

Elka Fediuk
María Teresa González Linaje
(coordinadoras)

Artes y región: producción artística, cultura y territorio



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

ARTES Y REGIÓN:
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, CULTURA Y TERRITORIO

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

María Magdalena Hernández Alarcón

SECRETARIA ACADÉMICA

Salvador Tapia Spinoso

SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL

ARTES Y REGIÓN:
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, CULTURA Y TERRITORIO

Coordinadoras

ELKA FEDIUK

MARÍA TERESA GONZÁLEZ LINAJE



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva
Maquetación de forros y *collage* digital: Jorge Cerón Ruiz

Clasificación LC:	N72.S6 A776 2020
Clasif. Dewey:	701.03
Título:	Artes y región : producción artística, cultura y territorio / coordinadoras, Elka Fediuk, María Teresa González Linaje.
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2020.
Descripción física:	259 páginas : ilustraciones (principalmente en color), retratos (principalmente en color) ; 23 cm.
Serie:	(Colección Biblioteca)
Nota:	Incluye notas bibliográficas.
ISBN:	9786075028156
Materias:	Arte y sociedad--México. Arte y cultura popular--México. Arte y sociedad--México--Veracruz-Llave (Estado). Arte y cultura popular--México--Veracruz-Llave (Estado).
Autores relacionados:	Fediuk, Elka. González Linaje, María Teresa.

DGBUV 2020/06

Primera edición: 25 de febrero de 2020

D. R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88
direccioneditorial@uv.mx
<https://www.uv.mx/editoria>

ISBN: 978-607-502-815-6
DOI: 10.25009/uv.2032.162

La publicación de este libro se financió con recursos del PFCE.

Impreso en México
Printed in Mexico

INTRODUCCIÓN

ELKA FEDIUK

MARÍA TERESA GONZÁLEZ LINAJE

LOS CONCEPTOS ARTE, CULTURA, REGIÓN Y TERRITORIO son los ejes de la indagación en este libro, que nació de la discusión académica en el interior del grupo de investigadores del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA), de la Universidad Veracruzana. Sin embargo, tal punto de arranque, que se fundamenta y se delimita en la línea de investigación titulada Artes en Veracruz, solo constituye una geografía cultural acomodaticia, que permite al grupo aportar trabajo académico conducente al desarrollo del conocimiento en torno a Veracruz, pero podría serlo otro nombre de ciudad, estado o país, que albergase a un grupo de investigación concreto. No obstante, este trazado territorial de intereses académicos es apenas un esbozo de la diversidad de líneas de trabajo del CECDA y de los académicos participantes en este libro; prueba de ello es el objetivo que anima el presente volumen: profundizar sobre la noción de región en el estudio de las artes, ampliando la visión inicial sobre Veracruz para alcanzar un ámbito de acción y de temporalidad que englobe el territorio y el arte generado entre culturas, regiones y fronteras de México. Esta temática se desarrolló durante el VI Coloquio de Investigación en Artes, organizado en Xalapa en noviembre de 2015, en el que se reunieron estudiosos y docentes de distintas disciplinas artísticas, y también algunos colegas de otras universidades y centros, cuyos trabajos académicos se enfocan en el tema propuesto.

Nuestro interés por combinar o enfrentar dos nociones de por sí problemáticas como lo son arte y región, cuestiona también otros términos relacionados con los mismos. Seguimos la ruta que se funda en la teoría de la relatividad de Einstein y en el pensamiento sobre certeza y

verdad de Wittgenstein, ideas que se proyectan en los modelos de conocimiento en nuestro campo disciplinario; la complejidad y la subjetividad están presentes en el enfoque inter, multi y transdisciplinario, así como en la reelaboración de conceptos históricamente determinados. Así pues, asumimos la flexibilidad (relatividad/incertidumbre) de las nociones en los constructos que delimitan los alcances del estudio de las artes, enmarcados por una cartografía. Cada uno de los conceptos enunciados en el título de este libro mueve la polisemia de su sentido de acuerdo con el objetivo de estudio. Las miradas de observación oscilan entre lo global localizado y lo local globalizado (García Canclini, 1995), en una cartografía radicante (Bourriaud, 2009; Dubatti, 2014) que territorializa lo global en lo local, es decir, se asume la *diferencia* como eje de la conformación de “identidades líquidas”, porosas e inestables, trátase de productos artísticos, de productores o de receptores.

El territorio, noción relacionada con los elementos empíricos de la realidad, en los inicios de la época moderna siguió la influencia de la cartografía, constituyéndose en el soporte fisiográfico de los emergentes Estados nacionales, de allí que su función era describir los límites y las fronteras del dominio de un Estado-país. Las diversas teorías, y más aún los cambios paradigmáticos, inciden en el significado de este concepto utilizado en las distintas disciplinas académicas. Esto ocurre también con el concepto de región, que encontramos dependiente en su delimitación a partir de una razón ideológica, política, social y –sobre todo– económica.

La región como referente empírico proviene de la época del Imperio Romano, mientras que su cambio paradigmático se debe al pensamiento del geógrafo francés, Paul Vidal de La Blache (1845-1918), para quien el objetivo de la geografía era conocer la relación entre el hombre y su medio ambiente. Así pues, la perspectiva del paisaje y la cultura arribaron a los estudios de la región. Sin embargo, el papel que tomó la regionalización fue dictado por las políticas de desarrollo emprendidas por los Estados nacionales: “El territorio y la región como conceptos articu-

lados a los de Estado, progreso y desarrollo se convirtieron en los medios a través de los cuales se llevaría adelante el principio de igualdad postulado por las sociedades liberales modernas durante la segunda mitad del siglo xx” (Llanos-Hernández, 2010: 211). A finales de los años setenta del siglo pasado, el concepto *región* fue cuestionado por algunos estudiosos, quienes subrayaron su obsolescencia a medida que los países alcanzaban el desarrollo.

A fin de cuentas ¿cuál es la diferencia esencial en un país plenamente desarrollado como los Estados Unidos de América, entre California y Nueva York, entre Michigan y Nueva Inglaterra? Aparte de ciertas diferencias que aquí llamaremos “culturales” –y que la propia evolución capitalista, en forma de comunicaciones de televisión, de la industria “cultural” en suma, se encarga de disolver– en la esencia del movimiento de reproducción del capital, en la estructuración de clases sociales, ya no hay “regiones” en el país norteamericano, hay zonas de localización diferenciada de actividades económicas (Oliveira, 1982: 27).

Las comillas que usa el autor con referencia al factor “cultural”, subrayan su acepción operativa en el proceso de homogeneización de las sociedades modernas y también lo “periférico” de sus diferencias ante un objetivo desarrollista. Por el contrario, desde la antropología el sentido de cultura se tornó central en el proyecto de nación. La postura de Guillermo Bonfil Batalla (1986), en su artículo “La querrela por la cultura”, pone el acento en el poder (Estado, capital) y en la resistencia (culturas subyugadas) al analizar los proyectos *nacionalista único* –que responde a la homogeneización–, el *sustitutivo* –que rechaza la cultura propia e impone modelos ajenos–, y el *pluricultural*, que niega los dos anteriores al oponer la pluralidad que descansa en la diferencia.

Hemos mencionado, al inicio, el proceso de la reconceptualización balanceado por el cambio de *paradigma*. Más allá de la definición khuniana, nos inclinamos por la acepción de paradigma que conjuga el cono-

cimiento y la experiencia (social, individual) en una causalidad circular que los realimenta mutuamente. La cultura dejó de significar aquello que Bourdieu describió como “alta cultura”, eso es la cultura de las élites que incluía a las culturas antiguas con sus objetos seleccionados, y lo que fue definido como culturas populares, un término menos antropológico y más político. El significado de la palabra cultura hoy en día es aplicable a casi todo, a un modo de pensar el mundo y sentir sus relaciones (Rosalés, 1998), a los procesos y a los productos generados por una misma comunidad, comprendida “comunidad” en lo territorial, lo temático o lo planetario (Morin, 2003). Así pues, el territorio que antes delimitaba a una tribu, después a un reino, y más tarde a la propiedad de un Estado-nación, en la era cibernética no se puede entender en un plano cartográfico.

Siguiendo la reflexión en torno a nuestros principales conceptos analizados: región, territorio y espacio, asumimos que toda relación social ocurre en un *territorio*, y que este es un espacio de poder, de gestión y de dominio del Estado, de individuos, de grupos y organizaciones y de empresas locales, nacionales y multinacionales. Por lo tanto, territorio es una construcción social que, en su estudio, implica el conocimiento del proceso de su producción. En tanto, en el *espacio*, delimitado físicamente, se cruzan y se sobreponen distintas territorialidades locales, regionales, nacionales y mundiales; sus distintos intereses, percepciones, valoraciones y actitudes generan relaciones de complementación, de cooperación y de conflicto (Montañez Gómez, 1998: 122-123).

Los conceptos antes mencionados son dinámicos y se construyen en la interacción social. Es así también como se gestan y desarrollan las culturas, trátase de antiguas, étnicas, urbanas, regionales o comunitarias. El espacio, tal vez el más acotado de estos conceptos porque implica la interacción directa, contiene o puede contener una multiplicidad de actitudes territoriales,¹ identidades e intereses regionales, nacionales

1 Ch. J. Holahan (2000) las define así: “Patrón de conducta asociado con la posesión u ocupación de un lugar o área geográfica por parte de un individuo, o grupo, que implican la personalización y la defensa contra invasiones”.

y multinacionales, y en donde se generan relaciones que derivan en la producción de los diversos campos: económico, científico y artístico.

Si bien la delimitación del objeto de estudio en el campo de las artes se define en cada proyecto de investigación, la tradición del saber lo suele estructurar siguiendo los alcances territoriales de la lengua, la cultura o la *organización* política. La historia de las artes divide a los principales territorios culturales en Oriente y Occidente. Aun cuando los especialistas aportan amplio conocimiento sobre el Oriente, no hay suficientes estudios sobre su presencia, muchas veces incorporada como propia por los países occidentales, o desapercibida por los investigadores de otras disciplinas. Podríamos volver a las advertencias de Heidegger sobre la “europeización completa de la tierra y del hombre” (Vattimo, 1990: 135), visión que el paradigma intercultural pretende superar.

