes tienen un remedio similar contra la violencia. Ellas usan su sangre menstrual para teñir una prenda y la colocan en la cabecera de la cama, pues el olor (llamado *xoquia*) es útil para combatir a los esposos violentos (Hernández, 2011). Llama la atención que la sangre es considerada como un elemento no sólo para denunciar, sino para accionar y buscar soluciones, desde el arte o en la vida cotidiana.

Fue en 1981 que presenta “11 de marzo”, en la Galería San Diego de Bogotá, el primer performance realizado explícitamente sobre menstruación:

Marmolejo decidió la fecha de su *performance* después de su último período para poder determinar con exactitud la fecha del siguiente. Como preparación para el *performance*, tomó remedios herbolarios para ayudar a inducir su período y garantizar que comenzaría el 11 de marzo. La artista colocó papel sobre el piso en forma de L, iluminó el lugar con luz negra y en el fondo tocó una pista con el ruido de una cadena de baño. Se puso una gorra blanca, y secciones de su cuerpo estaban cubiertas con toallas sanitarias, a excepción de sus genitales, para que su sangre chorreara en el piso cuando ella caminara. Realizó una danza donde frotaba su pubis en la pared, dejando una mancha de su sangre, la cual chorreaba de la pared al piso.

Marmolejo había sufrido toda su vida de períodos muy abundantes y tenía el trauma de haber manchado su ropa constantemente de sangre y ser objeto de burla de la gente, especialmente cuando era una estudiante joven. Este *performance* fue, en parte, para reconciliarse con su propio cuerpo y sus funciones. Éste fue un ritual ofrecido a la menstruación; algo considerado vergonzoso y repugnante, y para celebrarla como algo natural. La artista había sido criada en el catolicismo y rechazaba la idea judeocristiana del Génesis, donde la mujer nació de la costilla de Adán, lo cual establece la superioridad y el poder del hombre sobre la mujer. Con este ritual Marmolejo quería celebrar la centralidad de la mujer en el origen de la vida. En contraste con la tradición cristiana, en este *performance* ella se refiere a un mito ancestral indígena que determina el origen de la vida en la mujer, la cual creó al hombre al mezclar sangre de su menstruación con lodo en forma de un falo y lo enterró. Fue entonces cuando el hombre nació y se convirtió en su compañero, y juntos comenzaron a crear nuevas vidas. (Hill, 2012)

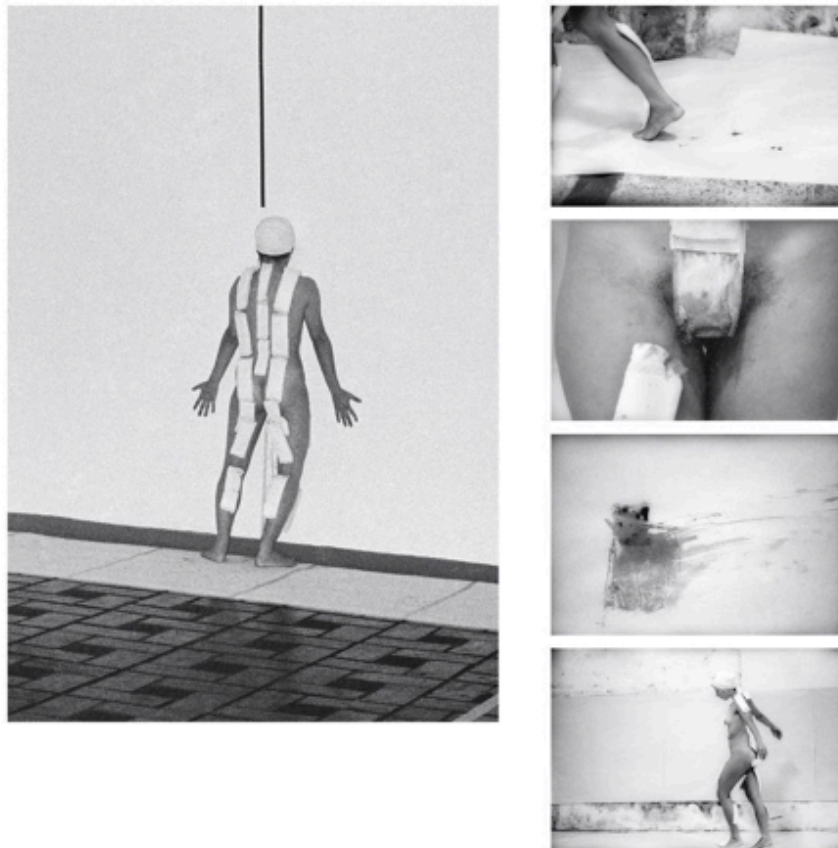


Figura 3. María Evelia Marmolejo, *11 de marzo*, registro fotográfico de performance, 1981. Fuente: HAMMER.

A pesar de su creatividad y propuestas, no le permitieron concluir sus estudios en la escuela de arte, ya que fue reprobada por presentar piezas poco convencionales en materias con rigor tradicionalista (Hill, 2012). Sin embargo, esto no impidió que siguiera explorando el arte, a partir de sus ideas “radicales” para aquel momento y que seguramente en esta época seguirían generando impacto.

Situándonos a principios del siglo XXI, encontramos a Zanele Muholi, artista sudafricana originaria de Burban en 1975, se considera una persona no binaria y activista que responde a las opresiones de género y raza en su país y la sociedad en general.

Trabaja con fotografía, vídeo e instalación, las cuales “documentan y celebran las vidas de las comunidades negras, lesbianas, gays, trans, queer e intersex en Sudáfrica” (artecontexto, 2022). Pero fue en 2006 que presenta la serie “Isilumo Siyaluma”:



Figura 4. Zanele Muholi, *Qiniso, The Sails*, fotografía, 2019. Fuente: La Vanguardia.

En zulú significa “dolor de los dolores menstruales”, la artista retrata con su propia sangre a aquellos cuerpos menstruantes que sobrevivieron a la misoginia, a la violencia física, psicológica, sexual y a crímenes de odio por ser negras y lesbianas. En declaraciones que recoge el medio M-Arte y Cultura visual, Muholi utiliza su periodo como “vehículo y medio para expresar y reducir la pena y pérdida” que siente cuando se entera que muchos hombres intentan someter a sus compañeras a violaciones por su orientación sexual. (República, 2021)

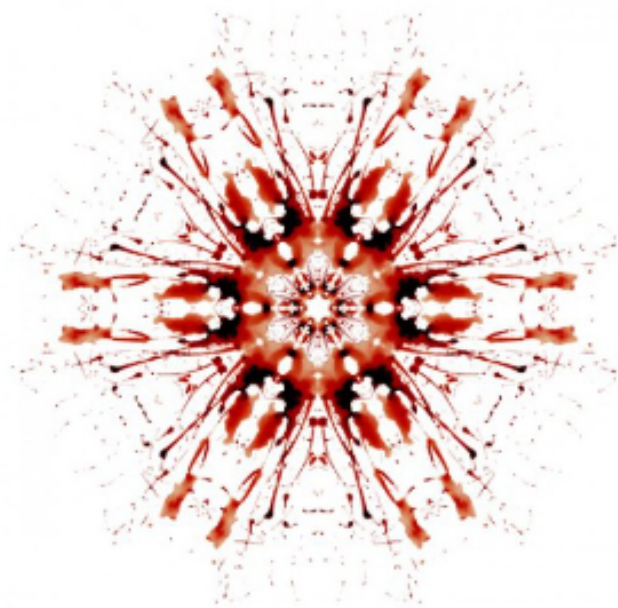


Figura 5. Zanele Muholi, *Isilumo Siyaluma*, 2006. Fuente: (Nel, 2011)

Las imágenes representan a personas menstruantes que han sobrevivido a una violación, con la intención de reflejar “la pena y la pérdida que siente cuando se entera de cada ‘violación curativa’ que muchas mujeres sufren en su comunidad, sangrando por su vagina, por todo su cuerpo, por su mente y su espíritu”. (Naturcup, 2017)

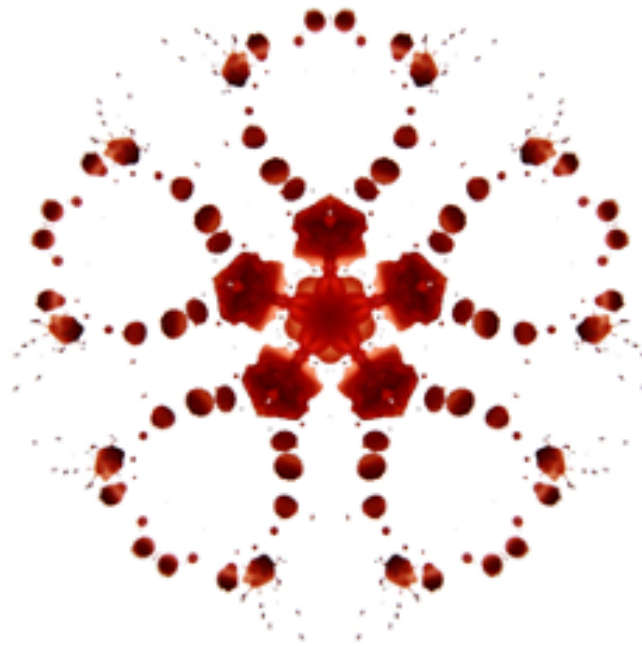


Figura 6. Zanele Muholi, *Isilumo Siyaluma*, 2006. Fuente: (Nel, 2011)

Como podemos observar la sangre menstrual en este caso, no cumple una relación directa con el fenómeno del ciclo menstrual, pero sí con lo que la rodea (pues no se puede separar), como lo es el cuerpo y la vagina, mismas que han sido violentadas por su orientación sexual. Es pertinente señalar que se tiene una deuda con la comunidad LGBTTT+ en el ámbito de la menstruación, ya que socialmente se ha construido a partir de estereotipos de género, encasillando a quien menstrúa únicamente como mujer.

Por otra parte, la relación entre la sangre y violencia se repite con Marmolejo, las nahuas de Xolotla y Zanele, como una herramienta de defensa y respuesta ante la violencia y juicios sociales. Más adelante exploraremos si este patrón se encuentra en más artistas. Para ello nos situamos en Chile, con la artista Carina Úbeda Chacana.

Úbeda nació en Valparaíso, Chile en 1978, actualmente es profesora de artes visuales en su país, tiene una especialidad en fotografía y como nuestras otras artistas también explora la instalación, el performance y el vídeo. Entre sus obras, la que traemos a la mesa es “Paños” (2013), una instalación suspendida en una habitación.

Durante meses, la artista recogió su menstruación en paños, motivada por la alergia que le provocan las toallas higiénicas. Los flujos, de color café-rojizo, crearon figuras aleatorias, distintas unas de otras. Los paños los tensó en bastidores circulares de madera, y los colgó del cielo de la sala, intercalados con mitades de frutos deshidratados, cuya forma se asemeja al sexo femenino. (Jiménez, 2015)



Figura 7. Carina Úbeda, Paños, 2013. Fuente: Captura de pantalla de YouTube de Sebastián Úbeda.

La propuesta de Úbeda nos puede hacer reflexionar en los productos de gestión menstrual, particularmente en las toallas desechables, pues como menciona es alérgica y no hay alternativas asequibles para estos casos. La industria de las toallas y tampones tiene un precedente de poco interés por la salud de las mujeres, un ejemplo es el síndrome de shock tóxico de 1979 a 1985 al que fueron expuestas miles de mujeres en Estados Unidos de América. Esta enfermedad fue causada por los materiales con los que estaban hechas las toallas, se registraron 2,814 casos con 122 mortales. (Tarzibachi, 2017)

El trabajo de Evelia, Zanele y Úbeda responde a tantos años de discriminación menstrual y opresión sobre los cuerpos que ciclan. Sentimos que las palabras no bastan para exponer la importancia de su papel en el arte, así como el de muchas otras mujeres. Pero esperamos que su trabajo les brinde otro panorama del arte hecho por mujeres, así como de la importancia de nombrar y responder con fuerza a cada tabú que pueda limitar nuestra vida.

Estas son sólo algunas de las artistas que han abordado la menstruación en su obra, cabe señalar que seguramente se escapa de la investigación alguna otra artista precursora, debido a la falta de difusión y probablemente registro. Sin embargo, antes de terminar con esta sección, es importante compartir que al realizar este mapeo encontramos a:

- Wendy López, originaria de Xalapa, México. En los 90 comienza a utilizar su sangre^[3] y pintura para hablar de los roles de género, el matrimonio y la violencia. (Sánchez, 2023)
- Camila Montalvo, colombiana, con su performance “Una mujer de rojo”, en 2012 se encierra en una vitrina y menstrúa públicamente, dejando correr su sangre entre sus piernas. (Silva, 2012)
- Casey Jenkins, artista australiana, tejió una bufanda durante 28 días en 2013, estambre que salía de su vagina. (Basurto, Hysteria, 2015)
- Carmen Vicente, ecuatoriana, que además de artista es curandera y líder espiritual de comunidades indígenas de Abya Yala. Dirigió la exposición “El destino de la sangre. Un secreto abierto”, en 2017, una serie de bordados realizados por 17 artistas. (Apablaza, 2018)
- Emma Arvida Bystrom, fotógrafa sueca, quien en 2018 realizó la serie *There Will Be Blood* (Correrá sangre). En la serie se presentan mujeres en la vida cotidiana, pero con una notoria mancha de sangre menstrual en su ropa. (Carrillo, 2013)

[3] Aunque Wendy López es una referente de 1990 y la consideramos menarca, para esta investigación es importante retomar a Zelene, artista actual, quien es de las pioneras en trabajar con menstruación sobre el tema de violaciones correctivas a mujeres lesbianas.

Deseamos en investigaciones posteriores, analizar la vida y obra de las artistas que no pudimos desarrollar esta ocasión. Por el momento, les recomendamos conocer su trabajo, el cual no sólo se centra en menstruación, pero parten desde un quehacer político en diferentes esferas.

Derramar posibilidades

Como hemos observado, la menstruación en el arte ha sido empleada como herramienta para denunciar violencia, dolor, vergüenza, y, por otra parte, para reivindicar, normalizar y reconciliarse con el propio ciclo. Estas propuestas vienen de una diversidad de cuerpos territorios, morenos, negros, jóvenes, adultos, con orientaciones sexuales y demás aspectos que posiblemente escapan a nuestro acercamiento.

Las artistas que encontramos nos brindan la posibilidad de reflexionar el desarrollo del arte menstrual o del menstruartivismo. Es importante mencionar que no porque estos conceptos estén sobre la mesa, las artistas se hayan considerado como tal, pero nos sirve su trabajo para pensar el concepto y animarnos a experimentarlo como espectadoras o como creadoras, seamos artesanas o artistas (artes visuales, literatura, teatro, música, cine, danza, etc.).

Para abordar el tema era necesario rastrear el concepto, lo que no fue tan sencillo, ya que los estudios sociales, antropológicos y artísticos sobre menstruación comenzaron en 1970. Son recientes, así que se tienen mucho que explorar y aportar desde diferentes áreas, miradas, posturas, sentires. El concepto de menstruartivismo es propuesto en 2019 por la investigadora mexicana Eva Valadez Ángeles, en su tesis de maestría “Menstruartivismo: una herramienta para la agencia de las mujeres menstruantes”.

Para construir este concepto la autora retoma el arte feminista (distinto al arte hecho por mujeres), por lo que uno de sus referentes es la artista Mónica Mayer, de quien nos recuerda que el “arte feminista es aquel en el que las artistas se asumen como tales y así lo defienden ideológicamente, pero también en términos artísticos plantean otras formas no hegemónicas de entender el arte”. (Ángeles, 2019, pág. 39)

Estas formas no hegemónicas se han gestado en el útero de diversas artistas y así como podemos abortar ideas, también las podemos parir. Es así como para Valadez, del arte feminista nace el arte menstrual, que “abarca otras modalidades artísticas que retoman de manera simbólica el proceso de menstruación, el cuerpo de las mujeres menstruantes y la sangre menstrual” (Ángeles, 2019, pág. 41).

Al no encontrar antecedentes del arte menstrual, Valadez se da la tarea de poner en la mesa la construcción del mismo en el Primer Encuentro de Cultura y Arte Menstrual, realizado en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en 2016, donde las asistentes llegan a las siguientes conclusiones:

Consideramos que en el arte menstrual se puede, o no, utilizar como materia prima la sangre menstrual. Sin embargo, para algunas activistas como las participantes en la colectiva Ixchel es imprescindible la sangre menstrual (Nadia, entrevista, 2016); otras, como Karla Helena Guzmán de la Ecored Feminista La Lechuza Buza, incluyen en sus talleres de arte menstrual diversos materiales. [...] El arte menstrual no sólo alude a las representaciones y simbolismos de la sangre menstrual, sino que también son de interés otros temas como: los procesos internos que experimenta la mujer en cada uno de sus ciclos —preovulatorio, ovulatorio, premenstrual y menstrual— o fases, que van desde la menarquía hasta la menopausia. [...] Parte de un proceso interno de reflexión sobre el sentido subjetivo de ser mujer de acuerdo con el momento en que se encuentre cada una, con las experiencias de vida que hayan acumulado durante su propia historia y con las necesidades de expresión hacia el entorno. (Ángeles, 2019, pág. 75 y 76)

Desde esta investigación queremos aportar que el arte menstrual no necesariamente hablará de menstruación o del ciclo (eventos ligados pero diferentes, usualmente confundidos por la falta de educación menstrual). También puede dialogar con otros temas (como la violencia), tal es el caso de Zanele, que usa la menstruación como herramienta para denunciar las violaciones correctivas. Este tipo de arte puede usar símbolos, una diversidad de recursos que no necesariamente sean lo inmediato.