La tradición moderna abocada a la tarea fundante de los Estados nacionales, imprimió en los estudios históricos la necesidad de producir macrorrelatos coherentes con los proyectos de nación. En pleno siglo xx nació el debate, hoy considerado viejo, sobre la pertinencia de historias regionales en la historiografía mexicana (Taracena, 2008: 181). Las regiones o “provincias”, como se solía llamar a los territorios alejados de la capital, no encontraban un lugar pleno en la historia nacional, al hacer una selección se desdibujaba la percepción que de ellas se tenía. Por ejemplo, cuando se revisan los trabajos sobre la historia del teatro mexicano, los textos giran en torno a lo ocurrido en la Ciudad de México, dejando solo algunas menciones marginales sobre los movimientos y las obras producidas en los estados.² Tal vez se considere anacrónico el interés por la historia de las artes en una región, sin embargo, la pretensión no es crear un relato regional sino ir desarrollando las madejas de relatos, entender los movimientos artísticos, acercarnos a los que fue-

2 En ocasión de los 500 años del “descubrimiento” de América, se realizó el proyecto titulado *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (1988), allí persistía el concepto de “semblanza nacional”, así que el volumen III, donde se encuentra, entre otros, el “Inventario teatral de México”, tuvo reacciones críticas y de descontento, ya que el texto se refería principalmente al teatro capitalino.

ron o son sus protagonistas y, sobre todo, a las obras, a su significado no limitado por un “juicio regional” y abierto al diálogo con lo próximo y lo distante.

Algunos de los resultados de la globalización son: “a) La disolución de las monoidentidades; b) la pérdida de peso y la reubicación de las culturas tradicionales-locales (de elite y populares) por el avance de los medios electrónicos de comunicación” (García Canclini, 1995: 80), fenómenos que obligaron a replantear las políticas culturales, dado el papel cada vez más activo del ciudadano (Jiménez, 2006), lo que observamos en las iniciativas de los artistas, quienes hacen la política por su propia mano con los recursos del arte. Las instalaciones, el *performance*, el arte-acción y otras formas son un modo de participación artístico-ciudadana.

En el presente libro, en el cual contribuyeron estudiosos de diferentes disciplinas artísticas y de otras regiones del país, se verá reflejada la pregunta sobre el concepto región como una mirada descentrada en un espacio-territorio con relación al campo artístico. Lo que subyace es la pregunta por el qué y el cómo de la producción artística, la indagación sobre los movimientos y las acciones de los artistas, los grupos, las organizaciones y las instituciones que interactúan en la región como productores del capital simbólico, sus interpretaciones y sus reinenciones. Sin embargo, el territorio de lo que percibimos como región no tiene límites precisos, porque integra las conexiones interregionales en la movilidad física y la cibernética de los productores y de las obras. En este sentido, Veracruz es solo una referencia espacial en cuyo interior interactúan culturas diversas: tradicionales, coloniales, modernas y posmodernas. Es el espacio-territorio en el cual se encuentran, conviven y negocian las diversas culturas nativas, del Occidente y también del Oriente, las artes y las técnicas artísticas que han traído los migrantes en distintas épocas y en la actualidad. Es, entonces, la diversidad de las artes, sus prácticas poéticas y sus lenguajes lo que enfocamos como un movedizo concepto de región en un igualmente inestable marco de cultura y territorio.

Ahora bien, en el libro no solo hay una voluntad de referirse a lo territorial y a lo regional como retículas temáticas, además, existe la plena convicción de parte del cuerpo de autores sobre la riqueza testimonial e indagatoria que suponen los diversos estilos de investigación desde disciplinas heterogéneas, las cuales modifican los formatos de redacción, aportando a la temática en sí una pluralidad de visiones, que es finalmente la prueba tácita de la vivacidad que experimenta esta área de trabajo. Por ello, lo regional se une a la producción artística en la frontera, en lo histórico, en lo contemporáneo, pasando de una disciplina artística a otra, y visualizando a la región como un sistema tentacular de conexiones nacionales y supranacionales.

Así pues, esta imbricación entre las artes y la idea de región, y la propuesta de abarcar aspectos notables de la misma como la producción artística, la cultura y el territorio, se refleja en un destacado grupo de textos que han sido organizados por capítulos con una idea clara de vincularlos a través de alguna suerte de hilo conductor. El libro quedó integrado por cuatro secciones: Región y frontera se aboca a analizar el aspecto más social e incluso politizado de la actividad artística y de la región, esto es, la complejidad de las migraciones y las consecuencias de estas en la conformación del arte. Es así que Rocío Galicia desglosa en “Teatro del norte: los conflictos entre su conceptualización regional y los imaginarios disidentes”, una problemática muy concreta que afecta al teatro de la frontera norte de México. Los colectivos independientes forjados en los albores de la década de los ochenta primaron lo social, haciendo evolucionar el concepto de *frontera* y de *región*, entre otros. Enrique Mijares, en “Identidad fluida: dilemas de la cartografía migratoria”, nos ubica en la realidad del migrante universal y del migrante nacional. El texto se centra en la utilización de la música, el cómic y el arte urbano como vehículos de expresión popular en la construcción de una identidad sujeta a la transmigración física del individuo en esa travesía que es la vida. Rafael Figueroa Hernández reflexiona en “Pa' la rumba no hay fronteras: creación artística y región”, sobre el con-

cepto de región y cómo repensar nuestra identidad artística; plantea que se puede trascender el entorno originario de un autor o de un estilo por la capacidad mutante del arte y sus simbiosis y, no obstante, mantener la herencia regional del terruño y aquello que ha ido conformando nuestra cultura. Finalmente, la primera sección concluye con el texto de Gloria Luz Godínez Rivas “Mareas migratorias México. Intervención artística en la frontera”. La autora describe un proyecto realizado por el artista contemporáneo Oscar Rodríguez, enfocando cómo la apropiación del territorio –mediante las intervenciones en diversos puntos del país– funciona de brújula en un arte más reflexivo y contestatario en la tras-humancia forzada del ser humano.

La siguiente sección está dedicada a México y el mundo, donde los diversos autores analizarán, desde el caleidoscopio de la historia, los conceptos de arte y región: la permeabilidad de las fronteras artísticas más allá de lo regional, la evolución histórica de México en su arte interregional a través de varios estudios ordenados cronológicamente y elementos cruciales como la defensa de lo propio, o la adopción de lo ajeno. En “La presencia interregional del arte asiático y su influencia en el arte virreinal: de Acapulco a Veracruz”, de María Teresa González Linaje, vemos la huella que el Extremo Oriente dejó en el arte virreinal, con lo que se demuestra que los fenómenos de la globalización le son consuetudinarios al hombre; una historia en la cual Veracruz poseyó un papel destacado, que contribuyó a la estética híbrida que caracterizó al periodo novohispano. En “*México libre: sobre fiestas y representaciones teatrales en 1821 con motivo del triunfo de la Independencia*”, estudio de Octavio Rivera Krakowska, observamos la producción del arte patriótico como un fenómeno de introspección nacionalista propio del momento histórico que el autor analiza; con gran exactitud se desgranar las obras representadas al calor del ánimo independentista, donde Veracruz también tiene espacio. La segunda sección cierra el micropaseo histórico con el estudio comparativo que realizan Elka Fediuk y Heloisa Marina “Teatro de grupo en Florianópolis y Xalapa: estrategias de reconocimien-

to y supervivencia”, donde las autoras analizan las condiciones de la producción teatral, las políticas culturales, las tradiciones del campo artístico y la generación de alternativas por parte de los grupos de teatro independiente. El entorno de las políticas neoliberales afecta sin duda a las políticas culturales, pero no explica del todo los fenómenos que surgen en la capital veracruzana y en la de Santa Catarina de Brasil, ciudades destacadas por su producción y formación artística.

En *Apuntes de Veracruz*, nuestra siguiente sección, el concepto de arte y de región se focaliza en el territorio que da cobijo a la concepción de este libro: el estado de Veracruz. Nuevamente se realiza un recorrido cronológico por etapas, todas ellas enclavadas en el mundo contemporáneo, pero ofreciendo anclajes en algún aspecto histórico. Desde esta perspectiva nace el estudio de Gustavo Rafael Castro Ortigoza sobre la “Breve historia del movimiento de música antigua en Xalapa”, donde hay múltiples referencias a la manera en que se desenvuelve esta búsqueda creativa y de recuperación histórica de dicho movimiento en la capital del estado, aunando pasado y presente de esta práctica distintiva para la ciudad. “De raíces y ecos en la danza de Yocasta Gallardo”, firmado por Ana Uribe Cruz y Lilia Palacios Ramírez, ejemplifica el mestizaje cultural de México y su reflejo en el mundo de la danza a partir de la mirada de la artista multidisciplinar, establecida en Xalapa, en cuyo arte confluyen los más diversos estilos proyectados en el lenguaje universal del cuerpo. El último ensayo de esta sección se dirige hacia el alma veracruzana del campo, donde el arte textil posee una dilatada historia como símbolo de identidad de los grupos estudiados, “Indumentaria nahua: el caso de la Sierra de Zongolica”, de Yosi Anaya, evidencia una visión actualizada a esta forma de expresión artística e identitaria en vías de transformación.

Para concluir, nos ha parecido oportuno hacerlo con la sección titulada *Creadores en tránsito*, integrada por los trabajos en torno a la obra de dos destacados artistas recientemente fallecidos: la creadora multifacética Rocío Sagaón y el pintor Salvador Cruzado. Ambos eligieron

a la región de Xalapa, Veracruz, como su casa y taller, y dejaron aquí su huella artística. Las reflexiones *in memoriam* inspiradas en la obra y la personalidad de estos artistas, inmersos en el quehacer artístico del territorio veracruzano durante varias décadas, aportan una visión que desentraña la relación entre el creador y su producción artística.

“El *performance* de Rocío Sagaón: mujer manglar”, de Antonio Prieto Stambaugh, desde la perspectiva crítico interpretativa, hace volar nuestra imaginación hacia la mismísima tarima del teatro, contemplar las artes performativas de Sagaón, sus incursiones en el cine, su herencia para el arte mexicano en toda su vastedad. Gloria Luz Godínez Rivas, en “Bestiario de Rocío Sagaón. Serpientes, vacas, mariposas, peces y el zopilote”, enfatiza la faceta gráfica, escultórica y pictórica de la famosa artista, empleando la iconografía animal como símbolo y lenguaje, recreando el particular catálogo de sus imágenes de bestias en consonancia con sus coreografías y su expresividad corporal. En el texto final titulado “Salvador Cruzado: El latido de la Naturaleza”, de María Teresa González Linaje, se recaba, desde la añoranza, recuerdos de la personalidad de Cruzado. La autora analiza algunas piezas de la amplia producción de este artista plástico, quien vertió en distintos materiales y con diferentes técnicas el paisaje veracruzano con el propósito de dar unidad a una vasta colección en la que la crítica, el pensamiento, la naturaleza y el arte se dan la mano.

FUENTES

- BONFIL BATALLA, Guillermo (1986). “La querrela por la cultura”, *Nexos*. Núm. 100 (abril), pp. 7-13, México.
- BOURRIAUD, Nicolás (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- DUBATTI, Jorge (2014). “Qué políticas para las ciencias del arte: hacia una cartografía radicante”, *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*. Núm. 2, Buenos Aires.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales en la globalización*. México: Grijalbo.
- HOLAHAN, Ch. J. (2000). *Psicología ambiental. Un enfoque general*. México: Limusa.
- JIMÉNEZ LÓPEZ, Lucina (2006). *Políticas culturales en transición: retos y escenarios de la gestión cultural en México*. México: Conaculta.
- LLANOS-HERNÁNDEZ, Luis (2010). “El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales”, *Agricultura, Sociedad y Desarrollo*. Vol. 7, núm. 3 (sep-dic), pp. 207-220, Colegio de Postgraduados, Texcoco, Estado de México, México.
- MONTAÑEZ GÓMEZ, Gustavo y Ovidio Delgado Mahecha (1998). “Espacio, territorio y región: conceptos básicos para un proyecto nacional”, *Cuadernos de Geografía. Revista Colombiana de Geografía*. Vol. VII, núms. 1-2, Colombia.
- MORIN, Edgar (2003). *El método: la humanidad de la humanidad, la identidad humana*. Madrid: Cátedra.
- OLIVEIRA, Francisco de (1982). *Elegía para una re(li)gión. Sudene, Nordeste. Planificación y conflictos de clases*. México: FCE.
- ROSALES AYALA, S. Héctor (1998). *Sentipensar la cultura*. Cuernavaca: UNAM-CRIM.
- SANABRIA ARTUNDUAGA, Tadeo Humberto (2007). “Los alcances del concepto de región”, *Revista Bitácora. Urbano/Territorial*. Vol. 11, núm. 1 (ene-dic), Bogotá, Colombia, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74811114>.
- TARACENA ARRIOLA, Arturo (2008). “Propuesta de definición histórica para región”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*. Núm. 35 (ene-jun), pp. 181-214.
- VATTIMO, Gianni (1990). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- VV. AA. (1988). *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Vol. III, Madrid: Centro de Documentación Teatral.

REGIÓN Y FRONTERA

TEATRO DEL NORTE: LOS CONFLICTOS ENTRE SU CONCEPTUALIZACIÓN REGIONAL Y LOS IMAGINARIOS DISIDENTES

ROCÍO GALICIA

ESTE TEXTO ENFOCA LA MIRADA en el problema que ha significado la conceptualización del teatro gestado en la frontera norte de México, el cual se ha distinguido por la incorporación de imaginarios y una praxis que marchan a contrapelo del relato histórico del teatro en México. La historia de nuestro teatro ha sido construida, fundamentalmente, teniendo en cuenta la producción escénica desarrollada en la capital del país, no obstante, los teatristas del norte reconocieron en sus trabajos escénicos y dramaturgicos coordenadas poéticas que revelaban problemáticas sociales y recursos de lenguaje disímiles al acontecer centralista. La decisión de asumir lo propio devino en una posición política, que consistió en la visibilización de realidades, imaginarios y estar al margen respecto a los recursos económicos para la producción de sus obras. Esta última fue determinada argumentando su condición de no profesionales y/o excéntricos, pues la formación de los actores, directores y dramaturgos norteros, salvo excepciones, se había forjado en los escenarios más que en las aulas. En este sentido, hay que recordar que, exceptuando a la Universidad Veracruzana, las licenciaturas en teatro en los estados son de reciente creación; por ejemplo, a finales de los años noventa del siglo xx fueron implementadas las licenciaturas en teatro en Chihuahua y Nuevo León.

SOBRE LAS TRANSFORMACIONES HISTÓRICAS

En los años ochenta, la organización de artistas norteros comenzó a crear arte posicionándose en el margen como territorialidad productiva, asu-

miendo así los riesgos, pero también los beneficios en los ámbitos temático y poético, que podría implicar quedar, por decisión, ahora propia, fuera de los circuitos institucionales e institucionalizantes. En esta época, los artistas norteños se articularon en colectivos independientes y sentaron los cimientos para la conformación de la comunidad artística y de espectadores, que actualmente existe en la región norte. En el teatro, baste señalar que, entre los años ochenta y noventa, surgieron en Ciudad Juárez el Taller de Teatro 1939 y Alborde Teatro; en Sinaloa el grupo Tatuas, fundado por Óscar Liera; en Tamaulipas el grupo Tequio; en Mexicali la compañía Mexicali a Secas; en Ensenada la Compañía de Teatro de Ensenada; en Durango en 1980 se asentó el grupo Espacio Vacío, luego de su tránsito por el Distrito Federal, Barcelona y Guanajuato; en Hermosillo la Compañía Teatral del Norte y La Cachimba Teatro; y en Saltillo el Proyecto Cultural Bama A. C.

Los creadores pensaron en la temática social como el rasgo distintivo de la región, la cual permitía explorar conceptual y poéticamente las dinámicas de migración, la conformación social y las estructuras políticas y económicas que definían a la región norteña. Más aún, a decir de la investigadora Paola Suárez,

en la década de los 80, el proceso acelerado del desarrollo tecnológico en la región fronteriza ayudó a la transformación de los conceptos e ideas acerca de la frontera. En el norte de México y, especialmente, en Tijuana o Ciudad Juárez surgió un interés en la comunidad artística por buscar la descentralización política nacional para construir una propia interpretación de la historia y la cultura locales (2007: 31).

Naturalmente, esta decisión abrió las puertas de par en par a la desobediencia de las estructuras de un Estado-nación que luchaba por homogeneizar al arte con ideas como “el arte por el arte”, o un “arte de calidad”, o “arte y no artesanía”. Un ejemplo de cómo se implementó, en los hechos, el criterio de “arte de calidad”, fue construir modelos crea-

tivos para ser reproducidos en lo que se denominaba peyorativamente “la provincia”.

La impugnación de tales ideas, así como la necesidad de crear otros circuitos de espectadores, llevó a trabajar con otros imaginarios, otras culturas: las populares, otros lenguajes y las preocupaciones sociales provocaron movimientos rizomáticos, en tanto que no estuvieron articulados verticalmente; sin embargo, en sus múltiples trayectos reforzaron rasgos identitarios, que resultaron en la construcción de redes con otro sentido a las operadas por un centro que, de facto, ha descalificado la producción denominada excéntrica. Naturalmente, por esos años se vivió una polarización, que podríamos advertir como la lucha que, desde los estudios poscoloniales, se ha definido en términos de centro y periferia. Confrontación que no fue exclusiva del teatro de la frontera norte, pues la literatura, las artes plásticas, la danza y la música de esta región también la han vivido durante muchos años. Veamos un célebre ejemplo, por el alcance que tuvo, que se dio en el seno de la revista *Letras Libres* en 2005, en un artículo del crítico Rafael Lemus, quien descalificó a la literatura norteña al afirmar que esta solo era de narcos. A la letra señaló: “Se nos ha dicho que la narrativa del norte marcha a la vanguardia de nuestras letras. Lo cierto es que, en su mayoría, está sumida donde el resto: en un costumbrismo dócil, en la abulia formal. Ni Élmer Mendoza ni Eduardo Antonio Parra, ni Gabriel Trujillo ni Juan José Rodríguez, ni Federico Campbell ni Rafa Saavedra escribirán esa narconovela”. Sin embargo, líneas antes había caracterizado, de escribirse, a esa narconovela como “una prosa brutal, destazada, incoherente. Una estructura delirante, tan tajada como la existencia. Una narrativa homicida, con vocación de suicidio” (Lemus, 2005: 1).

Como se advierte, esas palabras denotan un ejercicio afincado en la verticalidad de la crítica y en el desconocimiento de lo Otro, sus circunstancias y los recursos poéticos innovadores puestos en juego. Las palabras de Lemus fueron tan fuertes que, en el siguiente número de la revista, el narrador Eduardo Antonio Parra le respondió:

En los últimos años la narrativa escrita por norteños ha destacado en nuestras letras, debido, según ciertos críticos y lectores, a su vitalidad, a la búsqueda de una renovación en el lenguaje, a sus referencias constantes a la tradición literaria mexicana, a su estrecha relación con la realidad actual y, sobre todo, a la variedad de sus propuestas temáticas, pues, aunque se trata de obras que de alguna manera se identifican entre sí, sus autores poseen un sello propio que los distingue de los demás. Por esta razón, resulta extraño toparse con afirmaciones como las vertidas por el crítico Rafael Lemus... (Parra, 2005: 1).

Más allá de la anécdota, esta diferencia de visiones sirve para observar las relaciones de poder que se dan entre la crítica y la creación, entre el centro y la periferia, en este caso: la región norte. El crítico está inmerso en el lugar desde donde es difícil observar otras realidades, especialmente, me vienen a la mente las palabras del dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda: “le falta [a tal o cual persona] ensuciarse los zapatos con el polvo del pueblo”.

Un trabajo de análisis y de sensibilidad hacia las condiciones de los otros se plantearía a partir de las siguientes ideas: ¿Cómo entender contextos tan complejos como los norteños? ¿Cómo atisbar siquiera el valor anímico que se requiere para observar, analizar y desplegar, en creaciones artísticas, fenómenos tales como la violencia social, el feminicidio, la migración, la trata de personas, los efectos de vivir enfrentados al imperio capitalista? ¿Cómo entender desde la asepsia de un escritorio con buena luz y de una ergonómica silla lo que Tijuana, Ciudad Juárez, Culiacán, Durango, Reynosa, Tampico, Matamoros, Torreón o Saltillo han vivido en las últimas décadas? No hay recetas ni fórmulas mágicas, pero habría que observar que la producción artística se ha acercado a esas realidades para repensarlas, recrearlas y plantear configuraciones poéticas que aspiran a conformar miradas críticas, que relacionen la obra artística con los contextos vividos por los espectadores. En otras palabras, para que los espectadores tracen líneas de fuga de las

obras hacia la realidad y viceversa, siempre con fines de análisis y de puesta en experiencia.

En los años noventa, los creadores norteños se enfrentaron a los problemas que suponen los medios de producción artística, las industrias y la política cultural, mismos que no estaban hechos para facilitarles el trabajo. Todo lo contrario, así fue como “A mitad de los años noventa, en la comunidad artística, se hizo general el lema de los punks en Inglaterra: *Do it yourself* (hazlo tú mismo)” (Suárez, 2007: 32). Ello significó independencia para varios críticos en el ámbito político, pero en el creativo la necesidad de mirar su propio contexto, lo que conocían, buscar sus propios referentes temáticos, conceptuales y artísticos para incluir aquello que escapaba a la narrativa central, para incorporar sus interpretaciones, para alterar los ordenamientos y elaborar diferentes combinaciones, por ejemplo, en la música surgió un grupo llamado Nortec Collective en Tijuana. Este fue creado en 1999, su objetivo fue producir un estilo que mezclara la música electrónica con la norteña y, en específico, con la banda sinaloense y la tambora. Nortec es un caso que sirve para exponer que no se apuesta por la otrora pureza y una identidad inamovible, todo lo contrario: se busca la combinación, la contaminación, la tensión, el enriquecimiento y la inclusión del pasado, el presente, el futuro y la otredad. Así, lo que es posible resaltar es una producción artística desde la región a partir de elementos contextuales, pero incorporando recursos y códigos de lenguaje para generar obras, que tienen como característica su apertura hacia la creación de sentidos por parte de los lectores/espectadores.