Además, sostenemos que no todo arte menstrual es feminista, puede emplear recursos, procesos e incluso exploraciones, pero no buscamos encasillar este tipo de arte en un movimiento político o pensamiento, pero sí tenemos claro de dónde viene y cómo se ha construido. Aunque el feminismo tiene vertientes, como las decoloniales, antirracistas, así como abordajes antigordofóbicos, de diversidad de género, etc., sugerimos que el arte menstrual tome las herramientas que más ayuden al proceso creativo, gozando de la mayor interseccionalidad posible, pues enriquecerá nuestras reflexiones.

Aunado a ello, dejamos en la mesa la pregunta ¿el arte menstrual necesariamente es político?, la respuesta pareciera ser inmediata: claro que sí. Sin embargo, deseamos dejar la pregunta en el aire, como los Paños de Úbeda y bordarlos poco a poco en nuestras realidades. Lo que nos lleva al concepto de menstruartivismo, Valadez menciona que:

Es una herramienta que permite producir conocimiento y ponerlo a prueba, además de que se basa en una experiencia específica que puede promover la resignificación de la menstruación. [...] como una herramienta para la agencia de las mujeres menstruantes, conjuga los preceptos de la agencia cultural y la agencia feminista, siendo el carácter político y el artístico los

Como se puede identificar, este concepto se compone de la menstruación, el arte y el activismo, por lo que reconocemos la carga política al situarnos desde este quehacer. No sólo es un “producir”, sino que parte desde una postura política y se propone hacer cultura, una nueva libre de tabúes menstruales. Partiendo desde tres aspectos: la introspección en la intimidad, el proceso creativo al sacar del cuerpo y finalmente exponer, a una misma, a las amigas, familia, alumnas o a la sociedad, Valadez nos recordará que no siempre es necesario exponer, es cuestión de cada creadora.

Hace falta mencionar que encontrar el trabajo de Valadez y las artistas fue emocionante, significó una guía, un camino rojo que tiende para todas nosotras, con la finalidad de organizar nuestras ideas, unir reflexiones y explorar el menstruartivismo, con la total confianza de aportar, deshacer y hacer el arte.

Conclusiones

Resignificar la menstruación es vital, pues interpela a nuestros cuerpos, su autonomía y dignidad, por ello insistimos que una de las grandes vías es el arte. Desmontar el tabú menstrual no es tarea fácil, pues implica ir contra un sistema milenario, encargado de relegar a las mujeres a lo privado, logrando así despojarlas de todo poder, principalmente de sus cuerpos.

Al ser un tema complejo, el arte es un enorme campo de exploración, puesto como un laboratorio para hablar desde cualquier territorio y época. En éste podemos acercarnos a las personas que quizá nunca se habían cuestionado la injusticia menstrual, quienes nunca les hablaron de su sangrado, o aquellas que viven con un dolor incrustado en su cuerpo y sobre todo acercarnos a nosotras.

El arte nos puede ayudar a desencajarlo, desmenuzarlo, hablarlo y configurar nuevos mundos menos violentos para quienes ciclamos y que quienes conviven con nosotras comprendan que la vida diaria no es lineal, sino cíclica.

Invitar a crear desde el menstruartivismo es una apuesta emocionante, pues está ahí para apropiárnosla, poner el cuerpo a reflexionarse, hacer cultura que permita conectar con otros cuerpos y así, no sólo ser individuo, sino buscar la colectividad. En tanto, nuestra propuesta es dejar de ver la menstruación como un evento privado y comenzar a sentipensarla desde la colectividad. Creemos que menstruar es político, es colectivo y es revolucionario.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

Ángeles, E. V. (2019). *Menstruativismo: una herramienta para la agencia de las mujeres menstruantes*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Apablaza, A. (12 de Noviembre de 2018). *Centro Cultural La Moneda*. Obtenido de Franca: <https://francamagazine.com/carmen-vicente-los-bordados-de-la-sangre/>

Artecontexto. (2022). *artecontexto*. Obtenido de <https://artecontexto.com/ivam-zanele-muholi/>

Basurto, D. (26 de mayo de 2015). *Hysteria*. Obtenido de <https://hysteria.mx/arte-y-menstruacion/>

Carrillo, J. P. (3 de Marzo de 2013). *Pijamasurf*. Obtenido de <https://pijamasurf.com/2013/03/aqui-va-a-correr-sangre-fotografa-cuestiona-la-verguenza-publica-asociada-a-la-menstruacion/>

Hernández, J. E. (2011). *El cuerpo femenino en estado liminar: connotaciones entre los nahuas prehispánicos* (Vol. 18). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Hill, C. F. (Junio de 2012). *ArtNexus*. Obtenido de <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64034190cc21cf7c0a342e/85/el-cuerpo-politico-de-maria-evelia-marmolejo>

Jiménez, Y. (25 de enero de 2015). *Femimagazine*. Obtenido de <http://www.lrmcidii.org/exposicion-de-artes-visualespanos-de-carina-ubeda/>

Naturcup. (7 de abril de 2017). *Naturcup colombia*. Obtenido de <https://www.naturcupcolombia.com.co/arte-menstrual/>

Nel, F. W. (1 de noviembre de 2011). *ORMS Connect*. Obtenido de <https://blog.ormsdirect.co.za/exhibition-isilumo-siyaluma-by-zanele-muholi/>

República, L. (6 de diciembre de 2021). *La República*. Obtenido de <https://larepublica.pe/sexualidad/2021/12/05/arte-menstrual-conoce-a-las-artistas-que-utilizan-su-sangre-para-luchar-contr-el-machismo-desde-sus-obras-atmp>

Sánchez, M. (8 de Marzo de 2023). *Diario de Xalapa*. Obtenido de <https://www.diariodexalapa.com.mx/cultura/te-escandaliza-la-menstruacion-con-arte-derriban-tabues-de-lo-natural-9730167.html>

Silva, L. A. (24 de Agosto de 2012). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=5moXbgs0K7g>

Tarziachi, E. (2017). *Cosa de mujeres. Menstruación, género y poder*. Autónoma de Buenos Aires, Argentina : Sudamereicana

Thiébaud, É. (2018). *Mi sangre. Pequeña historia de las reglas, de aquellas que las tienen y de aquellos que las hacen*. Autónoma de Buenos Aires: Hekht Libros.

Filmografía de largometrajes realizados en Aguascalientes: historia, cultura y proyección futura



Carlos Alberto Rodríguez Pasillas

carlos.pasillas@hotmail.com

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2040-8343>

ARTÍCULO

Resumen

Este artículo ofrece una exploración de la historia del cine en Aguascalientes, México, desde sus inicios hasta la actualidad, con un análisis de las necesidades socioculturales que han influido en su desarrollo y evolución. A través de una revisión histórica detallada y un enfoque en las producciones locales; se abordan los desafíos y oportunidades que enfrenta la industria cinematográfica en esta región. Se presenta por primera vez un listado de largometrajes realizados en Aguascalientes, resultado de una investigación pionera que documenta de manera sistemática esta filmografía regional.

El artículo también analiza las innovaciones tecnológicas y los problemas de preservación fílmica, subrayando la necesidad de implementar políticas públicas que apoyen el cine local. Este estudio proporciona una comprensión profunda de las dinámicas culturales y económicas que han moldeado la industria cinematográfica de Aguascalientes y ofrece perspectivas para su futuro desarrollo, destacando la creatividad y resiliencia de los cineastas locales.

Palabras clave: Cine, Filmografía, Historia del cine, Industria cultural cinematográfica, Producción cinematográfica, Cine independiente, Comunidades cinematográficas, Arqueología del cine

Abstract

This article provides a comprehensive exploration of the history of cinema in Aguascalientes, Mexico; from its origins to the present, analyzing the sociocultural needs that have influenced its development and evolution. Through a detailed historical review and a focus on local productions, the challenges and opportunities faced by the film industry in this region are addressed. For the first time, a list of feature films made in Aguascalientes is presented, the result of pioneering research that systematically documents this regional filmography.

The article also examines technological innovations and film preservation issues, emphasizing the necessity of implementing public policies to support local cinema. This study offers a deep understanding of the cultural and economic dynamics that have shaped the film industry in Aguascalientes and proposes perspectives for its future development, highlighting the creativity and resilience of local filmmakers.

Keywords:

Cinema, Filmography, History of cinema, Cultural cinema's industry, Film production, Independent cinema, Cinema's communities, Cinema archaeology

La historia del cine está inextricablemente ligada al desarrollo tecnológico de las sociedades, y al mismo tiempo, la historia del cine en su totalidad está irremediabilmente perdida. La sucesión de pequeños inventos tecnológicos, avances científicos, ligados a la voluntad humana de contar historias, dieron paso al largo proceso de la aparición del cine, que, a su vez, hizo posible la síntesis teórico-científico-tecnológica para que se pudiera construir el primer cinematógrafo, idóneo para su comercialización y después su desarrollo como medio de comunicación masivo[1]

Los primeros cinematógrafos, que combinaban el aparato proyector con las primeras cámaras de cine se desarrollaron a finales de 1895[2], los hermanos Lumière -en París, Francia- crearon un cine que aún no aprendía a hablar, pero daba sus primeros pasos a través de las primeras proyecciones públicas de películas, que se realizaron en café, ferias y carnavales, a finales del siglo XIX[3].

Del encuentro de la tecnología con la cultura, surgió un paradigma a dos frentes: el cine a través de su masificación y comercialización, comenzó a tener un impacto significativo en la sociedad y, a su vez, la sociedad se enfrentó a un arte (o conjunto de artes), cambiante y en constante evolución. Con su consumo, comenzó a influir en el desarrollo de nuevas técnicas, tecnologías y narrativas que poco a poco moldearon al cine. El desarrollo de la tecnología del cine sonoro en las décadas de 1920 y 1930 fue un punto de inflexión importante en la historia del cine. Y es que el cine en realidad se ideó desde un principio para ser musicalizado en vivo con música clásica y jazz, o incluso musicalizando algunos efectos de sonido relacionados con las acciones en pantalla[4]. Los estudiosos se han puesto de acuerdo en que la llegada del cine sonoro es en 1927, con la película *The Jazz Singer*[5], y fue entonces que se dio uno de los grandes pasos evolutivos, el cine se convirtió en una experiencia mucho más envolvente y atractiva. Esto provocó un auge en su popularidad y, a finales de los años 30, había más de 15.000 salas de cine tan solo en Estados Unidos[6].

[1] Taborda-Hernández, Ernesto. (2017). *Avances científicos y tecnológicos en la consolidación del cine como medio de expresión*. Cine, Imagen y ciencia (1):153

[2] Frutos Esteban, F. J. (2008). *De la cámara oscura a la cinematografía tres siglos de tecnología al servicio de la creación visual*. Área abierta(19), 9.

[3] Gubern, R. (2016). *Historia del cine* (Vol. 692). Anagrama.

[4] Molina, O. A. (2013). El cine que nunca fue mudo Intentos de sonorización previos al llamado cine sonoro. *Sineris*, 12.

[5] Crosland, A. (Dirección). (1927). *The Jazz Singer* [Película]. Estados Unidos de América.

[6] Wedel, M. (2009). Richard Maltby, Melvyn Stokes, Robert C. Allen (Eds.): *Going to the Movies. Hollywood and the Social Experience of Cinema*. MEDIENwissenschaft: Rezensionen| *Reviews*, 26(2), 187.

La introducción de la película a color pintada a mano, hasta la llegada estandarizada de la película en color de Technicolor[7] logró que en 1935 el cine se permitiera obtener imágenes más realistas y vivas, lo que hizo que aumentara aún más su popularidad[8] (Molina-Siles, Piquer-Cases, & Cortina-Marueda, 2013). A finales de los años cuarenta, había más de 20.000 salas de cine en Estados Unidos[9].

Por lo anterior, podemos determinar que la historia del cine es una historia de innovación. Desde los primeros días de las películas mudas hasta la llegada del sonido y el color, los cineastas siempre han ampliado los límites de lo posible. A medida que el cine sigue evolucionando, no muestra signos de desaceleración. El cine moderno pasó del formato análogo al digital, al panorámico, al 3D, al inmersivo, al experimental; lleno de efectos computarizados y tecnología sonora que técnicamente son muy complejos de realizar y que dependen de un gran equipo de personas especializadas para lograrse. Pero el cine, no sólo evolucionó en el marco de su historia de innovación tecnológica, lo que comenzó como una invención científica, se ha convertido en comunidad, en una industria cultural y económica.

Con una capacidad poderosa de incidir en las sociedades, ya sea en su forma popular de entretenimiento, o con sus características de medio masivo, que logra educar, formar e informar. A medida que la tecnología sigue evolucionando, también lo hace el cine. Parte de su crecimiento multidimensional fue el convertirse en una *Industria*, un sistema de producción cinematográfica que va desde la educación, la producción, la exhibición, y la generación económica que permite volver a producir películas, dicho sistema se acota perfecto a la definición de Adorno y Horkheimer, que mencionan a la Industria Cultural como un sistema en el cual la cultura es producida y distribuida de manera masiva, siguiendo las mismas lógicas de producción y consumo que cualquier otro bien industrial[10].

Es así, en este contexto mundial, que la producción cinematográfica se ha globalizado, y no se limita a los grandes centros urbanos, sino que también se desarrolla en ciudades pequeñas y alejadas de las grandes capitales geográficas, como Aguascalientes, México. Desde hace décadas, en esta ciudad pequeña de apenas 1.2 millones de habitantes[11], también se produce cine. Sin embargo, localizar los archivos fílmicos resultantes del quehacer cinematográfico de Aguascalientes, presentan problemas significativos.

[7] Misek, R. (2010). *Chromatic cinema: a history of screen color*. West Sussex, United Kingdom: John Wiley & Sons.

[8] Molina, O. A. (2013). 20.

[9] Wedel, M. (2009). 190.

[10] Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of Enlightenment* (G. S. Noerr, Ed.; E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1944).

[11] Population Stat. "Aguascalientes, Mexico Population (2024)." Accessed July 5, 2024. <https://populationstat.com/mexico/aguascalientes>.

Este no es un problema exclusivo de Aguascalientes, la historia del cine local, no ha logrado estudiar estos archivos en todas sus dimensiones — técnica, narrativa, social, cultural, económica y laboral— de manera exhaustiva.

Los grandes rollos de celuloideos son ahora datos en la nube digital, la fragilidad del archivo cinematográfico que iba desde incendios y cortes con tijeras ahora continúa desde el principio de la historia y hasta nuestros días en forma de depuración de datos, magnetismo que causa daño a discos duros de almacenamiento, desacuerdos comerciales y catástrofes naturales y humanas.

Y el disponer de un acceso acelerado a cantidades infinitas de información en el presente, no garantiza su conservación para el futuro. Esta idea es aplicable al cine, por la debilidad que presentan los soportes fílmicos y la dificultad que conlleva su correcta preservación[12]. Según María Rita Galvão[13], el 93% de los materiales producidos en Iberoamérica durante el período silente del cine se han perdido. Los motivos de esta catástrofe son variados, pero, sin duda, la ausencia o falta de implementación de políticas públicas en relación con la preservación audiovisual, la inexistencia de una red sólida de organismos dedicados al resguardo de estos materiales, las interrupciones institucionales que signaron la historia latinoamericana durante el siglo XX, sumados a la fragilidad y alta inflamabilidad del nitrato, constituyen algunas de las razones que explican este lamentable estado de situación.

El cine es memoria activa, es memoria colectiva, y en Aguascalientes no existe un acervo, ni una contabilización adecuada del cine producido en la localidad. El paradigma sobre el binomio tradición-modernidad se hace presente ante el reto de crear una nueva filmografía local de Aguascalientes; dicho paradigma se caracteriza por la fluidez e interacción entre ambos polos. Es decir, el significado sobre las nociones de tradición y modernidad, clasicismo y renovación, varía de acuerdo con el contexto donde se estudie, pues son muchas las diferencias en cuanto al volumen, continuidad y recepción de la producción local cinematográfica en cada región de México, o en cada país latinoamericano.

[12] Durán Manso, V. (2017). El cine como patrimonio cultural: el caso de la Filmoteca Española. RIDPHE_R: Revista Iberoamericana do *Patrimônio Histórico-Educativo*, 3 (1), 7-33.

[13] Galvão, M. R. (2006). La situación del patrimonio fílmico en Iberoamérica. *Journal of film preservation*, 71, 42.