Por otro lado, el concepto “frontera” ha mutado hacia su entendimiento como comunidad móvil, donde las ideas, los conceptos, el lenguaje y los proyectos están en movimiento constante y son problematizados desde la incorporación de muchos saberes, entre otros: la ciencia con sus teorizaciones sobre el caos, la complejidad, la relatividad y los fractales; la tecnología a partir del giro epistemológico que supone el hipertexto y la realidad virtual (en el teatro ampliamente estudiados por

Enrique Mijares), así como teorizaciones filosóficas en las cuales hay un énfasis en las tensiones entre representación, presentación, cuerpo, sensación, imaginarios, territorialidad y teoría crítica, por citar solo algunas.

DESLIZAMIENTOS CONCEPTUALES

Regionalizar, como advierte Rogério Haesbaert en su sentido más amplio y en relación a su raíz etimológica, significa “recortar” el espacio o trazar en él líneas, “es una acción relacionada [...] en el sentido de orientarse respecto a las líneas trazadas en el cielo” (2010: 3). Esta definición de inmediato nos coloca ante la problemática que hemos venido planteando: definir, trazar líneas de fuga y ubicarse. Si en líneas anteriores expusimos que los movimientos artísticos en la región de la frontera norte han tenido un devenir histórico, lo mismo ha sucedido en el ámbito conceptual respecto a las teorizaciones sobre lo regional.

“Región” en principio viene de delimitar las partes, es decir, definir fronteras, determinar barrios u otras áreas espaciales. Hoy, el término “regional” es prácticamente inseparable de su contraparte: globalización. Ambos términos, en la actualidad, son difíciles de sostener por separado, ya que “se llegan a transformar en dinámicas tan imbricadas y complementarias que pasan a ser, en la práctica, indiscernibles” (Haesbaert, 2010: 4). Para muchos estudiosos, la regionalización es entendida como un proceso en constante rearticulación. Para Haesbaert, “La región es productora de dinámicas concomitantes de globalización y fragmentación en sus distintas combinaciones e intensidades, lo que significa trabajar la extensión y la fuerza de las principales redes de cohesión” (2010: 7). Esta definición es crucial cuando la historia de la humanidad nos ha enseñado que la cerrazón y la pureza, llámense regionalismos o nacionalismos son anacrónicos y, sobre todo, peligrosos. Pensemos por ejemplo en el exterminio de los judíos; en otros genocidios como el armenio, el indígena, el religioso, o el que en estos días se lleva a cabo entre el Occidente y el Oriente medio.

Esta introducción conceptual sirve como marco para exponer, ahora, lo que ha sido mi trayectoria personal como investigadora de la dramaturgia que surge en los seis estados fronterizos: Baja California, Coahuila, Chihuahua, Nuevo León, Sonora, Tamaulipas; además de Sinaloa, Baja California Sur y Durango. Hay que señalar por principio de cuentas que no soy nortea, aunque los últimos doce años de mi vida me he dedicado a pensar en el fenómeno y la conceptualización de esta dramaturgia, a veces *in situ* y otras a distancia. En principio, seguí los trabajos de los investigadores Enrique Mijares, Hugo Salcedo, Armando Partida y José Ramón Alcántara. Noté que, si bien habían sido escritos varios ensayos lúcidos sobre el tema, faltaba elaborar una cartografía que diera cuenta de los dramaturgos y su producción por estado, para después pensar críticamente este conjunto. La primera pregunta que me hice fue: ¿qué abarca el norte, dónde empieza y termina la región? La respuesta no fue nada sencilla, encontré que podía responderla desde la historia: el territorio de acción de la División del Norte comandada por Pancho Villa, es decir de Zacatecas para arriba; desde la antropología: hablar de la cultura (de la carne asada); o bien desde la geografía, lo cual implicaba pensar desde el Trópico de Cáncer y de latitudes específicas; podría establecer la definición desde la sociología o más concretamente desde la teoría de Pierre Bourdieu, pensar en términos del campo teatral (centro y márgenes). Resolví una combinatoria de esta multiplicidad de perspectivas y, en especial, desde la de los creadores que se asumían como parte de este movimiento dramático en sentido contrario a las narrativas urbanas y solipsistas, que conocía de la capital del país. He recorrido ocho de los nueve estados; me he entrevistado con más de medio centenar de dramaturgos; he sido testigo de las circunstancias de creación y de los contextos sociales. En mi papel de lectora-espectadora, lo que más me ha conmovido de esta dramaturgia es que he conocido a mi país desde lugares eminentemente críticos. La lectura de cientos de obras y de los ensayos de Mijares, Salcedo, Partida y Alcántara me llevó a intentar explicar este cúmulo de producciones desde tres problemáticas:

1. La frontera
2. Lo que sucede en el entorno
3. Las memorias incómodas

Uno de los primeros estereotipos que sobre la dramaturgia de la frontera norte aparecía entre los defeños era que únicamente se trataba de obras relacionadas con la migración, fenómeno que, además, no se reconocía en la dimensión que hoy tiene ni en su contemporaneidad. Muchas veces se dijo: “No otra obra de mojados”. Como si la problemática se hubiera quedado paralizada en un momento histórico y en una región. La problemática de la frontera es múltiple, pues incluye: sí, el cruce hacia los Estados Unidos, pero también la complejidad de ese territorio signado por la desigualdad, así como los enfrentamientos culturales, lingüísticos e ideológicos; la frontera también implica dos economías, el enfrentamiento identitario y el dominio y la precarización del débil, entre muchos más aspectos. Como hemos visto, el problema de las migraciones es crucial para el mundo entero. Incluso varios pensadores han señalado que el siglo XXI es el de las grandes migraciones, baste citar hoy las tragedias generadas por el desplazamiento del pueblo sirio.

La dramaturgia de los nueve estados que estudio revela un sinfín de historias relacionadas con hechos actuales: la devastación de la naturaleza, las injusticias sociales, el estado de violencia física y simbólica que se padece, el feminicidio, el narco y la criminalización de la protesta social. En resumen, historias que, siguiendo a Giorgio Agamben, plantean lo contemporáneo. Para este filósofo, “Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver [l]a oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente” (Agamben, 2011: 21). La imagen que propone es altamente provocadora. Desde ahí, habría que pensar la potencia de la escritura, y hacer el ejercicio de preguntarnos si las obras norteamericanas que tenemos están produciendo miradas críticas que van a contrapelo de la lisura de la historia oficial.

Respecto a la problemática memorias incómodas, está asentada sobre el pasado pero como temporalidad que hoy se vuelve a visitar para poner en vilo, cuestionar y visibilizar otras versiones sobre las narrativas oficializadas. En este sentido, las historias sobre santos populares o apócrifos como Malverde, Juan Soldado o la Santa de Cabora son presentadas como el resultado de una compleja trama nomádica donde convergen elementos espirituales, representacionales, de salud, éticos y culturales. La densidad de los contextos histórico-sociales en los que aparecen y actúan estas figuras místicas dramatiza *a priori* las historias y muestra claves para el análisis desde un mirador inusitado: el detritus o los despojos como territorio de conflictos sociales, que pulverizan las narrativas sobre el bienestar y el progreso.

Los primeros términos con los que cobijé a la dramaturgia de estos estados fue Dramaturgia del norte, pero en la primera presentación que tuve de mi investigación, socializada en Mérida (2003), los dramaturgos de ese estado me dijeron: “Desde una perspectiva que enfatiza lo social y la mirada crítica, nosotros también somos norteños”. En ese momento me di cuenta de que el concepto debía modificarse. La trayectoria de definición no ha sido sencilla, en especial porque esta debe incluir la siguiente paradoja: no abandonar la particularidad que atraen otros imaginarios de zonas tan cargadas simbólicamente y socialmente como lo es el territorio que estudio y, por otra parte, ser tan flexible para construir líneas de fuga que saquen las problemáticas de su contexto específico y que ayuden a repensar otras realidades pero, además, que no se limite a un acercamiento desde lo temático, sino que incluya el acontecimiento poético o estético. Así, desde hace algún tiempo, el concepto que nos ayuda a pensar la región en un sentido amplio es el de dramaturgia de fronteras. Con este entendemos la región con un nivel alto de complejidad, donde se juegan simultáneamente procesos de regionalización y de globalización o, si se quiere, donde se territorializa y se des-territorializa simultánea e infinitamente. Al fin de cuentas es la propia producción teatral de esta región la que se ha ido movilizand

truyendo sus propios espacios; a quienes la estudiamos nos deja el reto de teorizarla.

FUENTES

- AGAMBEN, Giorgio (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?”, *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOURDIEU, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México: Conaculta.
- GALEANO, Eduardo (2009). *Espejos: una historia casi universal*. Madrid: Siglo XX.
- GALICIA, Rocío y Gabriel Yépez (comps.) (2011). *Casi muerte, casi vida. Manifestaciones teatrales en la frontera norte de México*. México: Libros de Godot-Conaculta-INBA-CITRU.
- GALICIA, Rocío (2008). *Ánimas y santones. Vida y milagros del niño Fidencio, el Tiradito y Malverde. Antología dramática*. México: Libros de Godot-Conaculta-INBA-CITRU.
- (2007). *Dramaturgia en contexto I. Diálogo con veinte dramaturgos del noreste de México*. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste-Conaculta-INBA.
- HAESBAERT, Rogério (2010). “Región, regionalización y regionalidad: cuestiones contemporáneas”, *Antares. Letras y Humanidades*. Núm. 3 (ene-jun), disponible en: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/416/361>.
- LEMUS, Rafael (2005). “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”, *Letras Libres*. Núm. 81 (sep), disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva>.
- MIJARES, Enrique (2012). *Apuntar al Norte. Antología crítica sobre Enrique Mijares*. México: Instituto de Cultura del Estado de Durango.
- (2007). *Dramaturgia en contexto I*. México: Conaculta-INBA.
- (1999). *La realidad virtual del teatro mexicano*. México: Casa Juan Pablos-Instituto Municipal del Arte y la Cultura de Durango-Conaculta-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

PARRA, Eduardo Antonio (2005). "Norte, narcotráfico y literatura", *Letras Libres*. Núm. 82 (oct), disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura>.

SUÁREZ ÁVILA, Paola (2007). "Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana", *Anales del Instituto de Biología*. México: UNAM, vol. 1, disponible en: <http://www.journals.unam.mx/index.php/anhist/article/view/31575>.

IDENTIDAD FLUIDA: DILEMAS DE LA CARTOGRAFÍA MIGRATORIA

ENRIQUE MIJARES

OBSESIÓN PERTINAZ DE EMIGRAR, DE CRUZAR FRONTERAS –cualquier frontera: las furtivas escaleras en Marruecos; las improvisadas balsas para remontar *Los muros de agua* que los aprisionan y que a menudo naufragan en el Golfo de México o al cruzar el río Suchiate o tratando de alcanzar las costas europeas del Mediterráneo, las griegas en particular; o al intentar subir al tren subterráneo que cruza el Canal de la Mancha–, con el afán ineludible de mejorar las condiciones de vida o al menos de supervivencia personal, familiar, de las comunidades de origen azotadas por las calamidades de la guerra, horror del que se huye pero que nunca se olvida del todo.

¿Cómo arrancar de nuestra memoria la imagen del pequeño cadáver que el trágico naufragio posa sobre la arena? ¿De qué manera separar de nuestros oídos la voz del niño de ojos enormes, desorbitados, pidiendo, exigiendo, que alguien termine la guerra en su país de origen, del que ni él ni su familia desean separarse? ¿Quién puede ignorar el argumento incontrovertible de ese hombre que, ante la certeza de quedarse y morir, elige asumir los riesgos del azar que acompañan la ruta y aborda una frágil embarcación con la remota posibilidad de sobrevivir?

La Asociación Internacional para el Estudio de la Migración Forzada define así la migración:

Those who flee Mexico in the wake of widespread criminal violence, conflict, and victimization are among those worldwide that, unlike voluntary migrants who seek better economic opportunities, are actually forced

to leave their country as a matter of survival (International Association for the Study of Forced Migration, 2015: 1).

Movimientos de refugiados(as) y personas desplazadas internamente (los desplazados por conflictos), así como las personas desplazadas por desastres naturales o ambientales, químicos o desastres nucleares, el hambre, o el desarrollo forzado de proyectos (traducción del autor).

Los procesos migratorios en los últimos años son muy complejos. Han implicado la migración forzada, ya sea por deportación, expulsión o desplazamiento de poblaciones enteras a causa de la presencia de grupos armados, sean militares o gavillas de sicarios vinculados a los cárteles de la droga, y que provocan oleadas, éxodos de hombres, mujeres y niños en busca de asilo, que invariablemente encuentran rechazo, hostilidad hacia “los otros” a causa de ese enconado “desencuentro” entre originarios y migrantes; porque, según afirma Raymond Williams: “... todos los actos del hombre constituyen una realidad general dentro de la cual se incluyen tanto el arte como lo que solemos llamar sociedad” (Williams, 2003: 75-76); o como sostienen Silvia Chavez Baray, Mark Lusk y Sergio G. Sánchez Díaz en el informe de la investigación binacional sobre el *Rol de la cultura y la resiliencia en migrantes y refugiados mexicanos en la región de El Paso del Norte. Programa de Investigación en Salud y Migración*: “Aun y aunque los refugiados presentaron signos de depresión y ansiedad, la mayoría también mostró esperanza en el futuro y capacidad de adaptación a un nuevo país, como lo demuestra su búsqueda de empleo, su integración a una red social en la comunidad, y el asegurar una vivienda adecuada” (2015: 9-10).

De esa peregrinación, de ese éxodo, de esa odisea trata este ensayo: de la identidad fluida en la medida progresiva que se enfrenta a los dilemas impuestos por la cartografía migratoria, y que nos hace reflexionar acerca de juarochos y pasito duranguense.

Movidas por dilemas a lo largo de nuestra existencia, estas encrucijadas de dudas se recrudecen en el momento de entender la migración

que, desde el inicio de los tiempos, emprenden los pueblos en busca de los elementos indispensables para la supervivencia. No se trata de dar definiciones o categorizaciones, pues consideramos que nada hay cerrado, finito o excluyente, y que ninguna decisión de vida finiquita las múltiples derivaciones; así, entonces, entendemos la cartografía radicante, es decir, no anclada en las raíces primigenias, sino como proceso social abierto a la diversidad de individualidades que la constituyen, o como dice Jorge Dubatti: "... no aplicar un principio radical *a priori* a lo estudiado, sino reconocer un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades desde un descubrimiento radicante" (2016: 74).

Si atendemos a la disertación conceptual que hace Amin Maalouf (2013) en relación con la identidad como entidad única e irremplazable –producto de la suma de pertenencias personales intransferibles e inserta sucesiva y/o alternativamente en diversas latitudes emocionales e ideológicas, incluso religiosas–, nos percatamos de que aunque el condicionamiento maniqueo intente convertirla en identidades extremas, radicales, supremacistas –identidades asesinas, en suma–, lo que al final prevalece es la relación intransferible del individuo con su contexto de experiencia. Esto es, tener en cuenta el desplazamiento que, por razones socioeconómicas imperiosas, le imprime su condición traslaticia en un mundo ancho y ajeno y, no obstante, siempre dispuesto a la supervivencia como conquista posible a través de las fronteras, no solo físicas sino de toda índole que, cual campo minado de obstáculos, figura en su perspectiva migratoria de cada día.

Si aceptamos que toda manifestación artística no remite nunca a un espacio exclusivo, autónomo y privado, lo mismo podremos afirmar respecto a la experiencia de vida de los seres humanos, experiencia de vida que, de acuerdo con el argentino Andrés Gallina:

es siempre relacional, en tanto se pliega a una cadena de interacciones de la que depende, a la vez que se integra en un contexto que la transforma [...] propone un nivel de sentido abierto, incompleto y su arquitectura es,

en consecuencia, inestable. El carácter de borrador, provisorio y procesual de su condición dialoga con lo que Joyce dijo sobre *Finnegans Wake* antes de publicarla: “hoy toda obra es un *work in progress*” (2015: 7).

Así, si la vida es una obra de arte en constante progreso, con mayor razón la existencia inestable, poblada de impermanencia en el más puro sentido de la teoría de la incertidumbre planteada por Heisenberg (2004), de todos esos seres a quienes los torrentes migratorios sacuden sin tregua y los colocan ante dilemas existenciales difíciles de soslayar, porque van acompañados de una conciencia de origen que, cual lápida a las espaldas, les marca con las señas de identidad de los ancestros: idioma, indumentaria, usos, costumbres; o, por lo menos, por los que son popularmente aceptados como símbolos de mexicanidad: la bandera tricolor con el escudo al centro donde, posada encima de un nopal, un águila devora una serpiente, el himno nacional y la virgen de Guadalupe. Símbolos o emblemas que, ineluctablemente, se enfrentan a las señas o insignias características de los lugares de arribo, llámense barrios o guetos, ciudades o países. De esos encuentros brota la infinidad de posibilidades, la identidad irradiante, la identidad fluida que deja de ser estática e inmovible para exaltar esa diáspora de individualidades de una cartografía radicante, como la propone Dubatti.

Muros de contención, pero también baluartes de resistencia, según se mire, son encuentros o fronteras en donde convergen pulsiones de supervivencia y medios estéticos. Algunos de esos encuentros son auspiciados por instancias en cierta medida oficiales y establecidas que, además de promover el arte consagrado por los circuitos comerciales, de tanto en tanto dan cabida a las manifestaciones artísticas de los sectores menos favorecidos, tales como el Centro Cultural Tijuana (Cecut) en Baja California, el Centro Cultural Paso del Norte en Ciudad Juárez, y el Museo Nacional de Arte Mexicano de Chicago, donde hay una colonia con innumerables inmigrantes duranguenses, sin olvidar –entre paréntesis– que uno de esos inmigrantes, Sergio Gómez, vocalista de la agrupación

musical K-Paz de la Sierra,¹ fue el creador del pasito duranguense, promotor de la cultura popular en torno a dicho ritmo y baile, y que más tarde fue cruelmente asesinado en circunstancias que nunca se lograron esclarecer.

El Cecut, por ejemplo, única infraestructura del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes fuera de la capital del país, es el símbolo de mayor reconocimiento con el que se identifica a Tijuana y a los tijuaneños; una institución que concentra la oferta cultural más amplia y diversa de la región noroeste, y que tiene por misión difundir, promover y preservar los bienes y servicios culturales, a fin de fomentar la calidad de vida de Baja California y de la población de origen mexicano en el sur de California.

Por su parte, la colección permanente del Museo Nacional de Arte Mexicano en Chicago expone las historias dinámicas y diversas de la identidad mexicana en Norteamérica. La exhibición se denomina Nuestras Historias, y de acuerdo con la promoción publicitaria del recinto:

muestra la identidad cultural como algo que evoluciona continuamente a través del tiempo, de regiones y comunidades, en vez de señalarla como una entidad estática e inmutable, exhibiendo artefactos mesoamericanos y coloniales, arte moderno mexicano, arte popular y arte contemporáneo de ambos lados de la frontera entre Estados Unidos y México. La gran diversidad de identidades mexicanas mostradas desafía la noción de una sola historia lineal e identidad única (folleto sin firma y sin fecha entregado en la exhibición).

Y si bien dichas instancias culturales, de tanto en tanto, lanzan convocatorias abiertas a los artistas fronterizos en general para que participen

1 El grupo K-Paz de la Sierra también responde al nombre de Montez de Durango. Otras versiones aseguran que el ritmo y el baile tienen origen en una larga tradición de Durango y que el vocalista Sergio Gómez, más que inventarlo, actualizó el concepto bautizándolo como pasito duranguense.

en exposiciones con diversos motivos regionales, como la de pendones, que tuve la oportunidad de ver en el Cecut hace algunos años, o como las experiencias vividas en el Museo de Arte Mexicano de Chicago, instalación creada con chatarra automotriz, en particular llantas, y la controvertida Exposición de Guadalupanas, que atrajo la animadversión de quienes consideraron ofensivas y hasta sacrílegas las imágenes exhibidas, en particular, una con el rostro de Marilyn Monroe en lugar de la hierática faz de la morenita.

Son, sin lugar a dudas, manifestaciones de un arte en cierta medida clasista, culto, puesto que está sancionado por líneas curatoriales específicas y sigue cánones, paradigmas y preceptivas establecidas. Sin embargo, en esta ocasión interesa destacar el arte urbano, el arte cifrado en el puro y simple acto de creación, y atender las indicaciones de Einstein (1985) en el sentido de relativizar el punto de vista del observador, esto es, del artista como ser humano que sigue su instinto creador a fin de satisfacer en primera instancia necesidades esenciales, cotidianas, de convivencia.