La novedad en ciertos casos de creaciones de filmografías radica en el mismo hecho de producir en un marco desprovisto de tradición[14] (Paranaguá, 2015).

El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) es el gran referente de cine en México, y genera un anuario estadístico, definido como un gran inventario anual que consta de una serie de características tangibles que identifican la creación de nuevas películas comerciales e independientes, y que separa por entidad federativa, y forma de exhibición. Lo hace, ligándose directamente con el costo de la producción cinematográfica nacional y su relación con el producto interno bruto del país. Para ello, y su transparencia, publica datos sobre las películas realizadas durante el año, más no otorga mayor información sobre las formas de producción[15].

Aún en el funcional sistema de inventario del IMCINE, prevalece una visión que argumenta que existe una industria cinematográfica única en el país, una industria con base en la Ciudad de México, que mide y cataloga a los productos cinematográficos que se desarrollan, producen, y exhiben, en el marco del comercio y la generación de capital; dejando de lado a las industrias culturales de las periferias o la denominada “provincia del país”, donde generalmente no se cumple con las características de generación de capital de una industria económica, pero que al existir capacitación cinematográfica, producción, distintos productos cinematográficos, una exhibición que genera público y audiencias y funciona como Industria cultural cinematográfica.

Aunque en los últimos años el IMCINE ha expandido su alcance, sobre todo en sus convocatorias (incluyendo al cine comunitario, cine hecho por personas de poblaciones vulnerables, cine LGBTIQ+, cine de pueblos originarios y afrodescendientes, entre otros), en su Anuario existe un sesgo, una centralización de la información que provoca desigualdad social y cultural (para los creadores de productos cinematográficos del país), donde se pondera al modelo de producción de *Industria*[16] y omite por completo las distintas industrias culturales de cine que se desarrollan bajo esquemas de modelos alternativos de producción, que existen en la periferia del país[17].

[[14] Paranaguá, P. A. (2015). *Memoria e historia del cine en América Latina*. En A. Reyes & D. Word

[15] IMCINE. (2009). *Múltiples rostros, múltiples miradas, un imaginario fílmico. 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía* (Instituto Mexicano de Cinematografía & Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Eds.). IMCINE.

[16] IMCINE. (2019). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano*.

[17] Daryanani Melwani, V. (2017). *Daryanani Melwani, Vibha. El cine Low Cost como Modelo de Negocio. Nuevas formas de producir, distribuir y consumir el cine Español* (2008-2016). Universitat Ramon Llull.

Entonces, la contabilización de la producción de cine en México se enfrenta a distintos retos para poder contabilizar y catalogar la creación, desarrollo, y exhibición de todos los productos que en conjunto forman la Industria comercial cinematografía mexicana. El enfoque de industria comercial del cine en México ha vivido su propio proceso evolutivo a lo largo de la historia, desde las primeras *vistas* de la Ciudad de México, la Revolución Mexicana, la Época del cine de oro mexicano, los melodramas, el cine de ficheras, el desplazamiento hacia los formatos caseros, hasta la llegada del cine transmedia y las plataformas digitales de exhibición en *streaming*.

El impacto del TLCAN en la industria cinematográfica mexicana en la década de 1990 fue significativo. Aunque el acuerdo trajo consigo un aumento de la inversión, la producción y los avances tecnológicos, también provocó el dominio de las películas de Hollywood en las salas de cine mexicanas y un cambio hacia la atención a las élites económicas. Los retos a los que se enfrentan los cineastas que desean resistirse a la ideología neoliberal que ha dado forma a la industria durante los últimos casi 30 años son significativos, ya que deben navegar por un panorama que prioriza la optimización económica sobre la cultura nacional[18].

Bajo este contexto entendemos que el Anuario estadístico del IMCINE está diseñado con base a la forma de producir cine después del TLCAN, y mide el éxito de las películas con bases comparativas con la Industria de Hollywood. El anuario del IMCINE funciona, pero no es perfecto, en Aguascalientes, según el anuario, no se produjeron películas durante 2018[19], sin embargo, se produjeron siete, y se estrenaron dos de ellas[20]. Dichas películas encuentran un público aún más efímero que el del cine comercial, ya que sus estrenos y exhibiciones se centran en pequeños eventos realizados por esfuerzos de los mismos creadores, a los que asisten principalmente familiares y amigos de los involucrados, como comenta Roselló sobre el cooperativismo en el cine[21]. En Aguascalientes estamos permeados por la industria del cine, nacional e internacional, y la presencia de las grandes cadenas de exhibición son la prueba, pero existe también un gremio (no organizado) de creadores que poco a poco, desde el punto de vista histórico, ha logrado darle forma a una proto comunidad que ahora se ha transformado en una industria cultural cinematográfica aguascalentense.

[18] Martin, M. T., Paddington, B., & Athié, F. (2004). Mexican Cinema and the "Generation of the 1990s" Filmmakers: A Conversation with Francisco Athié; Framework: *The Journal of Cinema and Media*, 45(1), 115–128.

[19] IMCINE. (2019). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano*.

[20] Rodríguez Pasillas, C. A. (2020). *Una aproximación práctica a los modelos de producción, desde el contexto local, para hacer cine posible*.

[21] Arnau Roselló, R. (2016). *Cooperativas independientes y cambio social: las raíces del cine ciudadano en las grietas de la industria*.

Vale la pena mencionar que la industria cinematográfica comercial genera miles de millones de dólares en ingresos cada año, y este dinero se utiliza para financiarse a sí misma, o bien en su carácter interdisciplinario, el cine colabora con otras industrias culturales como la de la música, el arte, y hasta la televisión. Esto es importante porque permite ver una característica fundamental de las industrias culturales que son interdependientes y se financian mutuamente[22]. Dicha característica tan importante, es ajena a la realidad de Aguascalientes, donde las industrias culturales en general, no han logrado generar ese retorno económico.

En la actualidad, existe una creciente producción de productos cinematográficos en Aguascalientes, lo que demuestra la existencia de una industria cultural cinematográfica local (que no es ajena a sus propias problemáticas perfectibles), apoyada por universidades locales y sus recientes licenciaturas en cine, becas y concursos de instituciones gubernamentales relacionados con la cultura, pero principalmente porque en Aguascalientes se ha observado la existencia de una comunidad de creadores que sigue creciendo y siguen creando.

El problema de no lograr ser autosustentable no va relacionado al aumento de producción de cine, sino que históricamente los documentos y archivos producidos en torno al cine local no están contabilizados, ubicados, ni sistematizados para su consulta; en consecuencia, el colectivo social desconoce sobre aspectos importantes acerca de la industria cultural cinematográfica en Aguascalientes. Y ese “desconocimiento” termina influenciando a la parte de creación, pues posibles inversores, gobernantes, e instituciones no confían en destinar apoyos económicos al quehacer cinematográfico local. Al no existir un apoyo adecuado para soportar a la industria cultural, se vuelve un *loop* del que no se ha podido escapar desde la localidad.

Al no existir una adecuada planeación de exhibición, ni un espacio físico o digital donde se pueda visibilizar la obra cinematográfica, total o parcialmente, las películas de corto o largo metraje tardan meses o años en poder ser estrenadas, para luego tener un tiempo de vida efímero de apenas unos meses con pocas funciones de exhibición y después se quedan perdidas ante la sociedad que no se entera de su existencia. Hasta 2019[23], no se tenían contabilizadas las películas de larga duración realizadas en Aguascalientes a lo largo de la historia (el número de cortometrajes producidos representa una pregunta con respuesta pendiente y con esperanzas de que en el futuro se indague sobre el tema), las principales causas se enumeran a continuación:

[22] Castro-Higueras, A. (2016). *Industrias culturales vs industrias creativas: un análisis crítico*. Málaga: Universidad de Málaga.

[23] Rodríguez Pasillas, C. A. (2020).

1.No existen canales adecuados de exhibición, las desigualdades creadas por la centralización de recursos económicos para la creación de cine en la capital del país, pone a la producción en Aguascalientes en una desventaja muy marcada.

2. Existe una pérdida de memoria colectiva respecto a la realización cinematográfica en el estado. Aunque la producción de cine en Aguascalientes ha crecido, la difusión acerca del quehacer cinematográfico local es muy limitada; eso genera una idea que en la localidad “no se hace cine”, y afecta desde muchos factores a la industria cultural local, pues las instituciones gubernamentales, empresas, patrocinadores, y público en general no apoyan a los proyectos cinematográficos locales, por la desconfianza de creer que es un evento único o aislado; además afecta también a la comunidad de creadores cinematográficos también, pues “cada generación cree ser la primera que produce, cuando en realidad está cometiendo errores muy similares a las generaciones anteriores”[24].

3. Del punto anterior se desprende el siguiente, pues para que una industria cultural funcione no precisa sólo de la producción (en este caso de productos cinematográficos), la falta de una sistematización de datos de los archivos relacionados a la industria cultural cinematográfica del estado de Aguascalientes, donde se contabilicen las obras, los costos, las personas involucradas, los modelos de producción, los métodos de obtención de recursos, las locaciones utilizadas, datos técnicos del proyecto, duración de desarrollo, entre otras variables. Es necesaria la reflexión del desarrollo de la misma industria cultural, y contribuir a trazar un crecimiento más ordenado.

Al producir cine desde puntos geográficos alejados a la Ciudad de México, normalmente con muy poco recurso económico, existen diversos factores que ponen en riesgo la realización en cada una de sus etapas de producción, pero enfocándonos a la última de ellas, (la exhibición ante un público) hay una docena de proyectos no terminados, o que llevan más de una década de producción y no tienen asegurada una fecha de estreno.

Los cortometrajes y largometrajes, en muchos casos terminan almacenados por años hasta poder ser terminados, sólo para exponerse a una pequeña ruta de exhibición y luego ser almacenados de nuevo, esta vez por tiempo indefinido. La función principal del cine es ser visto, exhibido y en Aguascalientes, tenemos décadas de archivos cinematográficos de distintos formatos que permanecen en la memoria de algunos, pero que precisan de un trabajo de arqueología digital moderna para su rescate y registro, para la creación de una filmografía de películas realizadas en Aguascalientes.

[24] Andrade Zamarripa, A. (2019). Entrevista sobre la industria del cine mexicano. En C.R. Pasillas, *Entrevistador*.

Pero no sólo los archivos como fuente primaria nos proporcionan herramientas para la construcción de un objeto de estudio, para dar luz a una parte de la historia, en la *Arqueología del saber* propuesta por Michael Foucault[25], el teórico francés nos comparte un nuevo paradigma para abordar la hermenéutica de los textos, archivos, y discursos; uno donde se comienza por aceptar que la totalidad de la historia está irremediablemente perdida, y que la búsqueda de archivos para construir una memoria o un panorama social de una época determinada, no sólo se puede basar en los archivos mismos, sino que existen de manera horizontal, muchos otros descubrimientos que llevan al científico social a ir descubriendo y construyendo a manera de rompecabezas, esa memoria o ese panorama.

La arqueología, en el contexto del pensamiento de Foucault, se refiere a un método de estudio del pasado que se centra en los restos materiales de una cultura o sociedad, como artefactos, documentos y monumentos, con el fin de comprender las estructuras y sistemas subyacentes que dieron forma a esa sociedad. Restos materiales que para esta investigación se traducen como archivos, ya sea filmicos o complementarios, que den luz acerca de la producción de productos cinematográficos. Es de suma importancia resaltar que en esta teoría de arqueología, Foucault hace hincapié en que la lectura de dichos archivos está ligada a la experiencia: donde la figura del autor del archivo reconoce e impone la unidad de la obra, y el lector, por su parte; diversifica y disemina múltiples posibilidades de lectura del archivo, siendo una de ellas, la imposibilidad de lograr desvelar una identidad primera que ha sido velada por el tiempo[26].

Bajo el cobijo de la metodología de arqueología, Foucault, y teniendo en cuenta la materialidad de la historia a través de la materialidad del archivo, como ya hizo Walter Benjamin en su "Arqueología de la modernidad"[27], llegamos al concepto de filmografía; que no es un listado simple de productos cinematográficos, sino que es ante todo, el resultado de una investigación documental. No sólo por la dificultad de acceder a las películas para visionarlas o recurrir a fuentes primarias para obtener información sobre los productos cinematográficos de manufactura local, sino también por toda la información que no se registra en los títulos de créditos de las películas y orillan al investigador a realizar un seguimiento de la película a través de la historia: fechas y lugares de estreno, premios obtenidos, género, formato, costos, esquemas o modelos de producción, obtención de fondos; etc.

[25] Foucault, M. *L'ordre du discours*. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970.

[26] González Blanco, A. (2019). La hermenéutica literaria de Michel Foucault. *Revista de literatura*, 81(161), 7–28.

[27] Walter, B. (1923). *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971. Traducción al español de Héctor Álvarez Murena.

En estos espacios (las filmografías), se hace un registro preciso y sistemático de los datos generados durante el proceso de preproducción, producción, distribución, exhibición, comercialización y premiación de una cinta, incluyendo la publicidad, las críticas, los análisis e investigaciones en torno a ella, las referencias en anuarios, guiones, folletos e incluso, del visionado de las películas. (...) En este sentido, la documentación, entendida como el acto de recolección, evaluación y ordenamiento sistemático de información relacionada con las películas, tanto para el catálogo de un archivo como para la filmografía, encuentra una buena base teórica en disciplinas como educación, historia, bellas artes, biblioteconomía, ciencias de la información, museología y archivología [28].

Para desarrollar una filmografía de las películas de largometraje realizadas en Aguascalientes, se utilizaron técnicas etnográficas como la identificación y trabajo en conjunto con informantes, generación de reportes, entrevistas, y observación participativa, pues mi labor dentro de la comunidad cinematográfica de Aguascalientes es además de investigador, de creador activo. Facilitando así el acercamiento con fuentes primarias que ya confiaban en mí y compartían sus opiniones para ser registradas, y de manera colectiva, formar a una filmografía especializada que no sólo recolectaba datos cuantitativos (como fechas, costos, sueldos, número de personas involucradas) sino que ponderaba lo cualitativo (narrativas, modelos de producción, experiencias concretas, resultados, contexto social) para enriquecer el entendimiento de la historia filmica local, de la manera más completa posible.

Para definir el objeto de estudio de la primera filmografía local, se consideró necesario colocar cortes que limiten la información. En primer lugar, es necesario enfocar los esfuerzos, por ejemplo, históricamente, donde la correcta clasificación de tipos formatos de cine ayude a delimitar el estudio. El cine silente que haya existido en la localidad, los *videohomes*, los ejercicios educativos de video, los video reportajes, el video periodismo, entre otros; no clasificar como cine el objeto de estudio de la investigación en curso, debido a la falta (en la mayoría de los casos) del denominado lenguaje cinematográfico. Sobre todo, porque no cumplen con todas las etapas del proceso de creación de cine universal[29], que se basa en al menos cuatro etapas bien definidas por Bordwell y Thompson[30]: 1) La preproducción, 2) La producción, 3) la postproducción y 4) La exhibición.

[[28] Navarrete Robles, J. M. (2015). *La filmografía nacional documentada: un acercamiento a los registros de la producción de cine mexicano*. UNAM: p55

[29] Alves, P. (2012). Por la democratización del cine: una perspectiva histórica sobre el cine digital. *Icono14*, 10(1), 9.

[30] Bordwell, David, Kristin Thompson, and Jeff Smith. *Film art: An introduction*. Vol. 7. New York: McGraw-Hill, 2010.

El primer corte de esta filmografía se centra en los largometrajes hayan cumplido con dichas etapas, desde la preproducción, hasta la exhibición. El segundo corte que delimita la construcción de una filmografía, tiene que ver con el tiempo y el contexto de la investigación, se rastrea la película de largometraje más lejana en la historia, y a partir de ahí se inicia el periodo temporal del objeto de estudio, y se “corta” en 2024, con la finalidad de llegar a la conclusión de un programa de posgrado del que se desprende este artículo.

Aún consciente de que una filmografía especializada puede diferir de otros registros de películas, porque no aplica criterios selectivos como la calidad, aceptación del público, relevancia, entre otros; una filmografía cuyo criterio principal para su inclusión es la exhibición (estreno en funciones públicas, comerciales, rutas de festivales, plataformas streaming, salida directa a formatos caseros), -sabiendo anticipadamente- que deja fuera todas aquellas películas terminadas que no han sido exhibidas, y aquellas producidas que no han sido terminadas.