Estoy reflexionando acerca de que *arte* significa “manera de hacer”, y que los objetos utilitarios, los utensilios domésticos y las herramientas para las labores primarias adquieren estatus de arte cuando el devenir las consagra como piezas de museo. Pienso en Marcel Duchamp, sí, pero también en el bello fragmento literario de *Espejos: una historia casi universal* (2009), donde Eduardo Galeano pondera la belleza de las imágenes creadas por los hombres de las cavernas y duda: “¿o fueron ellas?”, las mujeres. Al referirse a los muros de roca que ahora llamamos arte rupestre y que, si ponemos atención, son los hallazgos tecnológicos iniciales de la mezcla de pigmentos para crear colores, así como la síntesis anticipada de la historia universal de la plástica, puesto que en ellos podemos encontrar el arte figurativo de los animales, el arte abstracto de los hombres geométricos hechos con unas cuantas líneas o triángulos, así como también la realidad de esas manecitas que “firman” las obras y que, a la par de Galeano, la suspicacia científica considera femeninas (Galeano, 2009: 3).

A esa creación espontánea, cotidiana, urbana, corresponden las artes que realiza el colectivo 656 Cómics con los integrantes de la comunidad de Riberas del Bravo, en su mayoría compuesta por veracruzanos, y que tiene por campo de acción Ciudad Juárez.

Con más de una década de actividad, el colectivo 656 Cómics edita *Ñáñaras. Leyendas urbanas de frontera*, una publicación que pone el énfasis social en la forma de hacer literatura; en ella participan jóvenes que se dedican a diversas actividades marginales, a fin de sobrevivir. El dibujante, por ejemplo, lava coches para comer e ir pasando.

El comic de frontera, caracterizado por la crítica social [...] cuyos discursos ideológicos son representados en gran medida por personajes masculinos a través de la parodia, la ironía. Así, humanidades y ciencias sociales convergen en un diálogo polifónico, entre la estética y la función comunitaria del arte [...] donde la crítica de las masculinidades hegemónicas se encuentra aderezada, y en otros momentos interpelada, por los preceptos teóricos de las nuevas masculinidades para jugar con la creación literaria a través de la leyenda y el mito urbano (Ramírez, 2014: 4).

Además, 656 Cómics tiene en prensa y a punto de ver la luz pública un peculiar *Bestiario*, suerte de invención inspirada en los seres híbridos de la mitología griega, donde la fauna cotidiana es asimismo objeto de crítica social, sarcasmo, broma y, al mismo tiempo, una gozosa aventura estética.

A ese conjunto de migrantes veracruzanos se le conoce con el gentilicio de juarochos, un hipertexto nacido de la conjunción de circunstancias que enfrentaron miles de veracruzanos, a principios del siglo XXI, que enfebrecidos por el canto de las sirenas ofertando succulentas promesas de trabajo, se lanzaron a la frontera norte en busca de estabilidad económica. Muchos de ellos consiguieron incluso fortuna, pero en el sexenio de Felipe Calderón se exacerbó en Ciudad Juárez la violencia, la inseguridad, la muerte, el secuestro, esas condiciones de la su-

puesta guerra contra el narco, por lo que el nivel de vida descendió vertiginosamente. Centenares cayeron víctimas del crimen, la intimidación y el terror. La mayoría de los sobrevivientes aprovecharon el programa de retorno que les ofreció el gobierno de Fidel Herrera, con facilidades de contratación, vivienda y servicios, solo para descubrir que tras ese espejismo los esperaba otro infierno: el de la pobreza.

Los veracruzanos que decidieron permanecer en Ciudad Juárez y con el propósito de contrahacer las señales peyorativas del término despectivo juarocho, optaron por reivindicar su condición de seres humanos entre dos realidades y se sumaron a la líder Isela Calamaco quien, desde 2010, para vindicar el concepto juarocho, reúne a la comunidad de Riberas del Bravo –donde los pobladores proceden de diversas partes del país y de Latinoamérica, pero tienen entre 10 y 15 años viviendo en el lugar, es decir son fronterizos con gran arraigo en la extensa zona que ocupa Riberas del Bravo y donde hay una gran cantidad de migrantes veracruzanos– para realizar proyectos deportivos, culturales y artísticos. Una de sus primeras acciones fue levantar el *Monumento a los Jarochos*.²

Con murales, frases y grafitis, los artistas urbanos de la comunidad Riberas del Bravo buscan dar vida a los espacios muertos de esa zona urbana castigada por la narcoviolencia, donde la mayoría de las casas fueron abandonadas entre 2009 y 2010 cuando el miedo provocado por los miles de asesinatos, robos y secuestros se combinaron con el desempleo en las maquiladoras.

Es evidente que el arte urbano constituye una acción social encaminada a refrendar el orgullo identitario de los pobladores, y si bien no encuentra todavía acomodo en las salas de los museos, expone su valor artístico en las ruinas de esa porción de Ciudad Juárez que sigue latiendo para sobrevivir a la catástrofe de esa suerte de exilio perenne que acompaña a las corrientes migratorias del siglo veintiuno.

2 El *Monumento a los Jarochos* en el Valle Jazmín en Ciudad Juárez, Chihuahua, afirma la identidad migrante, mientras que la escultura original *Los jarochos* fue retirada del malecón de Boca del Río en la remodelación de 2015 [nota de las coordinadoras].



IMAGEN 1. Monumento a los Jarochos en el Valle Jazmín en Ciudad Juárez, Chihuahua.
FOTO: Susana Báez.



IMAGEN 2. Artistas urbanos intentan borrar las huellas de la violencia en la colonia Ribera del Bravo con murales, frases y grafitis.
FOTO: Susana Báez.

Termino con las palabras del dramaturgo Aristides Vargas –que son parte de una de las respuestas a una pregunta que le hizo Ivanna Soto durante una entrevista–, quien ha realizado toda su trayectoria teatral fuera de su natal Argentina:

El exilio [...] es el lento trabajo de los días sobre el exilado. Es el tiempo el que determina cuándo vuelves. Es lo mismo cuando sales de una cárcel, no sales en el momento en que sales, sino que tardas muchos años más en salir, y en una de esas no sales nunca. Lo mismo es aplicable al exilio: en una de esas nunca dejaré de ser un exiliado. Por lo tanto, estaré en perpetua errancia y mi teatro reflejará ese movimiento, ese no estar (Soto, 2014: 25).

FUENTES

- ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MIGRACIÓN FORZADA (2015). *Boletín IASFM*. Invierno, Universidad de Georgetown, EUA.
- CHAVEZ BARAY, Silvia, Mark Lusk y Sergio G. Sánchez Díaz (2015). “Secuelas en la salud mental”, *El rol de la cultura y la resiliencia en migrantes y refugiados mexicanos* en la región de El Paso del Norte. *Programa de Investigación en Salud y Migración (PIMSA)*. El Paso: Universidad de Texas en el Paso-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social de México.
- DUBATTI, Jorge (2016). *Teatro matriz, teatro liminal. Estudios de filosofía del teatro y poética comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- EINSTEIN, Albert (1985). *Sobre la teoría de la relatividad y otras aportaciones científicas*. Trad. de José María Álvarez Flores y Ana Goldar, España: SARPE.
- GALEANO, Eduardo (2009). *Espejos: una historia casi universal*. Madrid: Siglo XXI.
- GALLINA, Andrés (2015). *Dramaturgia y exilio*. Cuadernos de Ensayo Teatral 33, México: Paso de Gato.

- HEISENBERG, Werner (2004). *La parte y el todo, conversando en torno a la física atómica*. Trad. de Rocio da Riva Muñoz, Castellón: Ellago.
- MAALOUF, Amin (2013). *Identidades asesinas*. Trad. de Fernando Villaverde, México: Alianza.
- RAMÍREZ V., Ana Laura (2014). “Las nuevas masculinidades en el cómic mexicano de frontera”, *Ñáñaras. Leyendas urbanas de la frontera*. Ciudad Juárez, Chihuahua: 656 Cómics.
- SOTO, Ivanna (2014). “Un lugar para ensayar la vida, entrevista con Aristides Vargas”, *Revista Ñ*. 29 de agosto, Buenos Aires,.
- VALLE LEDESMA, María del (2013). “Cartografía del diseño social: aproximaciones conceptuales”, *Anales del IAA*. 43, pp. 97-105, Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
- WILLIAMS, Raymond (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

PA' LA RUMBA NO HAY FRONTERAS: CREACIÓN ARTÍSTICA Y REGIÓN

RAFAEL FIGUEROA HERNÁNDEZ

CUANDO EL SIGLO XX ESTABA A PUNTO DE LLEGAR A SU FIN, la compañía nuevayorquina¹ RMM editó un disco titulado *Trátame como soy*, interpretado por la cantante japonesa de salsa que responde al sencillo nombre de Nora. En ese disco compacto, Nora canta una composición muy conocida y muy interpretada –desde la década de los años treinta del siglo pasado– del puertorriqueño Rafael Hernández llamada “Cachita”. Atraeremos la atención sobre una de las estrofas que dice:

Se divierte así el francés
y también el alemán
y se alegra el japonés
y hasta el musulmán.

En la rumba no hay frontera
pues se baila hasta en el polo
yo la he visto bailar solo
hasta un esquimal.

Esto fue escrito por Rafael Hernández en un momento en el que la música cubana, con el nombre genérico de rumba, estaba conquistando el mundo (Roberts, 1999: 76-78) en un proceso de globalización que sería mucho más evidente en la segunda mitad del siglo.

1 Quizá deberíamos decir *newyorican* para utilizar el neologismo que hace referencia a los puertorriqueños de Nueva York.

¿DE DÓNDE ES CACHITA?

El proceso de globalización acelerado de la segunda mitad del siglo xx ha resignificado por completo el concepto vital que los seres humanos tenemos del entorno inmediato. Ese entorno inmediato, que durante milenios nos sirvió como un referente inamovible mediante el cual moldeábamos nuestras existencias, parece ahora inquietantemente virtual, aunque nuestros ríos y montañas permanecen más o menos en el mismo lugar. Esto ha cambiado de manera significativa todos los ámbitos de la vida humana, pero el campo de la cultura y específicamente el campo de la creación artística, quizá dada su volatilidad en el mejor sentido de la palabra, parece en especial sensible. ¿Para la cultura y el arte tienen todavía relevancia las regiones geográficas? Las regiones culturales ¿están diluyéndose? ¿Podemos pensar en regiones culturales virtuales? Intentaremos contribuir a la reflexión de estas y otras preguntas que buscan respuesta.