Después de desarrollar a manera de instrumento una entrevista que lograrse conjuntar toda la información necesaria para alimentar la filmografía local de Aguascalientes, de realizar una investigación que abarcaba desde afiches de cine, periódicos, notas de prensa, artículos de internet, y redes sociales; y de la tarea de entrevistar y registrar los encuentros con 14 directores de cine locales y uno de la CDMX (Gerardo Naranjo, quien dirigió *Miss Bala* en 2011), tres productores, dos historiadores expertos en cine local, y un par de testigos de rodajes a los que no pude acceder, y al crew directo, se está construyendo la primera filmografía de cine con manufactura local aguascalentense. Y mientras se trabaja en dichos resultados, hemos llegado a un listado de largometrajes realizados en Aguascalientes, bajo las condiciones y cortes históricos previamente detallados:

Año	Título	Dirección
1946	Sol y Sombra	Rafael E. Portas
1958	La feria de San Marcos	Gilberto Martínez Solares
1961	The last sunset	Robert Aldrich
1961	Tres tristes tigres	Gilberto Gazcón
1967	Amanecí en tus brazos	Rafael Portillo
1970	El cínico	Gilberto Gazcón
1970	Tres amigos	Gilberto Gazcón
1976	La pasión según Berenice	Jaime Humberto Hermsillo
1977	Matinée	Jaime Humberto Hermsillo
1983	Las apariencias engañan	Jaime Humberto Hermsillo
1994	Los pervertidos-La muerte de Bernardo	Jorge Araujo
2000	Barrio 13 al desnudo	José Concepción Padilla
2002	Serpiente Azteca	José Concepción Padilla
2002	Barrio 13 al desnudo II	José Concepción Padilla
2004	El agricultor 2	Alejandro Chilpa
2006	Destinos cruzados	Michel García, Ernesto Castillejo

Año	Título	Dirección
2009	Alcohólica	José Concepción Padilla
2010	Juventud: sueños y anhelos de Herán Cortés Delgado	Jaime Humberto Hermosillo
2010	Abel	Diego Luna
2010	Miss Bala	Gerardo Naranjo
2011	Ángel caído	Arturo Anaya
2013	Ulises	Abel Amador
2014	Blues de medianoche	Omar Linares
2016	Tres	Verónica Marín
2017	La vida que elegimos	Rocke Killigan
2018	Enter the deep	Alan García
2020	La productora de mi vida	Hafid Rogero
2021	Agua Rosa	Miguel López Valdivia, Ca Silva
2022	Un día	Carlos Reyes, Areli Socconini
2023	El Hormigón	EdgarJavier
2024	Polar	Alan García

Basado en entrevistas con cineastas locales, explorando sus experiencias, desafíos y enfoques creativos en la producción cinematográfica, se obtuvo mucha información que se ha procesado, para complementar la filmografía con datos y detalles valiosos para el entendimiento de las dinámicas culturales que han atravesado a la localidad. Estas conversaciones ofrecen una visión íntima de la industria cinematográfica desde la perspectiva de quienes están directamente involucrados en su creación, una radiografía del presente de la industria cultural cinematográfica de Aguascalientes, y a su vez un panorama hacia el futuro.

Un foco específico en las producciones independientes de bajo presupuesto destaca cómo la creatividad no está restringida por el capital económico. Pues estas obras cinematográficas a menudo demuestran un uso ingenioso de locaciones locales, colaboraciones comunitarias y una fuerte pasión por el *storytelling*.

Los cineastas locales frecuentemente enfrentan desafíos únicos, desde presupuestos limitados hasta restricciones de tiempo y recursos. Ejemplos destacados incluyen el uso de locaciones naturales de Aguascalientes para reducir costos y añadir autenticidad visual. Las entrevistas revelan que la necesidad de adaptarse a estas limitaciones a menudo resulta en soluciones ingeniosas y enfoques creativos. Las entrevistas también revelaron historias personales y anécdotas detrás de las producciones, ilustrando los viajes personales y profesionales de los cineastas. Estas narrativas aportan una dimensión humana a la industria cinematográfica, destacando el papel de la pasión y la determinación en el éxito de las producciones.

Las películas no sólo son productos cinematográficos, sino también espejos de la sociedad y la cultura de Aguascalientes. La información obtenida en las entrevistas subraya cómo los cineastas utilizan sus obras para comentar sobre temas sociales, históricos y culturales relevantes para la región. Este enfoque contribuye a un entendimiento más profundo del papel del cine en la configuración de la identidad cultural local.

En conclusión, el análisis cualitativo de las entrevistas y procesos de producción revela una comunidad cinematográfica vibrante y resiliente en Aguascalientes. A pesar de los desafíos (sociales, económicos, institucionales, geográficos, políticos, pandémicos) los cineastas han demostrado una capacidad notable para innovar y adaptarse.

Estas historias y experiencias de los integrantes de creadores de la comunidad cinematográfica, obtenidas de fuentes primarias aportan una valiosa comprensión de la industria cinematográfica local, destacando su potencial para seguir creciendo y evolucionando.

Desde sus inicios, el cine en Aguascalientes ha recorrido un largo camino. A pesar de los desafíos, la industria cinematográfica local ha demostrado una notable resiliencia y creatividad. Con el apoyo adecuado, tiene el potencial de seguir creciendo y evolucionando, contribuyendo significativamente a la cultura y economía regional.

El futuro del cine en Aguascalientes depende en gran medida de la capacidad de la comunidad cinematográfica para superar los desafíos actuales. La implementación de políticas públicas que apoyen la preservación y promoción del cine local es esencial para su desarrollo sostenible.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of Enlightenment* (G. S. Noerr, Ed.; E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1944)
- Alves, P. (2012). *Por la democratización del cine: una perspectiva histórica sobre el cine digital*. *Icono14*, 10(1), 9.
- Andrade Zamarripa, A. (2019). Entrevista sobre la industria del cine mexicano. En C.R. *Pasillas, Entrevistador*.
- Arnau Roselló, R. (2016). *Cooperativas independientes y cambio social: las raíces del cine ciudadano en las grietas de la industria*.
- Castro-Higueras, A. (2016). *Industrias culturales vs industrias creativas: un análisis crítico*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Crosland, A. (Dirección). (1927). *The Jazz Singer* [Película]. Estados Unidos de América.
- Daryanani Melwani, V. (2017). *Daryanani Melwani, Vibha. El cine Low Cost como Modelo de Negocio. Nuevas formas de producir, distribuir y consumir el cine Español (2008-2016)*. Universitat Ramon Llull.
- Durán Manso, V. (2017). El cine como patrimonio cultural: el caso de la Filmoteca Española. *RIDPHE_R: Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo*, 3 (1), 7-33.
- Foucault, M. *L'ordre du discours*. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970.
- Frutos Esteban, F. J. (2008). *De la cámara oscura a la cinematografía tres siglos de tecnología al servicio de la creación visual*.
- Galvão, M. R. (2006). La situación del patrimonio filmico en Iberoamérica. *Journal of film preservation*, 71, 42.
- González Blanco, A. (2019). La hermenéutica literaria de Michel Foucault. *Revista de literatura*, 81(161), 7-28.
- Gubern, R. (2016). *Historia del cine* (Vol. 692). Anagrama.
- IMCINE. (2009). *Múltiples rostros, múltiples miradas, un imaginario filmico. 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía* (Instituto Mexicano de Cinematografía & Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Eds.). IMCINE.
- IMCINE. (2019). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano*.
- Martin, M. T., Paddington, B., & Athié, F. (2004). Mexican Cinema and the "Generation of the 1990s" Filmmakers: A Conversation with Francisco Athié; *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 45(1), 115-128.

Misek, R. (2010). *Chromatic cinema: a history of screen color*. West Sussex, United Kingdom: John Wiley & Sons.

Molina, O. A. (2013). El cine que nunca fue mudo Intentos de sonorización previos al llamado cine sonoro. Sineris, 06-22. Adorno, T. W., & Horkheimer, M. 2002. *Dialectic of Enlightenment*. Stanford University Press.

Navarrete Robles, J. M. (2015). *La filmografía nacional documentada: un acercamiento a los registros de la producción de cine mexicano*. UNAM: p55

Paranaguá, P. A. (2015). *Memoria e historia del cine en América Latina*. En A. Reyes & D. Word

Rodríguez Pasillas, C. A. (2020). *Una aproximación práctica a los modelos de producción, desde el contexto local, para hacer cine posible*.

Taborda-Hernández, Ernesto. (2017). *Avances científicos y tecnológicos en la consolidación del cine como medio de expresión*. *Cine, Imagen y ciencia* (1):153

Walter, B. (1923). *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971. Traducción al español de Héctor Álvarez Murena.

Wedel, M. (2009). Richard Maltby, Melvyn Stokes, Robert C. Allen (Eds.): Going to the Movies. Hollywood and the Social Experience of Cinema. *MEDIENwissenschaft: Rezensionen| Reviews*, 26(2), 187-190.

Cine que sale de *sí* para emancipar al espectador



Armando Andrade Zamarripa

armando.andrade@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ARTÍCULO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9377-4632>

Resumen

Este texto esboza el fenómeno de la rematerialización del dispositivo cinematográfico al conjugarse con otras prácticas artísticas –la exposición, la instalación y la performance– y como consecuencia transforma la función espectral. En las obras *Tiempo inmóvil* (2011) de Ale de la Puente, *La misma horrenda fiesta* (2015) del colectivo Sombras Errantes y *Pulsos Subterráneos* (2022) de Elena Pardo, se reconfigura la materialidad mecánica del cine y su espacio de exhibición. Estas obras nos permiten reconocer nuevas funciones del espectador que derivan de un cine que sale de sí con la performatividad e intermedialidad de cuerpos y dispositivos tecnológicos. Encontramos a un espectador “errante” y a otro que explora una espacialidad invertida de la sala de proyección y, asimismo, un espectador que atestigua las gestualidades del performer.

Palabras clave: Espectador, Desmaterialización del arte, Rematerialidad del cine, Performatividad en el cine, Cine de exposición

Abstract

This text outlines the phenomenon of the rematerialization of the cinematographic device when combined with other artistic practices -the exhibition, the installation and the performance- and as a consequence transforms the spectatorial function. In the works *Tiempo inmóvil* (2011) by Ale de la Puente, *La misma horrenda fiesta* (2015) by the collective Sombras Errantes and *Pulsos Subterráneos* (2022) by Elena Pardo, the mechanical materiality of cinema and its exhibition space are reconfigured. These works allow us to recognize new functions of the spectator that derive from a cinema that comes out with the performativity and intermediality of bodies and technological devices. We find an “errant” spectator and another who explores an inverted spatiality of the projection room, and also a spectator who witnesses the gestures of the performer.

Keywords: Spectatorship, Dematerialization of art, Remateriality of cinema, Performativity in cinema, Exhibition cinema

Cine que sale de sí[1]

En los estudios cinematográficos hay una línea materialista vinculada a esbozar las especificidades artísticas del cine fuera del cine tradicional a partir de obras del cine experimental, denominado cine estructural que vivió vaciado de contenido por una exploración de la forma entremedios lo que ha derivado en investigaciones sobre el «arte en fotogramas»[2], el «cinetismo en el arte»[3] y el «cine como arte»[4]. En este vínculo entre arte y cine se exploran formas cinematográficas que han “desmantelado” a la convencional práctica del cine que constituyó una cinematografía de sala con imágenes en movimiento derivadas de un registro y dispuestas a través del montaje audiovisual. Esta práctica provoca un cuestionamiento al propio mecanismo cinematográfico hacia una renovación de la experiencia espectadorial. Así, estas manifestaciones contra la reproductibilidad técnica exponen una especificidad distante y, a su vez, expandida del dispositivo cinematográfico.

[1] Esta investigación vincula los Estudios Cinematográficos y los Estudios del Performance desde la Teoría Crítica para ensayar en «lo contemporáneo» el desplazamiento de lo cinemático hacia otras prácticas artísticas actuales.

[2] Tejeda, C. (2008). *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*.

[3] Tosi, V. (1993). *El cine antes de Lumière*.

[4] Bullot, E. (2020). *Salir del cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine*.

El filme pensado como arte a partir de los formalistas soviéticos[5] “estableció tempranamente el curso de una expresión sofisticada que tomaba distancia de las búsquedas narrativas asociadas al teatro y novela del siglo XIX, y de las pretensiones realistas del cine del momento”[6]. Desde el siglo XX fuera de la práctica exclusiva de cineastas, el cine se revalora como arte del movimiento y de la proyección de luz para una pantalla blanca en una sala oscura. Asimismo, desde el periodo precinematográfico se ha explorado el “cine de fuera de la sala”[7] que estableció una práctica de «cine de exposición»[8] al interrelacionarse con prácticas de las artes plásticas.

En este cine liberado de su producción convencional devenido en cine de exhibido, instalado o presentado en museos y galerías acontece una «desmaterialización» y «rematerialización» del dispositivo cinematográfico (sala y cinematógrafo). En estas prácticas materialistas el cine puede hacerse a partir de otros tantos materiales al entrar a la galería y al museo, la obra de arte deja la completitud matérica del objeto físico y tangible para encauzar nuevas experiencias y efectos cinemáticos en el espectador. Encontramos, por tanto, en la desmaterialización del dispositivo cinematográfico una imbricación entre procesos del denominado «cine expandido» –cine entre medios y otras disciplinas– y el «paracinema» –cine que desmantela el dispositivo técnico– con prácticas artísticas actuales que exploran “lo cinemático”, “lo proyectivo” y “lo vivo” en sus procesos, resultados y exhibiciones.

El teórico argentino Emilio Bernini, en la introducción a la edición en español del seminal libro *Expanded Cinema*[9] (1970) de Gene Youngblood, distingue que en el cine expandido contemporáneo hay una liberación ideológica de lo «tecnocentrista» –visión fracasada y sin reparo– cuando se hablaba de la expansión formal del cine en las décadas de 1960 y 1970[10]. En el contexto del cine expandido contemporáneo, esta desmaterialización se manifiesta tanto en la exploración de la proyección como un acto instalativo o performativo, así como en la intervención directa en el espacio de proyección. Esto implica una ruptura con la materialidad tradicional del cine y una apertura a nuevas formas de presentación y recepción artística.

[5] Eisenstein, S. (2017). *La forma del cine*.

[6] La Ferla, J. (2013). *Cine de exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*, 7.

[7] Véase, Rodríguez, J.A. (2009). *El arte de las ilusiones. Espectáculos precinematográficos en México*.

[8] Jorge La Ferla establece un estudio del cine de exposición a través de un acercamiento curatorial a la obra del cineasta Andrés Denegri. Por otro lado, el cineasta y teórico español, Érik Bullo, reconocía mediante un estudio genealógico de filmes de artistas para dar cuenta de que el cine se desplazó, desde hace tiempo, a un “cine de exposición” donde se disocian los parámetros elementales del cine.

[9] Su edición en español se publicó en 2012 por la Universidad Nacional de Tres de Febrero en Argentina.

[10] Bernini, E. (2013). Utopía y olvido. Un fundamento tecnológico-místico para el cine experimental. *Cine Expandido*, 26.

Esperanza Collado Sánchez concibe la noción del *paracinema* para distinguir una práctica del cine donde se pone en juego la «materia inteligible» cinematográfica como “el evento luminoso, el movimiento, el montaje, la modularidad del cronotopo[11], la duración y el proceso”[12] y, a la vez, la estructura del dispositivo fílmico –desde la cámara, la cinta, el proyector y la sala de exhibición– que ha sido desmantelada, rearmada, aumentada y usada de diversas formas[13].

Por tanto, el cine expandido contemporáneo y el paracinema se refieren a prácticas cinematográficas que se sitúan en los límites del cine tradicional que incluye formas de expresión como el cine experimental, la televisión, el performance, el video arte, el multimedia y el transmedia. Asimismo, se relacionan críticamente con el cine de soportes remediados/transcodificados y el arte conceptual –que establece la desmaterialización del objeto artístico sobre el formalismo– como manifestaciones de lo contemporáneo y que colocan una tensión intermedial entre la convergencia y la especificidad del cine mismo.

Recientemente, el propio Emilio Bernini reflexionaba sobre los propósitos de «lo contemporáneo»[14] en un cine que sale de *sí* mismo a través de la instalación[15]. Este «cine de instalación» manifiesta un cruce intermedial como gesto expandido hacia una forma que cuestiona el objeto fílmico y al dispositivo técnico. La imagen cinematográfica en el cine de instalación se libera de la sucesión y del encadenamiento narrativo y se desplaza al orden de las relaciones plásticas que compone con otras imágenes.

[11] Un cronotopo en cine sitúa el dispositivo fílmico y al espectador en las manifestaciones y materializaciones espaciales y temporales de la obra. Derivado de un concepto literario-estructural de Mijaíl Bajtín, esta idea nos permite revisar el funcionamiento de esta relación dicotómica intrínsecamente en el relato de las obras y en los indicios y recomposiciones de otros cronotopos evocados, desmantelados y refigurados por su fisicidad matérica.

[12] Collado Sánchez, E. (2012). *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, 23.

[13] Weibel, P. (2007). Cine expandido, video y ambientes virtuales. *El medio es el diseño audiovisual*, 496.

[14] La noción de “lo contemporáneo” no es sinónimo de arte contemporáneo que ubicaba la producción artística de los nuevos movimientos, la posguerra y la globalización. Conf. “«Lo contemporáneo» atraviesa la era digital, la cibercultura y la mediatización en una epistemia donde será preciso considerar las formaciones discursivas, sus acontecimientos, sus modalidades. Una episteme que, sin dudas, ya no es la moderna. [...] Como demostró Andreas Huyssen respecto de la relación modernismo vanguardia, se podría decir el mismo sentido que la dicotomía moderno-posmoderno impidió ver los puntos de cruce, las zonas de contacto de aquello mismo, que se concebía como una oposición irreductible. Precisamente lo posmoderno, pero no desde las perspectivas modernas, era aquello que no se oponía en su pasado, que usaba indistintamente ese pasado que no necesitaba liberarse de él. A diferencia del arte moderno que sí necesito liberarse, por ejemplo, del arte clásico. Por otro lado, la categoría de lo posmoderno parece ser insuficiente. Es decir, si salimos del campo de las artes es necesario incluir lo posmoderno en la epistemia de lo contemporáneo. Dicho de otro modo, lo contemporáneo no es lo que viene después de lo posmoderno sino que lo posmoderno formaría parte de una de sus manifestaciones. Lo contemporáneo como un eje conceptual de indagación de nuestro presente”. Bernini, E. (2021). *¿Cómo sigue el cine después del fin del lenguaje y de las salas? ¿Por qué “curar, exponer, politizar?” Seminario Lo Contemporáneo*.

[15] Práctica artística recurrente hoy día surgida en las vanguardias del siglo XX entre lo escultórico y el *ready-made*.

Explica Bernini que en esa forma del cine devenida en instalación se producen mutaciones: una explícita (proyección/ instalación) y otra implícita (experiencia estática/experiencia recorrida) donde el espectador de cine “sujeto estático en una sala ante un objeto, el filme, por esa situación espacial de recepción, es literalmente tangible”[16]. Así, este espectador de cine en el espacio instalativo (galería o museo)[17], se libera del estatismo (de la sala de proyecciones) y se convierte en un «espectador paseante» por el espacio que interactúa, siempre erráticamente sin fijarse con su objeto de recepción.

El espectador paseante de este cine de instalación obtiene una experiencia única e irrepetible en el espacio instalativo[18]. En esa errancia el espectador desafía por una experiencia única e irrepetible la reproductibilidad técnica propia del cine. Bernini lo establece como una «experiencia post aurática» que ha debido pasar por la pérdida de la experiencia del aura benjaminiana hacia un aura que deriva en la experiencia del sujeto en su recorrido errático en el espacio instalativo. Hay una condición de liberar al espectador de la butaca, en donde de por sí no aseguraba su percepción total. La errancia supone una nueva posibilidad receptiva, abierta a todas las vicisitudes del desplazamiento y la “recepción en la dispersión”[19]. En la experiencia de pasear la obra es donde se reconfigura su nuevo valor aurático. Entonces, el cine sale de sí mismo al desmantelarse de su espacio de exhibición tradicional (la sala) hacia una exposición del objeto fílmico como elemento de una instalación y, además, al liberar al espectador como paseante en la instalación del filme.

[16] Bernini, E. (2021). “¿Cómo sigue el cine?”, 33, 18.

[17] Balsom, B. (2013). *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, 17.

[18] Bernini, E. (2021). “¿Cómo sigue el cine?”, 33, 46.

[19] Conf. “La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la aperccepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de choque. No sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa.” Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 94-95.

El *paracinema* apela a la práctica de la desmaterialización, la expansión y performatividad del cine que al margen de su operatividad formal supone ya una deconstrucción del acto cinematográfico hacia una poética crítica destinada a la presencialidad del dispositivo técnico y, en ocasiones del “autor” como prestidigitador/performer, para una reconfiguración política de la máquina como tecnología y como aparato significativo intermedial. Collado enfatiza que las posibilidades de intervención directa del material cinematográfico en el acto de proyección son una herencia crítica con respecto al cine expandido[20]. En estas manifestaciones contemporáneas que apelan a «lo cinemático» se pone en crisis el régimen de lo escópico del objeto cine, hacia un giro performativo que rematerializa al cine fuera de su práctica técnica por una práctica crítica del medio. Un cine que sale de sí para evocar al movimiento y la luz como sus valores artísticos como arte proyectivo y cinemático.

Por otro lado, el cine performativo (filme-performance) explora entre cuerpos, cámaras, proyectores, *performers* y prestidigitadores en vivo para colocar al espectador en un acto único e irrepetible que deviene en una exhibición simultánea a su generación o en una película que documentó el acontecimiento mediatizado con y por el dispositivo cinematográfico[21] mismo. Esta práctica explora nuevas posibilidades formales, lingüísticas y discursivas al disponer durante la presentación de una pieza ejecutada con dispositivos tecnológicos heredados de la televisión, el sintetizador de video, aparatos pre-cinematográficos y el cinematógrafo que desarrolla en un espacio-tiempo multidimensional auténtico.

La performatividad en el cine se refiere a una práctica derivada del encuentro interdisciplinar entre el cine y la performance, implica una hazaña técnica y tecnológica por parte de los artistas audiovisuales, donde se hace visible una gestualidad performativa del proceso creativo que genera la audio-visibilidad en co-presencia con los espectadores. La presencia del cuerpo del artista y del espectador en el mismo lugar de proyección da sentido al acontecimiento.

En la performance del cine, lo “en vivo” (*liveness*) ayuda a reconocer la cualidad de estar experimentando un evento en tiempo real, donde la audiencia percibe la acción en el momento en que ocurre, sin retrasos significativos. En este sentido, lo “en vivo” implica una sensación de inmediatez y autenticidad, donde la interacción entre los elementos visuales y sonoros se desarrolla en tiempo real ante los ojos y oídos del espectador, creando una experiencia única y efímera[22].

[20] Collado Sánchez, E. (2012). *Paracinema*, 69.

[21] Tejeda, C. (2008). *Arte en fotogramas*, 242-247.

[22] Auslander, P. (2023). *Liveness. Performance in a mediatized culture*, 132.

Para el espectador, el “en vivo” le permite sentirse parte de algo que está ocurriendo en ese preciso instante, generando una sensación de participación y autenticidad que puede ser única en comparación con otras formas de expectación mediática. Así el espectador experimenta una conexión emocional y sensorial con el evento, lo que puede enriquecer su percepción y comprensión de la obra.

Nicole Brenez, en su libro *Estamos de acuerdo con todo lo que lucha y sigue luchando desde el principio del mundo* nos introduce al cine Letrista, un movimiento artístico previo a la Nouvelle Vague, que exploró un sinfín de poéticas del cine hacia una reconstitución de todas sus formas y posibilidades compositivas. Justamente, en el cine Letrista, Jean Isidore Isou y sus colegas, exploraron una diversidad de cines que se vinculan con el desmantelamiento del dispositivo cinematográfico, como en su denominado «sincinéma»[23] donde se reorganiza el dispositivo, o el «cine infinitesimal»[24] que se entremezcla con la vida, o el «cine cincelado»[25] que parte de la discrepancia entre la imagen y el sonido. En estas prácticas se manifiestan ya las características del cine que sale de sí, pero con una inmanencia a la des-materialidad y re-materialidad dispuestas desde lo contemporáneo. En esta noción de lo contemporáneo, se establece una contextualización de las prácticas artísticas formales y discursivas entre lo anterior y lo actual que experimenta tanto con el celuloide, la imagen en movimiento y el espacio exhibitivo como con los nuevos soportes digitales, la discrepancia del audiovisual y la espectadorialidad de lo cinemático en múltiples espacios. Por tanto, acontecen con el cine que sale de sí diversos fenómenos que cuestionan el arte de las imágenes en movimiento y de la audio-visión errática. Una práctica que examina cómo estas tensiones entre los medios que ha soportado la imagen en movimiento se exploran con una agencia espectadorial que lidia con las diversas disposiciones devenidas y heredadas de otras artes.

[23] Conf. “[...] articulación al espectáculo en vivo: presencia del autor, participación de los espectadores, desplazamiento generalizado del dispositivo cinematográfico [...] cada elemento puede y cobra vida: la tradicional pantalla blanca se reemplaza por una pantalla humana o por una pantalla en llamas o por hojas distribuidas a los espectadores.” Brenez, N. (2019). *Estamos de acuerdo con todo lo que lucha y sigue luchando desde el principio del mundo. Introducción al cine letrista*, 18.

[24] Conf. “[...] el espectador debe convertirse en creador. La función se transforma en una discusión crítica, en una fiesta, en una tómbola.” Brenez, N. (2019), 20.

[25] Conf. “[...] cambio explícito de la cinta como soporte de grabación, a la cinta como sujeto y objeto de la representación.” Brenez, N. (2019), 21.

Desmaterialización y rematerialización del cine que sale de sí

Con la desmaterialización y rematerialización de cine, como lo establece Collado, se manifiesta una deconstrucción del cine como auto-crítica al propio medio heredada de las vanguardias artísticas y que, en última instancia, busca su destrucción total. “El medio, sin embargo, no llega a destruirse a sí mismo como tal, sino que negocia su materialidad fenomenológica con las otras artes, formando un vínculo con ellas que las transformará para siempre”[26]. Por tanto, estos fenómenos en nuestro *corpus* de análisis suceden de diversas formas.

La obra *Tiempo inmóvil* (2011) de Ale de la Puente[27], fue catalogada como una instalación multimedia, que emplea 12 proyectores de 8mm y doce pequeñas pantallas de tela en las que se exhibe un solo rollo de película que los recorre en un movimiento continuo, en *loop*, sin fin. Estos proyectores se unen por un sistema mecánico que permite a la reproducción del rollo pasar de un proyector a otro sin detenerse, y utiliza una tarjeta electrónica que “transmite el movimiento entre los 12 proyectores y el diseño de control electrónico de cada uno, compuesto por un Arduino que controla 12 motores a paso sincronizados en movimiento [...] [mediante] un PCB circular”[28] al centro de la instalación. La cinta exhibida en *continuum* presentaba una secuencia de un atardecer, con la presencia crepuscular del sol sobre el horizonte en el mar. Esta secuencia se registró de manera digital y fue editada para recomponer la duración del ocaso y, posteriormente, se le aplicó un proceso de *data-to-film* a 8mm[29].

El caso de *La misma horrenda fiesta* (2015) de Sombras Errantes[30] se trata de un proyecto audiovisual colaborativo entre el colectivo Luz y Fuerza: Cine Expandido y La Generación Espontánea (anti-banda musical de improvisación libre), basado en la “Noche de Walpurgis” del *Fausto* de Goethe, para moldear visual y sonoramente los espacios del interior del Teatro de la ciudad Esperanza Iris. Esta obra emplea una linterna mágica, proyectores de diapositivas, de acetatos, y de cine 8 y 16mm activados para generar un evento visual desde el foso y algunos balcones hacia los palcos, plateas, gayola y techo del teatro.

[26] Collado Sánchez, E. (2012). *Paracinema: La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, 43.

[27] Es una videoartista, escritora, diseñadora industrial, y constructora de barcos mexicana, que trabaja con nociones del tiempo y la memoria dadas por el espacio.

[28] “Tiempo Inmóvil” de Ale de la Puente – Laboratorio de Interfaces Electrónicas (wordpress.com). párr.3. Recuperado el 13 de julio de 2024 de: <https://laboratoriodeinterfaceselectronicas.wordpress.com/tag/ale-de-la-puente/>

[29] Este proceso implica ya el primer retorno a lo cinematográfico, es decir, al aparato cinematográfico e imágenes del pasado que culminaban en proyección y, a la vez, en la exhibición de su maquinaria bajo la forma de la instalación.

[30] La Generación Espontánea estuvo conformado por: Carlos Alegre, Darío Bernal, Alexander Bruck (viola), Ramón del Buey, Misha Marks, Natalia Pérez Turner (violonchelo), Wilfrido Terrazas (flauta), Fernando Vigueras. El colectivo Luz y Fuerza por: Viviana Díaz, Manuel Garibay, Alejandro Marra, Sebastián Solórzano y Aisel Wicab. Como invitados especiales se contó con la participación de: Gregorio Rocha, Juan Cristobal Cerrillo (compositor), Jacob Wick (trompeta), el Laboratorio Experimental de Cine [LEC] (integrado, en esa ocasión, por Elena Pardo y Manuel Trujillo), Yaniz Mariscal, Daniel Monje, Julio Zaldívar y Alejandra Escárcega.

El recinto funciona como pantalla de los eventos visuales generados *per se* y de forma improvisatoria –relacional– con lo sonoro. Los prestidigitadores (proyeccionistas) emplean lupas, vidrios, acetatos, película de celuloide alterada y retículas de diversos materiales con las que generaban figuras y refracciones de la luz. Así en múltiples proyectores la experiencia se articularía con la improvisación sonora y la presencia del público sentado en el escenario. De esta manera, propiamente se invierte la disposición de lo espectado en el espacio de expectación y el espectador en el espacio de lo espectado. Cuando en el último tercio del performance audiovisual se despliega una pantalla traslúcida en proscenio donde además se proyecta a la usanza de la sala de cine, pero con múltiples imágenes. Una exhibición de la pantalla como alegoría de su superación.

Pulsos subterráneos[31] (2022) de Elena Pardo contó con la participación de músicos[32] para la sonorización del acto audiovisual en una sala oscura. Desde el foso del espacio Elena disponía de tres proyectores de cine y un set de rollos 16mm para generar una proyección y un montaje en vivo sobre la pantalla. Acompañada con una ejecución de música electroacústica donde Lach y Anzaldúa improvisaban sobre dicho montaje visual. Elena deviene como prestidigitadora de los proyectores y como *performer* de un ritual proyectivo en el que manifiesta una gestualidad en el acto operativo del montaje. En momentos centra la luz de los tres proyectores en una imagen compuesta; en otros lapsos los separa y conforma tres imágenes interrelacionadas. Durante la operación de activar/desactivar los proyectores y de montar/desmontar los rollos suceden gestos improvisatorios que devienen en un acontecimiento de mujer-máquina para que el espectador presencie y atestigüe esa tecnomediación de cuerpos-filmes-proyección. La mirada del espectador se coloca entre imágenes y performances.

[31] El proyecto de *Pulsos subterráneos* de Elena Pardo se trata de una investigación artística sobre los paisajes y la minería en dos regiones de nuestro país, Vetagrande en Zacatecas y Calpulálpam en la Sierra Norte de Oaxaca. De esta producción filmica se derivaron un web-documental (<https://pulsossubterranos.com/>) y varias piezas de cine expandido –como lo enuncia la propia autora en su bitácora (<https://www.elenapardo.com/bitacora>)– en la que identificamos que son filme-performance en la que emplea los registros documentales de las experiencias relacionadas a la minería, la organización comunitaria y la defensa del territorio/vida de esta Oaxaca y Zacatecas. En nuestro estudio analizamos una versión performativa ejecutada el 24 septiembre de 2022 en el auditorio Dr. Pedro de Alba de la Universidad Autónoma de Aguascalientes en el marco de Ambulante, Festival Itinerante de cine documental en su programación en la ciudad de Aguascalientes.

[32] En esta versión participaron Juan Sebastián Lach (músico y compositor) y Abderrahmán Anzaldúa (violínista-violista).

En un estudio anterior, definíamos el concepto de «imagen-mutante» en el cine en vivo[33] como aquella figuración que se sucedía “en múltiples materializaciones tanto en los dispositivos de su pre-visualización y realización como en sus soportes de exhibición”[34]. A detalle nos percatamos que esta condición se confirma en *La misma horrenda fiesta* con imágenes derivadas de eventos ópticos lumínicos sin imágenes figurativas hacia un cine proyectivo y cinemático. Por su modalidad improvisatoria y performativa “la imagen de la presencia y la imagen de la representación se origina [en] un solo campo de visibilidad, porque comparten el mismo soporte”[35] contenida en el interior del Teatro de la Ciudad Esperanza Iris de la Ciudad de México. Así se distingue que la imagen-presencia de los cuerpos de los prestidigitadores y la imagen-representación de los proyectores, cintas, lupas, vidrios, acetatos, etcétera, encuentra un cuerpo-soporte como lienzo tridimensional. Esta práctica establece un gesto performativo del proceso creativo en colectivo y un vínculo con el espectador al ser testigos de su performance y de sus dispositivos técnicos artísticos.

De la misma manera sucede con *Pulsos subterráneos* en el que la gestualidad performativa protagonista la ejecuta Elena Pardo como prestidigitadora de múltiples proyectores del cine y rollos de película en 16mm. Estos rollos se vinculan a imágenes que presentan una mirada política, crítica y documental de la resistencia comunitaria sobre la minería. Un acto reflexivo y alegórico que al salirse del cine por la rematerialización desafía la experiencia del espectador.

En ambas obras el espectador interactúa entre los gestos artísticos y los dispositivos técnicos como una forma de atestiguar la creatividad y la expresión artística a través de la manipulación de herramientas y tecnologías cinematográficas en directo. Los gestos artísticos implican las decisiones creativas y estilísticas que los cineastas toman al utilizar los dispositivos técnicos disponibles para ellos, como cámaras, lentes, filtros, iluminación, edición, entre otros. Una imagen-mutante por su disposición espacial y por su rematerialización devenida como imagen-errante. Se considera el tiempo de la imagen como registro, el tiempo en el montaje (intervalos que lo representan indirectamente), el tiempo en durante la exhibición (en su modalidad homo o hetero-tópica) y el tiempo en su percepción: imagen-tiempo (monólogo interior) e imagen-errancia (en su recorrido). Esta interacción entre los gestos artísticos y los dispositivos técnicos permite a los cineastas experimentar, innovar y crear obras cinematográficas únicas que reflejen su visión creativa. Al combinar la destreza técnica con la expresión artística, los cineastas pueden explorar nuevas formas de narración visual y desafiar las convenciones cinematográficas establecidas.