Creemos que la clásica definición de Eric van Young, acerca de que las regiones no son hechos dados sino hipótesis a comprobar,² está hoy más vigente que nunca, y dicho esto pedimos al lector que nos acompañe en la enunciación de una serie de posibles hipótesis sobre la relación entre la creación artística y la región.

Ofrezco disculpas anticipadas si en la mayoría de los ejemplos utilizados he echado mano de mi campo de experiencia, es decir, de la música en general, y de lo *rumbero y jarocho* en particular, pero creo que, a pesar de los ejemplos concretos, las conclusiones son aplicables a la creación artística en su conjunto. Compartimos la opinión de John Blacking en el sentido de que la “música es un producto del comportamiento de los grupos humanos”, y que “aunque diferentes sociedades tienden a tener ideas diferentes sobre lo que puede considerarse música, todas las definiciones se basan en algún consenso de opinión en torno a los prin-

2 “Regions [...] are hypotheses to be proven, rather than givens to be assumed” (Van Young, 1992: 3).

cipios sobre los cuales deben organizarse los sonidos” (Blacking, 2006: 38), es decir, que cada sociedad define para sí lo que decide considerar música, cada sociedad decide cuál es su cultura musical y, por lo tanto, responde a sus propios valores internos.

LAS REGIONES GEOGRÁFICAS Y LA RAZA

En estos momentos de efervescencia globalizadora parece ser que el entorno físico ha perdido fuerza como elemento identitario, y la pertenencia al “pedacito de patria” particular palidece frente a nuestra posición de ciudadanos del mundo. Creo con firmeza que la región física en la que nacemos y crecemos nos sigue moldeando indeleblemente, comenzando por los condicionamientos físicos del entorno geográfico en nuestros cuerpos.

El sistema nervioso del hombre trabaja a distintas velocidades según sea su entorno. Lo cual explica que mientras más fría es una tierra más grave suele ser la voz de sus habitantes. Basándonos en este hecho, podríamos afirmar que resulta bastante difícil encontrar un tenor ligero en Laponia o un bajo profundo en el Caribe (Rodríguez, 2000: 37).

Aunque no estemos de acuerdo con lo simplista del planteamiento, no podemos dejar de pensar que el ambiente geográfico en el que nos desenvolvemos durante nuestra infancia y adolescencia influye mucho en nuestro desarrollo biológico, pero, quizá, de manera más importante con nuestras formas de ser. Tendremos seguramente diferencias según los entornos geográficos en los que nos criamos: nacer y crecer en la tundra siberiana seguro nos marcará de una manera, mientras que hacerlo en una isla del Caribe o en tierras andinas tendrá otros resultados. Debemos estar de acuerdo en que no es un valor absoluto y/o determinante, pero sí tendrá un papel en la conformación de lo que somos, de lo que hacemos y cómo lo hacemos.

Ligado a esto está el espinoso concepto de raza, que tampoco cuenta con las simpatías de buena parte del mundo académico, pero que, si podemos verlo como una resultante de los condicionamientos biológicos, debemos reconocer que debe jugar algún papel. Un papel mínimo, quizá, con muchas variables y condicionantes pero algún papel, a fin de cuentas. Entendemos que estos dos primeros elementos, región y raza, han sido utilizados de formas muy poco edificantes y han sido el sustento fundamental del racismo y la xenofobia, pero no por eso deben de ser desestimadas o no tomadas en cuenta.

LAS DIVISIONES POLÍTICAS

Las divisiones políticas han conformado de muchas maneras nuestras identidades regionales, tanto en el ámbito nacional como regional. Las fronteras políticas, si bien un poco artificiales, determinan mucho de la historia conjunta de la comunidad a la que delimitan y, por lo tanto, al paso del tiempo son elementos cardinales en la conformación de las identidades. Todos los mexicanos residentes del ahora sur de los Estados Unidos, y a los que la frontera les “pasó por encima”,³ no dejaron de ser mexicanos inmediatamente pero sí al paso de los años desarrollaron identidades diferentes a las de sus ancestros mexicanos, identidades relacionadas, sin duda, pero distintas. La aparición en 1983 de *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, de Benedict Anderson, marcó una era bastante saludable de revisión del concepto de nacionalismo, no como la idea inamovible y sagrada que tuvimos de ella en el siglo XIX, sino como un concepto

3 “We didn’t cross the border, the border crossed us” (Nosotros no cruzamos la frontera, la frontera nos cruzó a nosotros) es hasta la fecha un dicho muy popular entre las comunidades mexicoamericanas del sur de los Estados Unidos en referencia a los Tratado de Guadalupe-Hidalgo, firmados el 2 de febrero de 1848 cuando México acepta “el Río Grande como frontera con Texas y cedía el sudoeste (que abarcaba los actuales estados de Arizona, California, Nuevo México, Utah, Nevada y partes de Colorado) a Estados Unidos recibiendo a cambio 15 millones de dólares” (Acuña, 1976: 46).

creado, una construcción social. Sin embargo, uno de los subproductos del éxito de su planteamiento ha sido una visión que desdeña las divisiones administrativas, las cuales han sido desechadas con demasiada ligereza cuando de delimitar las regiones culturales se trata. Hemos despreciado las divisiones políticas, pero ahí están y son a veces determinantes.

Al hablar por ejemplo de la región jarocho, todo mundo parece estar de acuerdo con que el norte de Oaxaca, cuya población más importante es Tuxtepec, es una región de cultura jarocho evidente e irrefutable. Esta pertenencia, sin embargo, se ha visto matizada por décadas por una política de Estado enfocada con claridad a, si no es posible erradicarla, debilitar la presencia de la cultura jarocho por considerar, con razón o no, que lo jarocho es casi sinónimo de veracruzano. El centro administrativo del estado de Oaxaca, situado en la capital, no solo no quiere reconocer la “jarochidad” de Tuxtepec y su región, sino que ha desarrollado a lo largo de los años acciones específicamente orquestadas para debilitar esa identidad.

LOS SOSPECHOSOS HABITUALES

Pasaremos revista brevemente en esta sección a los elementos de los cuales existe un consenso respecto a su papel y a su importancia en la conformación de las identidades regionales.

Ya en el área de las ciencias sociales, nos encontramos con la historia. Somos una región porque tenemos un pasado común, la historia que hemos compartido moldea de muchas maneras lo que somos y por eso formamos una comunidad no por imaginada menos real. Todos los elementos que esbozamos anteriormente se pueden ver desde la perspectiva de esa historia compartida; sin embargo, dicha historia tiene un peso al parecer mayor. La historia que comparten sajones y afroamericanos en los Estados Unidos, seguramente los identifica más en ciertas circunstancias que los condicionamientos raciales y/o biológi-

cos que puedan existir entre ellos y sus ancestros en Europa o en África. Con seguridad algo parecido sucederá, por ejemplo, en el Perú con la población originaria y la gran colonia japonesa que tiene ya varias generaciones en el país.

En deuda evidente con la historia, pero con una vida propia, nos encontramos con la cultura. Las regiones han desarrollado la cultura que tienen porque comparten los rasgos y la historia que los conformaron, pero, al mismo tiempo, esos rasgos culturales retroalimentan las formas de ser y de sentir de una región determinada. Como lo ha planteado Alfredo Delgado (2004: 31) respecto a Sotavento: "... el complejo cultural implícito en el son jarocho bastaría para definir al Sotavento como una región cultural". La región del Sotavento, primariamente una designación geográfica específica, da origen a una cultura que engendra al son jarocho, pero esta música, su creación, ahora parece definir, de regreso, a la región cultural del Sotavento. La región determina a sus manifestaciones artísticas pero el arte sirve también para caracterizar a la región.

LA GLOBALIZACIÓN

El proceso creciente de interacción entre diferentes regiones del planeta que ahora conocemos como globalización, y que bien puede decirse que ha existido siempre, ha adquirido una serie de características muy significativas a partir del siglo pasado, que han impactado en las vidas y en las formas de hacer arte en básicamente todas las comunidades humanas de la tierra, y, claro, tiene mucho que ver con las vías del tren de pensamiento que estamos encarrilando en este trabajo.

Diversas regiones y, por lo tanto, diversas culturas que antes desarrollaban relaciones que daban resultados después de varias generaciones, ahora son contrapuestas de una manera casi inmediata enfrentando a las identidades regionales a retos que no se conocían. Ya en alguna ocasión hicimos el análisis de cómo un grupo de música creado en Ca-

lifornia por dos “gringas”,⁴ que contaba entre sus filas a un tecladista de Oklahoma, un bajista de Texas, un percusionista africano y un multi-instrumentalista chiapaneco, interactuó prácticamente sin ensayo con un músico tlacotalpeño (Veracruz) en el marco de un festival de son jarocho y nos entregaron una versión bastante disfrutable de *La bamba*, ya de por sí un producto de procesos globalizantes de la mitad del siglo xx (Figueroa, 2012).

La rapidez y la cotidianidad con que diferentes culturas se relacionan en estos tiempos pone a prueba todas las otras formas de identidad, pero al mismo tiempo crea otras nuevas, producto precisamente de la interacción constante. Y no hablamos solo de las grandes metrópolis cosmopolitas del mundo como Nueva York, París o la Ciudad de México, sino de todos aquellos contactos realizados a través, primero, de los medios masivos de comunicación tradicionales como la radio, la televisión o el cine y, ahora, a través de las redes sociales que permiten el intercambio de información y de modos de crear sin el contacto físico o siquiera la cercanía geográfica. Lo cual nos lleva a la posibilidad de proponer la existencia de regiones virtuales.

REGIONES VIRTUALES

Cuando Marshall McLuhan en los años sesenta introdujo la noción de aldea global, el mundo entendió y arropó el concepto porque ya, para ese entonces, las comunicaciones vía satélite comenzaban a asombrar al mundo trayéndonos casi instantáneamente imágenes y sonidos de diferentes partes del mundo y, hacia fines de la década, incluso desde fuera de nuestro planeta. Todo esto en un momento en que nadie tenía idea, ni siquiera un atisbo, de la realidad comunicacional que estamos viviendo a estas alturas del siglo XXI, donde no solo obtenemos información ins-

4 Y lo decimos aquí con mucho respeto recuperando, además, la expresión que ellas usan cuando se refieren a sí mismas frente a audiencias hispanohablantes.

tantánea de cualquier parte del globo, sino que podemos interactuar en tiempo real con dicha información y otros seres humanos que viven a miles de kilómetros. Pero no solo fue el carácter visionario de la aldea global de McLuhan lo que nos interesa en este trabajo, sino que este concepto dio pie a la comprensión de una nueva etapa en el desarrollo de la humanidad. Gracias a este concepto entendemos ahora que

con la evolución material de los medios de comunicación y de las nuevas tecnologías de información, después de 40 000 años de existencia, la humanidad ha entrado en otra etapa evolutiva, donde los sistemas informativos se han convertido en una nueva corteza cerebral colectiva que mueve al planeta (Esteinou, 1997: 1).