[33] El cine en vivo es aquel que se genera con eventos visuales y sonoros mediante un acto performativo intermedial que requiere de la presencia física del espectador para su percepción.

[34] Andrade Zamarripa, A. (2018). Imágenes-mutantes en el cine performativo. *Montajes*, 7, 69.

[35] Andrade Zamarripa, A. (2018). 75.

En *Tiempo inmóvil* (2011) de Ale de la Puente se establece un vínculo con la instalación y la gestualidad de la interfaz electrónica para activar una multiproyección fílmica. En *La misma horrenda fiesta* (2015) del colectivo Luz y Fuerza hay una reconfiguración de la sala de exhibición al disponer del espacio arquitectónico teatral como contenedor del evento audio-visual en vivo prescindiendo de la pantalla de proyección. Y en *Pulsos subterráneos* (2022) de Elena Pardo la materialización se compone de una pieza de cine expandido que explora una gestualidad performativa durante el montaje en vivo de las imágenes fílmicas y la ejecución sonora-musical.

Corporizar al espectador en un cine que sale de sí

En el contexto del cine que sale de sí encontramos una corporización del espectador al ser interpelado/dispuesto como sujeto paseante o como activador de interfaces o como testigo del desmantelamiento del dispositivo cinematográfico y del funcionamiento de las obras o al ser reubicado en la especialidad del evento cine. Estas diversas disposiciones lo reconfigura como un interactor con una presencialidad simbólica y una participación activa/reactiva.

Tiempo inmóvil (2011) de Ale de la Puente era transitada por dentro y fuera de la instalación, debido a la disposición circular de los proyectores y las pantallas que ocupaban doce posiciones como los numerales de un reloj y, como dice la propia autora: “Según el movimiento del espectador se experimenta[ba] un tiempo relativo al espacio, siendo posible acelerar, frenar, adelantar, retroceder, incluso pausar el tiempo en la imagen”[36], al reconocer la presencia del espectador los sensores del PCB generaban la variación de la reproducción de la cinta y de la representación del tiempo de la secuencia, por tanto, hizo del espectador un paseante, un *flanêur*, como lo plantea Bernini, que lo coloca en un dispositivo que seduce por la manera de desvelar el mecanismo de la imagen técnica como experiencia y percepción de las formas del movimiento.

Justamente, esta reconfiguración del interactor errático se potencia cuando se percatan que esta interfaz instalativa detecta su presencia y según su proximidad descompone la velocidad de la reproductibilidad de la obra y, por tanto, la duración de la secuencia data-fílmica del ocaso. En esta obra el paseante errático se le dispone a una deriva que le permite rastrear/explorar/modular el devenir de un ocaso mensurable (por el registro en cuadros por segundo y por la instalación una disposición cronotópica), pero que provoca una *inervación*[37], una experiencia aleatoria y subjetiva intermedial.

[36] Ale de la Puente, “Tiempo inmóvil”, consultado el 23 de marzo de 2024, <https://www.aledelapuenteartist.com/tiempo-inmovil>

[37] Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*, 51.

En esta obra la imagen proyectada en un sinfín, en las múltiples pantallas, alegóricamente deconstruye el cronotopo, porque es variable su reproductibilidad, por tanto, sale de la especificidad común del aparato cinematográfico en perpetuo y frecuente *continuum*, que compone con lo instalativo un espacio-tiempo dado pero cambiante y con lo multimedia una interacción activa con el espectador a través de la interface, pero a la deriva.

El cuerpo del espectador no sólo es un paseante errático, sino que en su voluntad de acción ante la interface para variar la temporalidad de la imagen traza una experiencia única e irrepetible a la deriva de lo programado en la interfaz y con la instalación de la reproductibilidad técnica propia del aparato cinematográfico. Este evento, es una experiencia cinemática, propia del *paracinema*, así esta manifestación del acto maquínico en la obra de Ale de la Puente se presenta activado por el cuerpo del espectador y la estructura de la instalación, donde esa reproductibilidad técnica de los proyectores se dispone para presenciarse y alterarse. El objeto cine no sólo se contempla, sino que también se explora con el movimiento. Por tanto, es un dispositivo instalación que entremedios temporaliza la experiencia errática con una deconstrucción de las imágenes estáticas de los fotogramas de la cinta en su recomposición en imágenes-pantalla y tiempo inmóvil por instantes fugaces, como oportunidad intencionada, y también como un accidente utópico que descubre el espectador.

Esta instalación delimita un espacio contenedor de múltiples temporalidades. En “la multidimensionalidad del dispositivo, los estímulos que envuelven al visitante son diversos y refuerzan la sensación de presencia y de integración de su cuerpo al ambiente”[38] de la obra. Un espacio abierto a la composición y experimentación del tiempo mediante una alegoría del mismo tiempo cronotópico carente de acontecimientos propios. De esta manera, el tiempo inmóvil alude a estar en constante desplazamiento a la deriva de acontecimientos a pesar del tiempo y sus representaciones recurrentes, un movimiento del tiempo que combate la inacción, re-materializando imágenes-errantes desde el deseo.

Por lo tanto, Ale de la Puente recurre al aparato cinematográfico para experimentar el tiempo en devenir como representación y en el alea como acontecimiento. La autora explora un cine instalativo (intermedial) para presentar y experimentar el cine exhibido en una galería.

[38] Parente, A. (2011). La forma Cine: variaciones y rupturas. *Arkadin*, 3 (3), 55.

La misma horrenda fiesta (2015) de Sombras Errantes como una alegoría del espacio del espectador en la sala de cine en un teatro, el acto de proyección muta a un acto de ejecución, performativo, donde estos múltiples prestidigitadores de proyectores y demás artilugios fantasmagóricos se convierten en *performers* de la proyección, acto siempre oculto, para la sala de cine tradicional.

Así el término de puesta en escena es revisitado por la alusión del dispositivo cinematográfico y «efecto cine», operante en un espacio escénico-arquitectónico no proyectivo, donde los espectadores percibían máquinas, haces de luz, procesos de deformación de la luz, música, sonido y sombras errantes de la fantasmagoría cinematográfica.

El rol del espectador de cine muta a estar fuera de su butaca en un escenario teatral que lo expone y lo coloca como observador vaciado, en un lugar que no es el suyo, pero esta nueva localización espacial propone una rematerialización del dispositivo cinematográfico, liberado de su práctica común. Un efecto cine[39] fuera de sí hacia un acto inter-escénico-arquitectónico-cinematográfico. Esto genera una experiencia visual y sensorial para el espectador. En este contexto, el espectador se mueve por el escenario del teatro, interactuando con imágenes, máquinas, haces de luz, sonidos y sombras que conforman una especie de fantasmagoría cinematográfica. El cine se proyecta sobre sí mismo creando una experiencia inmersiva y reflexiva para el público, como en el “sincinéma” de los Letrista, pero en un contexto contemporáneo donde su actualización está puesta en tensión por los usos de viejos dispositivos cinemático y un teatro.

La misma horrenda fiesta se configuró como un meta-dispositivo del acto cinematográfico desde la diversidad de aparatos proyectivos. En tanto, la temporalidad se expone a la duración del efecto audiovisual, como en el cine silente, que era acompañado por músicos en vivo mientras se proyectaba la película muda, en este caso, la acción visual se compagina desde la improvisación sonoro-musical, se invierte la noción del régimen visual hacia los fenómenos vibratorios como una puesta en riesgo a descontrolarse a salirse de sí.

Pulsos subterráneos es una obra multidimensional que establece un espacio intersticial para el espectador al usar el foso de la sala como contenedor de la gestualidad performativa y la pantalla como resultado de un acontecimiento audiovisual en co-presencia con los espectadores y prestidigitadores/performers. El espectador explora una mirada periférica en el acontecimiento performativo cinematográfico al ampliar su recorrido audiovisual inmersivo entre la pantalla y el foso.

[39] Reformulado por la instalación en el espacio teatral.

Conclusiones

El cine que sale de *sí* mismo experimenta un desplazamiento hacia otras prácticas artísticas que desafían las convenciones establecidas y buscan nuevas formas de interacción entre el espectador y la obra cinematográfica. El «cine expandido», el «paracinema» y el «cine Letrista» permiten entender cómo la desmaterialización y rematerialización del dispositivo cinematográfico contribuyen a la creación de nuevas experiencias y a la transformación del rol del espectador.

El papel del espectador en las obras analizadas destaca su mutación de un rol pasivo a uno activo y participativo. *Tiempo inmóvil*, *La misma horrenda fiesta* y *Pulsos Subterráneos* invitan al público a interactuar de manera inmersiva y personal para emancipar su posición estática y unidimensional, permitiendo al espectador explorar, ver y errar en el espacio instalativo y performativo del cine. Asimismo, desafían al espectador a reflexionar sobre la naturaleza del cine y su relación con el espacio de proyección o de exposición que lo transforman en un interactor expuesto a nuevas formas de presentación y experimentación cinematográfica. Este espectador se redefine como un agente activo y co-creador, invitado a explorar y cuestionar las fronteras entre el cine, el arte y la performance en una práctica de desmaterialización y rematerialización del dispositivo cinematográfico.

En *Tiempo inmóvil*, el espectador se emancipa al ser invitado a explorar la instalación de manera inmersiva, moviéndose dentro y fuera de ella para manipular la representación del tiempo en la imagen. Esta interacción activa con la obra le permite al espectador experimentar un tiempo relativo con la película y el espacio instalativo. *La misma horrenda fiesta* sucede la emancipación del espectador a través de la inversión del régimen visual tradicional en el Teatro (en sala de proyección). En *Pulsos Subterráneos*, esta emancipación se logra a través de la creación de un espacio multidimensional que incita a la percepción activa de la proyección y el proceso técnico que genera el acontecimiento audiovisual. En este sentido, al involucrarse de manera activa en la experiencia cinematográfica expandida, el espectador se convierte en un elemento fundamental en la construcción de la obra y en la generación de nuevas formas de percepción y comprensión del cine de “lo contemporáneo”.

Las obras que analizamos son representantes de un cine que «sale de sí» hacia una experimentación del funcionamiento del dispositivo cinematográfico, el filme como objeto y, sujeto a su expectación. Se nutren de la experimentación con otras tecnologías (antiguas y coetáneas), de la exploración de diferentes formatos de proyección y de la interacción con el espacio arquitectónico y el entorno próximo. Por tanto, lo contemporáneo de la expansión, desmaterialización y performatividad del cine sustrae fenómenos implícitos en las nuevas dinámicas de presentación y exhibición del arte de las imágenes en movimiento.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

- Andrade Zamarripa, A. (2018). Imágenes-mutantes en el cine performativo. Montajes, *Revista de Análisis Cinematográfico*, núm. 7 (julio), 65–77. https://www.researchgate.net/publication/338570289_Imagenes-mutantes_en_el_cine_performativo.
- Auslander, P. (2023). *Liveness. Performance in a mediatized culture*. Routledge.
- Balsom, E. (2013). *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam University Press. www.oapen.org.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca.
- Bernini, E. (2012). Utopía y olvido. Un fundamento tecnológico-místico para el cine experimental. *Cine Expandido*, ed. Youngblood, G. Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Bernini, E. (2018). Salirse del cine: Devenir y mutaciones de las imágenes. *Kilómetro 111*, núm. 14–15. <http://kilometrolllcine.com.ar/salir-del-cine-devenir-y-mutaciones-de-las-imagenes/>.
- Bernini, E. (2021). ¿Cómo sigue el cine después del fin del lenguaje y de las salas? ¿Por qué ‘curar, exponer, politizar’? *Seminario Lo contemporáneo*.
- Brenez, N. (2019). *Estamos de acuerdo con todo lo que lucha y sigue luchando desde el principio del mundo. Introducción al cine letrista*. Estudio editorial enhe.
- Bullot, É. (2020). *Salir del cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine*. Shangrila ediciones.
- Collado Sánchez, E. (2012). *Paracinema: La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Trama Editorial y Fundación Arte y Derecho.
- Kessler, F. (2017). La cinematografía como dispositivo (de lo) espectacular. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 3 (3): 92–108.
- La Ferla, J. (2013). *Cine de exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*. Fundación OSDE.
- Parente, A. (2011). La forma cine. *Arkadin -estudios sobre cine y artes audiovisuales*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39957>.
- Rees, A. L., White, D., Ball, S. y Curtis, D. (2011). *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. Tate Publishing.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.

Tejeda, C. (2008). *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Ediciones Cátedra.

Walley, J. (2011). Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion. *October* 137:23–50. <https://about.jstor.org/terms>.

Weibel, P. (2007). Cine expandido, video y ambientes virtuales. *El medio es el diseño audiovisual*, ed. La Ferla, J. Editorial Universidad de Caldas .

Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. P. Dutton & Co.

La importancia de fomentar un clima de cuidado y respeto en los procesos de enseñanza-aprendizaje del guion cinematográfico



Salvador Plancarte Hernández
salvador.plancarte@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5602-4197>

ARTÍCULO

Resumen

El propósito de este artículo consiste en evaluar si la propuesta metodológica presentada para la enseñanza de la reescritura cinematográfica, basada en un ambiente de cuidado y respeto durante los procesos de enseñanza-aprendizaje, puede contribuir a mejorar la relación docente-alumno y, por ende, la calidad de los guiones. Durante un semestre, se implementó la metodología propuesta y se analizaron los resultados mediante un cuestionario de entrada y otro de salida. El estudio se centró en 22 estudiantes de sexto semestre de la materia de guión III, pertenecientes a la Licenciatura de Artes Cinematográficas y Audiovisuales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, durante el periodo de enero a junio de 2023. Los hallazgos indican que, si bien se observa un cambio en la receptividad de los alumnos, solo un pequeño porcentaje completó el proceso. Se estima que, mediante la implementación de mejoras, se incrementará la calidad de las obras en futuros semestres.

Palabras clave: guion cinematográfico, procesos de enseñanza, reescritura, cuidado del aprendizaje.

Abstract

The purpose of this article is to evaluate whether the methodological proposal presented for teaching of film rewriting, based on an environment of care and respect during the teaching-learning process, can contribute to improving the teacher-student relationship and, therefore, the quality of the scripts. For one semester, the proposed methodology was implemented and the results were analyzed through an entry and an exit questionnaire. The study focused on 22 students in the sixth semester of the screenwriting III subject, belonging to the Bachelor's Degree in Cinematographic and Audiovisual Arts at the Autonomous University of Aguascalientes, during the period from January to June 2023. The findings indicate that, although a change in the receptivity of student is observed, only a small percentage completed the process. It is estimated that, through the implementation of improvements, the quality of the works will increase in future semesters.

Keywords: Screenwriting, Teaching processes, Rewriting, Learning care

Introducción

En un proceso de enseñanza-aprendizaje, fomentar un clima de cuidado y respeto en el aula constituye un aspecto central de la pedagogía contemporánea. Cuando nos referimos a las áreas artísticas, este enfoque puede extrapolarse a diversos contextos en los que se presenta obra propia. Comenzando desde la vulnerabilidad que experimenta un alumno no sólo en relación con el aprendizaje sino también con la exposición de sus ideas, en su defensa y ejecución.

La delicadeza de este asunto radica en que, al expresar una idea, se manifiesta una visión del mundo, un posicionamiento frente a temas socioculturales, y todo ello parte de un juicio crítico y una necesidad de contribuir. Si no se brinda el debido cuidado a estas voces existe el riesgo de que no vuelvan a manifestarse.

Por lo tanto, resulta fundamental promover un clima de cuidado y respeto en los procesos de enseñanza-aprendizaje del guion cinematográfico. En este ámbito, constantemente se trabaja con ideas, su exposición y su evaluación continua en diversas etapas, desde el diseño de una historia hasta la retroalimentación constante sobre la obra.

Para lograrlo, es necesario establecer claramente las competencias disciplinares y transversales tanto para los alumnos como para los docentes. Además, se debe implementar un diseño de retroalimentación adecuado que propicie un ambiente en el que todos se sientan incluidos y cuidados, con la confianza de que pueden expresar su identidad en el aula. Esto contribuirá a generar un sentido de pertenencia.

La propuesta consiste en adoptar un enfoque en el que los errores se vean como oportunidades de aprendizaje. Se busca formar alumnos-artistas motivados, dispuestos a considerar y probar los cambios sugeridos para mejorar sus obras. Como mencionó Denise Pope, “fomentar una cultura de respeto conduce a alumnos más comprometidos con el proceso de aprendizaje” (1998, p. 74).

Antecedentes y objetivo

La revisión de la literatura revela un panorama específico en el ámbito del guionismo. Tras analizar 313 libros relacionados con el tema, se observa una tendencia hacia manuales prácticos y aspiracionales. Además, prevalece un enfoque en los niveles básico e intermedio del guion, con libros clasificados según temáticas generales como adaptación, personajes, estructura, formato y géneros. Sin embargo, se identifica una carencia de textos que aborden una teoría reflexiva más profunda sobre el oficio. En cuanto a la investigación académica, solo se encuentran dos *journals* dedicados al guionismo. Es relevante destacar que, de los libros analizados, solo tres abordan específicamente la reescritura, la mayoría de la literatura (172 libros) adopta un enfoque integrador, aunque no se han dedicado capítulos específicos a la reescritura o a procesos metodológicos desde la perspectiva de la experiencia pedagógica entre profesor y alumno.

En las licenciaturas de cine, se imparte una enseñanza enfocada en el desarrollo de habilidades en los principales departamentos de una película: *Dirección, Producción, Cinefotografía, Arte, Sonido y Postproducción*. El guion, como eje central, influye en todas las materias, tanto en ejercicios anecdóticos como en proyectos formales. Sin embargo, la carencia de buenas historias puede afectar negativamente la calidad de la obra en todas las fases de producción: desde el desarrollo hasta la distribución.

Al buscar mejorar los guiones, los docentes deben considerar los siguientes desafíos inherentes al perfil de los alumnos. Por ejemplo, no todos desean experimentar con sus ideas o guiones. Algunos alumnos llegan con bases sólidas pero poca práctica y experiencia. Además, pueden tener ideas limitadas y mostrar resistencia a la retroalimentación.

No todos aspiran a desarrollar sus capacidades disciplinares como guionistas; algunos ven el guion como un pretexto para filmar.

Históricamente, la enseñanza del guion cinematográfico se ha centrado en la transmisión de conocimientos, siguiendo los niveles propuestos por Marzano y Kendall (2007): recuperación, comprensión, análisis y aplicación. Sin embargo, en la práctica real, es crucial aplicar niveles cognitivos más avanzados, como la metacognición y la autorregulación. Se debe fomentar la conciencia, la flexibilidad y la apertura a nuevas ideas para lograr guiones de mayor calidad.

Según el Anuario Estadístico de Cine Mexicano, en promedio se producen 781 cortometrajes al año en México entre 2020 y 2023. El Festival de Clermont-Ferrand, el más importante para la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF), recibe anualmente 7,000 obras para su selección. A nivel mundial, se estima que se producen alrededor de 20,000 cortometrajes cada año.

*Si no experimentas el fracaso,
estás cometiendo un error todavía peor:
estás funcionando bajo el deseo de evitarlo.*

Edwin Catmull (2018)

Durante el estudio preliminar de cinco cohortes generacionales, que abarcó desde 2017 hasta 2022, la experiencia de proporcionar retroalimentación a sus guiones se percibió como un enfrentamiento a las ideas del guionista con las del evaluador externo. Este encuentro implícitamente demanda una validación tanto de las ideas como las del interlocutor, ya que fue considerado como un proceso tenso por parte del alumno. En este contexto, proponemos las siguientes recomendaciones:

- *Validación:* Los alumnos deben confiar en quienes les brindan retroalimentación. Se sugiere que los profesores que evalúan los escritos compartan su currículum previo para generar confianza.
- *Enfoque positivo en las observaciones:* En lugar de imponer recomendaciones, se puede preguntar al alumno: “¿Puedes expresar esto de manera diferente?”. Esta aproximación fomenta la autenticidad y permite a los alumnos encontrar sus propias soluciones. Evitemos cuestionamientos directos y cuidemos nuestras palabras para evitar que se perciban como agresivas.
- *Creación de un marco seguro:* Establecer un ambiente donde el error sea considerado natural y se acepten los miedos inherentes al proceso creativo. La franqueza debe ser promovida.

- *Retroalimentación positiva*: Reforzamos constantemente lo que los alumnos hacen bien. Colocar comentarios negativos entre dos positivos, alentar en lugar de juzgar y motivar en todo momento.
- *Cultivar la humildad*: Fomentar una receptividad adecuada para dejar de lado el ego y el control. Transmitir que el proceso es continuo y que debemos desarrollar conciencia sobre las áreas de oportunidad.
- *Claridad en la retroalimentación*: Es fundamental establecer el diferenciador de la obra. Conocer su lugar en el mundo, la imagen primordial y el posicionamiento del guionista frente a un tema. Esto garantiza que la retroalimentación no esté sesgada y que se respete la esencia artística (la premisa de la idea).

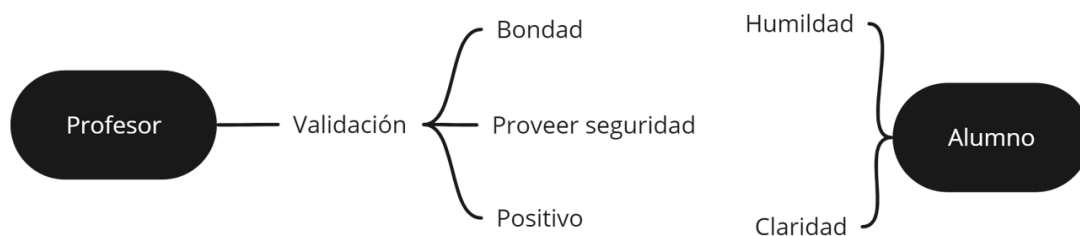


Figura 1. Esquema de una dinámica óptima del proceso de retroalimentación.
Fuente: Elaboración propia

Sugerencias para el Lector/Retroalimentador

- Generar *rapport*[1], hay que recordar que se trata sólo de un guion y existen cosas más importantes en la vida que pueden aliviar la presión sobre el alumno
- Organizar con tiempo las ideas
- Las anotaciones deben ser lo más concretas posibles, específicas y claras
- Si algo es interesante siempre preguntar ¿por qué?
- En caso de retroalimentaciones grupales ser consciente del tiempo y procurar que todos tengan la misma oportunidad
- Mantener la objetividad y evitar juicios descalificativos
- Plantear las dudas como preguntas

[1] Entendido como la conexión armoniosa entre dos personas, en un estado de comprensión y atención mutua.

- Iniciar la retroalimentación con los puntos positivos
- Mantener la conversación en el guion, no distraer en demasía con ejemplos de experiencias o películas
- Evitar usar lenguaje impositivo o directivo, presentar sugerencias y opiniones como tales
- Mantener un tono de respeto y apertura a la diversidad de puntos de vista
- En una primera etapa, enfocarse en el trasfondo de la obra
- En etapas finales desmenuzar lo particular del guion, escenas, elementos, palabras
- En sesiones grupales tratar de no repetir lo que otros han dicho
- Mantener la retroalimentación como un diálogo constructivo
- Si no conectas, intenta entender porqué
- Límitate al texto y no a ninguna justificación previa o durante la retroalimentación
- En caso de que exista ambigüedad entre la obra y lo que menciona el escritor, preguntar y clarificar qué es lo que se desea contar y qué es lo importante

Sugerencias para el Autor/Guionista

- Definir cuál es la esencia de la historia, qué deseas contar más allá de las características anecdóticas para que, en caso de existir propuestas puntuales, estés perceptivo desde el origen y no desde un hecho o acción que puede ser modificable
- Definir los aspectos no negociables de la propuesta del autor
- El punto de vista más importante será el del espectador, el autor nunca estará para justificar o explicar su obra
- Evita ser defensivo, argumentativo u ofensivo
- No interrumpas un comentario, escucha, toma notas, no sólo esperar tu turno para hablar
- No hay comentarios buenos o malos, sólo puntos de vista. Mantén el tono de respeto y apertura a la diversidad de puntos de vista

- Toma notas con el fin de que lo saques de tu cabeza y puedas continuar la escucha
- Si algo produce duda, pregunta
- Dar las gracias por el tiempo dedicado y la disposición
- No tomarse nada personal, extraer lo que creas que pueda servir y desechar lo que no
- En lecturas grupales poner atención a las reacciones de los asistentes
- Al terminar la retroalimentación dar un tiempo prudente de respiro a la obra antes de retomarla
- Según el proceso en que te encuentres, evitar que te lean tus amistades, para eludir sesgos emocionales o de elementos de la historia que han sido previamente contados

La retroalimentación de un guion es un proceso continuo y requiere habilidades de lectura entre líneas. Tanto el autor como el lector deben ser perspicaces para comprender el mensaje subyacente. A veces, como profesores, proporcionamos opciones específicas que se pueden corregir rápidamente, como cambiar la forma en que se saluda a alguien (de un saludo frío a un abrazo cariñoso). Sin embargo, es importante no quedarse sólo en soluciones superficiales. Por ejemplo, si se sugiere un cambio en el saludo, podría ser una señal de que la relación entre los personajes no está bien desarrollada. Por lo tanto, debemos ser críticos y buscar mejoras integrales en el guion más allá de las soluciones rápidas y puntuales.

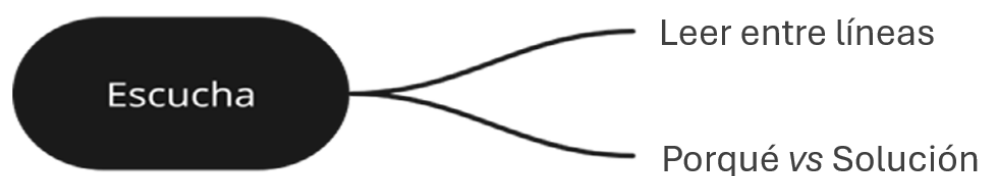


Figura 2. Problemáticas que acarrea la retroalimentación para quien escucha
Fuente: Elaboración propia

En el contexto del desarrollo de cineastas en formación, los estudiantes reciben de manera continua anotaciones sobre su trabajo. Uno de los objetivos es normalizar la evaluación en función de un logro mayor: la película final. Por lo tanto, es fundamental que los estudiantes vean estas notas como oportunidades para su desarrollo y enriquecimiento. De manera similar, así como a un cinefotógrafo se le puede comentar sobre la precisión de la iluminación o el encuadre, el director de arte también realiza cambios constantes en utilería, vestuario, vehículos, texturas, entre otros aspectos. Esta misma dinámica se aplica a otros departamentos, que deben reflexionar, adaptar y evolucionar de manera continua. Sin embargo, al recibir retroalimentación sobre el guion, a menudo existe una reticencia. Parece que, al tratarse de una obra interiorizada, el alumno se siente vulnerable. Por lo tanto, es crucial proporcionar retroalimentación con amabilidad, en un ambiente seguro y positivo, para generar una respuesta afectiva y efectiva.

Tanto docentes como estudiantes deben reconocer que las respuestas emocionales no siempre son objetivas. Existe un sesgo natural hacia la protección ante la exposición de ideas, y esta defensa está más relacionada con las emociones que con la labor en sí. Elementos como el desarrollo de personajes, las líneas de diálogo y las inspiraciones tienen implicaciones emocionales y pueden generar sensaciones de vulnerabilidad. Cuando se enfrenta resistencia al cambio en algún elemento del guion, es fundamental encontrar una forma de reducir las defensas y explicar las razones detrás de ese cambio. Es importante dejar claro que modificar aspectos del guion no atenta contra su esencia original, sino que lo enriquece, lo hace más funcional y emocional, sin comprometer su fondo fundamental.

En el contexto de la retroalimentación de guiones, la meta del profesor lector es lograr que una situación de vulnerabilidad se convierta en un encuentro agradable y motivante para el alumno. Para lograrlo, se deben establecer dos tipos de comentarios: puntuales y generales. Los comentarios puntuales son más eficientes, ya que indican específicamente qué, por qué y dónde se debe mejorar. En ocasiones, también se pueden ofrecer opciones relacionadas con el cómo abordar los cambios. Por otro lado, los comentarios generales, como “me gusta” o “no me gusta”, no contribuyen a soluciones concretas y carecen de argumentación específica. Es fundamental que los alumnos comprendan el propósito de la retroalimentación. No se trata solo de corregir errores, sino de explorar posibilidades para mejorar el guion. ¿Qué puede funcionar mejor? ¿Cómo lograr mayor dramatismo o emotividad? La retroalimentación se centra en el enriquecimiento del guion, no en juzgar la capacidad del estudiante. Para lograr un marco de confianza es esencial que todos se perciban como colegas, guionistas que comparten

un entorno de camaradería. Como menciona Catmull, este enfoque permite que la vulnerabilidad se transforme en una oportunidad de crecimiento y aprendizaje.

La franqueza no tiene que ser cruel, ni destructiva. Al contrario, todo sistema de retroalimentación que funciona bien está construido sobre la empatía, sobre la idea que todos vamos en el mismo barco y de que comprendemos un mal trago, porque nosotros mismos hemos pasado por ello. Nos esforzamos por desechar impulsos tales como exigir alabanzas a nuestro ego o el reconocimiento que creemos merecer. Lograr confianza se centra en la idea de que cada comentario que hacemos es en nombre de un objetivo común: apoyarnos y ayudarnos mutuamente para intentar hacer mejores películas. (Catmull, 2018, p. 174)

Construcción de la confianza

*No tiene sentido escribir en absoluto
si no vas a ir a donde tienes miedo de ir*

Peter Dunne

Es interesante observar cómo las dinámicas de trabajo en equipo pueden variar significativamente entre diferentes grupos de estudiantes. En el caso de la Licenciatura en Artes Cinematográficas y Audiovisuales (LACAV) de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA), durante varias generaciones, se ha ofrecido a los alumnos la posibilidad de trabajar en duplas o tercias, incluso combinar ideas o historias. Sin embargo, en un total de 68 alumnos distribuidos en 4 generaciones, ninguno mostró interés en mezclar sus ideas o colaborar en equipos.

En contraste, cuando se presentó la misma propuesta a un grupo de otra licenciatura, específicamente Artes Escénicas, la aceptación fue inmediata y los resultados fueron fructíferos. Esto nos lleva a inferir que existe un perfil diferenciado de personalidades entre los alumnos de ambas disciplinas.

En un grupo de control, se ofreció la misma propuesta a una generación de LACAV, y esta vez, 18 de 20 estudiantes aceptaron la idea de mezclar sus ideas y trabajar colaborativamente. ¿Qué factores podrían estar influyendo en esta variabilidad? Es posible que la confianza, la disposición a la colaboración y la apertura a nuevas perspectivas desempeñen un papel fundamental.

Al retomar este planteamiento en la generación 2023 de LACAV, implementando un marco de confianza, se logró reducir las barreras entre los estudiantes. Como resultado, cuatro de los 21 alumnos decidieron realizar trabajo colaborativo. Este proceso demuestra la importancia de crear un ambiente propicio para la colaboración y la apertura, permitiendo que las ideas fluyan y se enriquezcan mutuamente.

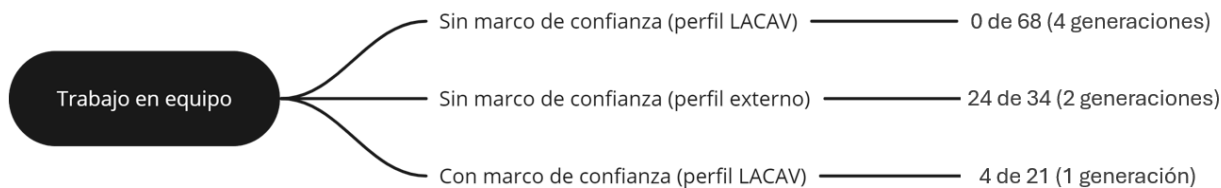


Figura 3. *Historico de apertura al cambio: LACAV vs. perfil externo*
Fuente: Elaboración propia

La humildad también se aplica al docente, quien puede clasificarse en dos tipos de evaluadores o lectores: aquellos que buscan fallos y aquellos que intentan encontrar y promover las buenas ideas. El docente debe cumplir una función de protección hacia las ideas y las emociones del alumno señalando de forma amable con el objetivo de mejorar el guion. Además, debe indagar sobre los propósitos reales del estudiante y, en la medida de lo posible, guiarlo durante todo el proceso de reescritura.

Los lectores que se enfocan únicamente en buscar fallos, sin ofrecer crítica constructiva, generan inseguridad en los alumnos. Un comentario negativo puede coartar la oportunidad de crecimiento, incluso si el docente cree que está haciendo lo correcto. Por lo tanto, es importante contar con docentes activos y con un estrecho vínculo con la industria audiovisual, para que no sientan la necesidad de validarse y puedan abordar los proyectos con bondad y sin competencia.

Un ambiente de cuidado y respeto fomenta la motivación del alumno. La motivación puede definirse como “un estado interno que genera actitudes e intereses favorables hacia una meta, y un deseo que lo lleva a esforzarse continuamente para alcanzarla, sintiéndose satisfecho cada vez que obtiene buenos resultados” (Alcaraz, 2006, p. 2).

En otro grupo de control externo, se observó que las devoluciones a un alumno siguen una curva de aprendizaje, y que la receptividad se desarrolla con el tiempo. En tres grupos de control, a lo largo de un año de formación, se proporcionaron anotaciones reiteradamente negativas por parte de diversos sectores de la industria. Al finalizar el período, los alumnos mostraron una mayor disposición a escuchar y realizar los cambios sugeridos.

El error como oportunidad de aprendizaje

*La creatividad consiste en saber
trabajar con el cambio.*

Edwin Catmull

La evaluación ha generado un juicio negativo hacia el error, tal como lo señala Benavides: “Se ha estancado solo en la concepción de la medición de conocimientos y no ha sido contemplado como el suceso que permita una exploración” (2015, p. 364). En un contexto de creación continua, el error se vuelve inherente al proceso creativo.

La perspectiva tradicional de enseñanza se asocia principalmente con la transmisión de conocimientos, dejando de lado una formación integral. En el nivel pregrado, los modelos educativos tienen objetivos distintos y están vinculados con la industria y el desarrollo de competencias transversales. Sin embargo, al añadir la reticencia de los alumnos a escuchar retroalimentación y su enfoque en la calificación, se evidencia que, en el modelo educativo actual, el error es castigado, ya que se refleja en el proceso cuantitativo y en la calificación obtenida.

Es fundamental valorar el desacierto. El alumno debe estar inmerso en su propia realidad para superarse de manera autónoma. El error no debe ser visto como un fracaso, sino como un indicador de que se está más cerca de hacerlo bien. Para lograrlo, es necesario diseñar un marco de confianza. Los docentes deben invertir tiempo en planificar la retroalimentación, un proceso que a menudo se olvida debido a las limitaciones del tiempo extracurricular. Además, los profesores en nivel pregrado deben enfocarse no sólo en la preparación de clase y los conocimientos puntuales sino también en el proceso de enseñanza-aprendizaje y el desarrollo de técnicas y estrategias efectivas.

Los mejores profesionales, deportistas y científicos son aquellos que han experimentado más fracasos. Un error no sólo significa que se ha intentado, sino que también es un componente esencial en el proceso de aprendizaje. Sin embargo, en el ámbito estudiantil, a menudo minimizamos las implicaciones del error, especialmente cuando los profesores lo evalúan de manera rutinaria. Por tanto, minimizamos sus implicaciones. “En términos teóricos, las equivocaciones de los estudiantes son parte de un buen proceso de aprendizaje” (Benavides, 2015, p. 366), el error conlleva una percepción de que la equivocación es atribuible al alumno, sin embargo, también implica competencias pedagógicas del profesor.

Dentro de la metodología propuesta, se incluyen actividades diseñadas para promover el error de manera intencionada. Algunas de estas actividades incluyen escribir escenas que se eliminarán posteriormente, evaluar las propias ideas, trabajar en colaboración y liberar al estudiante de una escritura demasiado cautelosa. La metodología se basa en la resignificación de los errores comunes y sugiere implementaciones para reducir el miedo al fracaso.

Es importante reconocer que el estrés está presente tanto en la creación artística como en el aula. El seguimiento de asistencia, la exposición de ideas frente al grupo y la formación de equipos pueden generar ansiedad. Para compensar estos elementos, se debe crear conciencia sobre la vulnerabilidad del alumno y fomentar la empatía, al mismo tiempo que se permite el espacio para el error.

Como lo menciona Quirarte en su obra *La Imagen primigenia* “En esa experimentación los artistas pueden sentir que se equivocan, pero eso en realidad es un componente clave para la creación [...] Y ejemplifica; como explica Cocteau a Fifield: “Picasso dice que la creación tiene que ser producto de un accidente, un error o un tropiezo, pues de lo contrario sale de la experiencia consciente, y esta, por definición, se observa desde aquello que ya existe” (Quirarte, 2022, p. 443).

Para fomentar un marco de confianza, durante un periodo de la metodología, se propone crear un contexto similar al de un cuarto de escritores al respecto Catmull comenta:

Todos queremos encontrar algo en lo que confiar en un mundo incierto, el miedo y la confianza son fuerzas poderosas, la confianza es la mejor herramienta para alejar el miedo, siempre habrá montones de cosas a las que temer, especialmente cuando se está haciendo algo nuevo. Confiar en los demás no significa que estos no cometan errores. Significa que si los cometen podría confiar en que tomarán medidas para remediarlos. El miedo se propaga rápidamente; la confianza no. (2018, p. 206)

El proceso de escritura de guiones puede ser percibido como agresivo y los errores en este contexto no se ven simplemente como fallas técnicas, sino como algo personal. Por lo tanto, es fundamental implementar prácticas y hábitos de autorregulación que permitan a los guionistas aceptar, analizar y corregir sus propios errores. Desde la perspectiva docente, es posible replantear el concepto de error, utilizando comentarios como: “No son errores, son descuidos” o “Tu guion no te representa; estamos hablando del guion, no de ti”.

En las etapas escolares anteriores (primaria, secundaria y bachillerato), los errores suelen ser menos significativos, pero

en la universidad, se convierten en una oportunidad de aprendizaje valiosa. Es en este nivel donde debemos esforzarnos por salir lo mejor preparados posible, ya que la universidad es un campo de pruebas para el desarrollo de habilidades y competencias.

En conclusión, el ambiente en el aula depende en gran medida del diseño docente. La creación de un ambiente de cuidado y confianza implica, como menciona Cassany, “renunciar a la autoridad como maestros para aprender junto con los alumnos” (1993, p. 108). Los docentes deben estar dispuestos a sorprenderse con los buenos guiones y reflexionar sobre su papel como transmisores de conocimientos. Es importante adoptar una hibridación de roles que incluya ser tutor, evaluador, diseñador, consultor, líder y mentor. De esta manera, podemos enfocarnos en las fortalezas y debilidades de los alumnos, fomentando un ambiente de crecimiento y aprendizaje.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

- Alcaraz, A. (2006). Evaluación y motivación: una influencia recíproca. *Revista de educación*, 339, 261-278.
- Benavides, J. I. G. (2015). El error como oportunidad de aprendizaje desde la diversidad en /las prácticas evaluativas. *Revista de Investigación Académica*, 22.
- Cassany, D. (1993). *Reparar la escritura*. Grao.
- Catmull, E. (2018). *Creatividad S.A.* Ediciones B.
- Cruz, A. (2015). *Antes de la película: Conversaciones alrededor de la escritura cinematográfica*. CONACULTA.
- Egri, L. (2021). *The art of dramatic writing: Its basis in the creative interpretation of human motives*. Touchstone.
- Klick, T. (2016). *Beat by Beat: A Cheat Sheet for Screenwriters*. Michael Wiese Productions.
- Martell, W. C. (2021). *Rewriting Your Story*. Amazon Digital Services LLC.
- Polti, G. (2018). *36 situaciones dramáticas*. Ediciones del Serbal.
- Pope, T. (1998). *Good Scripts, Bad Scripts: Learning the craft of Screenwriting*. Three Rivers Press.
- Quirarte, F. (2022). *La imagen primigenia*. [Tesis doctoral] (sin publicar). Universidad de Guadalajara..

Reseña de *Filosofía y arte. Una revisión crítica de las estrategias estético-políticas de la ironía. De la mirada de Gilles de Deleuze al arte contemporáneo en México* de Raquel Mercado Salas



María Isabel Cabrera Manuel

isabel.cabrera@edu.uaa.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6417-0792>

RESEÑA

Resumen

El primer libro de Raquel Mercado Salas es un documento surgido de un trabajo doctoral sobre el concepto de la ironía desde una mirada filosófica aplicada al estudio de las artes. En un esfuerzo de integración amplio, la autora revisa desde las primeras configuraciones de la ironía en la historia del pensamiento, pasando por sus momentos de prestigio y desprestigio como recurso filosófico hasta llegar a la obra de Gilles Deleuze, a partir de la que se integra el núcleo discursivo del libro. De forma paralela, la autora va desarrollando la manera en la que la ironía se configura en las obras artísticas, enfocándose en el caso del arte mexicano contemporáneo (Minerva Cuevas, Roberto de la Torre y Leonardo Barrera), que se distingue por su uso de la misma y dirige su atención a piezas en las que el dispositivo de lo irónico tiene un papel fundamental en su estrategia discursiva, simbólica y estética como apuesta por un pensamiento de la diferencia.

Palabras clave: Ironía, arte contemporáneo mexicano, estética, Gilles Deleuze.

Abstract

Raquel Mercado Salas' first book is a document that emerged from a doctoral work on the concept of irony from a philosophical perspective applied to the study of the arts. In an effort of broad integration, the author reviews from the first configurations of irony in the history of thought, passing through its moments of prestige and disrepute as a philosophical resource until reaching the work of Gilles Deleuze, from which the discursive core of the book is integrated. In parallel, the author develops the way in which irony is configured in artistic works, focusing on the case of contemporary Mexican art (Minerva Cuevas, Roberto de la Torre and Leonardo Barrera), which is distinguished by its use of irony and directs its attention to pieces in which the device of the ironic plays a fundamental role in its discursive, symbolic and aesthetic strategy as a commitment to a thought of difference.

Keywords: Irony, Mexican contemporary art, aesthetics, Gilles Deleuze.



El libro *Filosofía y arte. Una revisión crítica de las estrategias estético-políticas de la ironía. de la mirada de Gilles de Deleuze al arte contemporáneo en México*, está dividido en cuatro partes y un total de trece capítulos que vistos desde una mirada general y metodológica parecieran tener un acomodo histórico, pero que comprendidos desde un enfoque ontológico lo que hacen es desplegar un problema constitutivo y, en una faceta estética, construyen un entramado de afectos. Tanto el posicionamiento ontológico como el tejido efectivo del libro, se van desplegando a lo largo del mismo: no son un objetivo dado desde el inicio de la lectura, sino que se despliegan en el desarrollo de su contenido, en su forma, con las ideas, con las provocaciones que nos salen al paso a las vueltas de página; por ejemplo a través de cada uno de los personajes conceptuales a los que da cita en ese paisaje de afectos, de la apuesta de pensamiento sensible que es la escritura que lo conforma, con la prerrogativa de no escatimar en las posibilidades de la reflexión, sin prestarse al simulacro.

Abundaré ahora sobre lo que se podrá encontrar en la obra, que tiene una composición múltiple, lo que hace a la estructura del libro estar a tono con la temática central del mismo que es la ironía y con su enfoque que está dado desde el pensamiento de la diferencia.

La primera parte “El ironista. La imagen deformante del pensamiento” que consta de cuatro capítulos, está dedicada a pensar en los personajes conceptuales de la ironía. En ella la Raquel clasisista, la que pertenece desde hace años a una asociación de estudios clásicos y medievales, nos lleva entrever a través de los telones la representación, la aparición misma en escena de ese personaje conceptual que es Sócrates, la odisea del pensamiento de la que fue literalmente objeto y el escenario paisaje en el que se va configurando la ironía.

La segunda parte está integrada por tres capítulos y lleva por título “La ironía: poética de la in/finitud e inflexión histórica”, aquí la autora tiende un puente de los personajes a la forma misma de la ironía en la tradición filosófica moderna y particularmente romántica, de la que cabe decir que es una enamorada activa. Aparecen en este tejido, como no podía ser de otra forma, Hegel y su falta de humor que considera a la ironía enfermedad, Schlegel que hace de ella un prisma de lo poético, y la conciencia severa de un Kierkegaard que sabe ver el la ironía y en los personajes conceptuales que la “representan” un problema filosófico significativo; a través de los cuales Raquel Mercado Salas nos va mostrando las formas mismas del quehacer filosófico, sus miserias y sus potencias reveladas a través de las consideraciones de una figura de pensamiento que rebasa las más canónicas como la idea de lo sublime, por ejemplo.

La tercera parte, “Empeño funámbulo: ironía y humor como paradoja de la acción frente a la ley y los totalitarismos del siglo xx” trabaja en el reconocimiento de la potencia afirmativa de la ironía es su resistencia a las formas de la ley y está integrada por dos capítulos, en los que se estudian algunos de los aspectos filosóficos más determinantes del ejercicio de la ironía expuestos en el pensamiento de Jankélévitch, quien sabe apreciar el fondo nutricional de la misma a pesar de su naturaleza pasajera. Se enfoca también en Hanna Arendt, a quien le debemos quizá uno de los ejemplos más coherentes y a la vez desgarradores de lo que la ironía permite, pero sobre todo de aquello a lo que le pone un alto decidido.

En esta tercera parte del libro aparece ya de forma amplia la apuesta afirmativa de Deleuze y la ironía, que podríamos decir que es el agente disruptivo que se encuentra diseminado en toda la investigación que integra la obra y que al tiempo la recoge. Nos presenta también el ejercicio cuidadoso de Deleuze dando cuenta de los afectos y los preceptos, de las diferencias que se dan citas en sus estudios sobre la(s) obra(s) de arte a las que dedicó sus reflexiones y que la autora aborda con el compromiso y profundidad de especialista, aunque trascendiendo esa mera función, pues más que una finalidad, el estudio de la obra de Deleuze es para Mercado Salas un *motus* a partir del cuál podemos ver cómo ella lleva a cabo el ejercicio cartográfico situado que nos propone en su texto.

La cuarta y última parte del documento, cuya lectura encontré particularmente significativa, está conformada por cuatro capítulos. Se denomina “Ironía, agenciamientos y arte público en las prácticas artísticas en el México contemporáneo” y en ella encontramos la propuesta situada en la que se incardinan las lecturas filosóficas de la ironía a las que asistimos en el resto del documento, para verlas activadas y afirmadas en el caso de las propuestas del arte mexicano contemporáneo que la autora contempla para su estudio a partir de una propositiva selección de obras de tres artistas en activo: Minerva Cuevas, Roberto de la Torre y Leonardo Barrera cuyas obras elegidas para dar cuenta de las posibilidades de la ironía en el arte y como motivos vivos de lo que busca mostrar este libro, a través del estudio histórico de la ironía, el estudio especializado del pensamiento sensible de Deleuze, pero sobre todo a través del abordaje estético y filosófico que propone a través de este cuerpo de obras.

Es en esta cuarta parte donde la autora nos comparte un estudio situado, incardinado, que parte de la realidad material, del presente, de la escucha de las voces, de la búsqueda no sólo filosófica sino geopolítica que integra a través lo mismo de un ejercicio crítico que una mirada sensible de las obras de arte.

El esfuerzo de la autora por tejer, por reunir, por mostrar las potencias de la ironía a través de la historia del pensamiento, en sus positivos y negativos, en sus dobles, se va extendiendo a lo largo de la exposición compleja que despliega el libro. En cada una de las obras que Raquel Mercado Salas toma como objetos de estudio vemos cómo vuelven a aparecer esas figuras de los personajes conceptuales en sus posibilidades, tropiezos y sentido al que se suma, con ironía a una tradición que conoce hasta el punto que construye su propio Sócrates, para poner bailar a sus dobles.

“No hay corazón, no hay corazón, sólo un problema” dice Deleuze en uno de los pasajes más conocidos de su obra y en una de las citas recuperadas en el libro. Y, en efecto, lo que hace la ironía es configurar la intuición sensible del problema, antes de que este alcance a ser identificado, conceptualizado. Justo en su sentido de movimiento, no de identidad, sino la polémica, lo múltiple, lo temporal, lo inasible pero que de hecho confluyen en los afectos, es que la autora pondrá el acento cuando se pregunta:

La pregunta reformulada sería: ¿por qué es importante recordarnos que, en el pensamiento, la ironía es una sana precaución? Porque sin los afectos afirmativos, como la alegría, la risa y la ironía, el riesgo del pensamiento es el de tomarse tan en serio que se coloque a sí mismo como modelo de representación del mundo en un narcisismo inflexible de la identidad. Y no solamente ese obstinado narcisismo de la autorreflexión, sino el peligro de petrificación frente al rostro absoluto de la fuerza de la vida y el poder. (256)

Quisiera finalmente señalar que *Arte y filosofía. Una revisión crítica de las estrategias estético-políticas de la ironía. de la mirada de Gilles de Deleuze al arte contemporáneo en México* tiene la cualidad de llevar a cabo una reunión de saberes, intereses y estudios que la autora ha cultivado a lo largo de su trayectoria filosófica.

En ese sentido, es un libro en el que muchas personas podemos darnos cita. Si alguna persona se encuentra interesada en el tema de la ironía, esta es una investigación especializada sobre el tema. Lo mismo podríamos señalar en relación al manejo de la obra de Deleuze. Además, por su carácter interdisciplinar, podrán encontrarlo de interés y utilidad lo mismo filósofos, que estudiosos del arte, artistas, o personas que gusten del pensamiento y de la vida, pues esta obra profundiza en la apuesta por ver en los caminos ya trazados y que parecen que llevan siempre a los mismos lados, la distinción de lo múltiple y la diferencia, de la construcción de horizontes en los que corramos más rápido que Sócrates o lo observemos alejarse sin sosiego, con la alegría y la convicción profundas que sacuden a los cuerpos sin órganos de las que saben reír antes que hablar.

Bibliografía

Mercado Salas, R. (2022). *Filosofía y arte. Una revisión crítica de las estrategias estético-políticas de la ironía. de la mirada de Gilles de Deleuze al arte contemporáneo en México*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.