Estamos estrenando nuevos paradigmas de organización del conocimiento colectivo y vamos aprendiendo a medida que avanzamos. Para nuestro tema eso significa que ahora el concepto de región se ha maleabilizado tanto, que no es descabellado hablar de regiones virtuales en donde grupos de personas, desde unos cuantos hasta millones, que no comparten el espacio físico, pueden formar una comunidad alrededor de algún tema común, ya sea un género musical, un deporte o un interés académico.

En el pasado, los estilos artísticos estaban delimitados por fronteras geográficas e incluso naturales, que daban por resultado que a una región geográfica dada correspondía un estilo más o menos definido de producción artística, ya que obviamente la convivencia conlleva a compartir una serie de rasgos y maneras de hacer. Ahora, la convivencia es virtual y los diversos estilos no se delimitan por la proximidad física, sino por los mecanismos todavía indescifrables de las redes sociales y de los procesos de distribución de los bienes culturales, que forman aldeas virtuales dentro de la aldea global.

Las implicaciones de la pertenencia a estas regiones virtuales son múltiples y muy variadas. Una de las principales es que ahora podemos o tenemos la libertad de elegir a qué región queremos pertenecer. “Es así

como hoy no solamente concurren las pertenencias en construcción, o la reelaboración de las anteriormente establecidas, sino que existe también la opción de la ‘identidad’ a la que uno desea pertenecer” (García de León, 2010: 265). Escogemos pertenecer a estas regiones virtuales y, por lo tanto, son parte de nuestra identidad en la medida en que nosotros queremos, a diferencia de las otras identidades establecidas por las regionalidades “reales” que nos eran dadas exteriormente.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Todas las hipótesis expuestas antes representan niveles no solo de explicación teórica de la región desde el punto de vista de la creación artística, sino experiencias vitales que conviven con las diferentes posibilidades de región. Cada una de las regiones hipotéticas se identifica con una identidad o con varias, que ya no son identidades únicas e inamovibles como se pensaba, sino que se combinan y se superponen unas a otras creando identidades polivalentes,⁵ que condicionan muchas de las formas de interacción de la realidad actual. Las regiones existen independientemente de nosotros, pero son al mismo tiempo creadas por nosotros, como un fenómeno personal y colectivo al mismo tiempo.

Esto trae a la mente el momento en que los pintores de la Generación de la Ruptura (José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo y otros) basan su quehacer artístico en moldes cosmopolitas tendientes a negar la escuela nacionalista representada por los tres grandes: Orozco, Rivera y Siqueiros (Monsiváis, 2010: 391). Los representantes de este movimiento artístico no dejaban de ser mexicanos por haber escogido no pintar más tehuanas y pasajes de la Revolución mexicana, al contrario, esta ruptura representó, por muchas razones, en esos momentos de mediados del siglo xx, la esencia de lo que era México y su circunstancia.

5 Véase el artículo de Antonio García de León “La dimensión polivalente de las identidades”.

La labor del creador artístico es saber reconocer sus regiones y las identidades que vienen con cada una de ellas, tanto las dadas y las heredadas como aquellas a las que se pertenece por un acto de voluntad. Podemos romper con nuestras regiones naturales, pero no podemos negarlas. La Generación de la Ruptura rompió con los fundamentos de la Escuela Mexicana de Pintura, pero no pudo negarla; de hecho, la razón misma de esa nueva generación de pintores fue la existencia de la tradición previa.

Existe una obligación histórica de conocer, y *reconocer*, los grupos a los que se pertenece, de estar al tanto de la historia, las formas y las concepciones de los que vinieron antes de ti. Tienes derecho a pertenecer a una región en la cual no naciste, a asumir los conceptos y las formaciones mentales de alguna de las regiones virtuales a la disposición, pero no puedes renunciar a las especificidades de la región o las regiones que han constituido tu historia personal, que siempre es colectiva. Puedes luchar en contra de ellas, pero no puedes negar su existencia. El uso clasista que se le ha dado al famoso proverbio estadounidense, “You can take the boy out of the farm, but you can’t take the farm out of the boy”,⁶ no lo invalida. Esa parte de nosotros marcada por los diversos elementos que han conformado nuestra historia estarán siempre con nosotros, algunos como una fuerza determinante, algunos otros como una pequeña referencia, pero sin desaparecer nunca del todo.

Expuestas las diversas hipótesis, tendríamos que concluir que la aparición de nuevas realidades, nuevas formas de región y nuevas formas de crear identidades solo llegan a complejizar, para bien o para mal, nuestras maneras de producir y de crear, y no, como a veces se cree, a desplazar a las realidades anteriores. Se trata, más bien, de diversas etapas que se superponen y que siguen afectándose entre ellas, sin que ninguna desaparezca por completo.

6 Puedes sacar al muchacho de la granja, pero no puedes sacar a la granja del muchacho (Mieder, 1992: 40).

FUENTES

- ACUÑA, Rodolfo (1976). *América ocupada. Los chicanos y su lucha por la liberación*. México: Ediciones Era.
- ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Colección Popular 498, México: FCE.
- BLACKING, John (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid, España: Alianza Editorial.
- DELGADO CALDERÓN, Alfredo (2004). *Historia, cultura e identidad del Sotavento*. México, D. F.: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- ESTEINOU MADRID, Javier (1997). “El Pensamiento de McLuhan y el fenómeno de la Aldea Global”, *Razón y Palabra*. Edición especial Generación McLuhan (junio), disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/mcluhan/mcluhan.html>, consultado el 16 de octubre.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael (2012), “El son jarocho: identidades y mestizajes en el marco de la globalización”, Elissa Rashkin y Norma Esther García Meza (coords.), *Escenarios de la cultura y la comunicación en México. De la memoria al devenir cultural*. Xalapa, Veracruz: UV.
- GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio (2010). “La dimensión polivalente de las identidades”, Ricardo Melgar Bao y Rossana Cassigoli (coords.), *Pueblos, diásporas y voces de América Latina*. T. I, Colección Estudios Latinoamericanos de la UNAM, México: UNAM, pp. 261-278.
- MIEDER, Wolfgang (ed.) (1992). *A Dictionary of American Proverbs*. Nueva York: Oxford University Press.
- MONSIVÁIS, Carlos (2010). *La cultura mexicana en el siglo xx*. México: El Colegio de México.
- ROBERTS, John Storm (1999). *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. 2a. ed. Nueva York: Oxford University Press.
- RODRÍGUEZ, Téofilo (2000). *La voz en la enseñanza: manual para profesionales*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.

VAN YOUNG, Eric (ed.) (1992). *Mexico's Regions: Comparative History and Development*. San Diego, California: Center for U.S.-Mexican Studies-University of California San Diego.

DISCOGRAFÍA

LECUONA CUBAN BOYS (1998). *Rumbas & Congas: Gold Collection*. Visalia, California: Fine Tune, (CD, banda 5 “Cachita”).

NORA (1999). *Trátame como soy*. Nueva York, Nueva York: RMM Records, (CD, banda 5 “Cachita”).

MAREAS MIGRATORIAS MÉXICO. INTERVENCIÓN ARTÍSTICA EN LA FRONTERA

GLORIA LUZ GODÍNEZ RIVAS

INTRODUCCIÓN

ESTE TEXTO RECOGE LA MEMORIA de un proyecto de intervención artística llamado Mareas Migratorias México.¹ A través de estas páginas se describen las acciones que realizó el artista español Oscar Rodríguez junto con grupos de trabajo formados en la ciudad de Mexicali, Baja California Norte, y en la zona fronteriza del estado de Chiapas. Se trata de una serie de intervenciones artísticas que se distinguen del fotorreportaje porque generan imágenes, mientras que los medios de información masiva los reproducen (manipuladamente o no). A pesar de la creciente reproducción de imágenes en nuestra época, aún no somos del todo conscientes de la fuerza que tienen estas en la conformación de nuestra imaginación, sueños y memoria. Cuando los niveles de violencia llegan a la barbarie, ¿cómo luchar en contra sin repetir la violencia, sin ser asesinado?, ¿con qué palabras?, ¿con qué aspecto? En este proyecto, Rodríguez no quiso hablar ni fotografiar los tópicos de la frontera mexicana: muerte, violencia y narcotráfico, ya los noticieros se encargan de desgastar palabras, cifras e imágenes; las noticias amarillistas de nada valen y su manipulada repetición es vergonzosa.

1 Mareas Migratorias México es un proyecto que apoyó la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), en 2010. Tiene como antecedente Mareas migratorias Las Palmas/Dakar 2008-2009, trabajo apoyado por Casa África en el que se realizaron intervenciones sobre la arena, dibujos a gran escala en las playas de la isla de Gran Canaria y en las costas de Senegal (Godínez, 2011: 183-197). Estos dos proyectos pueden verse en la web www.mareasmigratorias.com.

Cuando Gaston Bachelard escribió *La poética del espacio* pidió que se entendieran las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida, precisamente porque “cuando la imagen es nueva el mundo es nuevo” (1997: 18). Por desgracia, para muchos latinoamericanos migrantes las imágenes no son nuevas, tampoco el mundo, por el contrario, siguen consumiéndose una y otra vez los modelos culturales que provienen de los Estados Unidos repitiendo y vendiendo las mismas estampas: Hollywood, el universo Disney, las series de televisión, los autos, las rubias, *fast food*, ropa, casinos, etc. Las mercancías se convierten en objetos de deseo y el estilo de vida americano deviene el sueño de los que dejan sus países para llegar al norte.

Hacer visible la realidad de los migrantes mediante intervenciones artísticas ha sido la tarea del proyecto que se describe en las próximas páginas. Las técnicas de intervención se gestaron *in situ*, tras vivir algunos meses en las ciudades fronterizas; se propusieron intervenciones a través de los materiales y de las imágenes que de esas fronteras se desprenden, trabajando en sitios públicos, urbanos y naturales. Hay que resaltar que cada intervención es específica y singular, como lo son de hecho los espacios-frontera. El carácter de las obras en este proyecto no fue previsible, tampoco podrá ser transferible a otro tiempo ni espacio, su gestación ha devenido de la experiencia. Mareas Migratorias realiza, a través del arte, una labor de sensibilización respecto al fenómeno de la migración clandestina, dando lugar al pensamiento y al diálogo transfronterizo justo cuando la resistencia parece imposible por la impotencia y el miedo. En estos ámbitos se generaron imágenes pensadas para y por los migrantes, así como para y por la gente fronteriza.

Las fronteras al norte y al sur de México son escenarios privilegiados por su singularidad cultural y su contraste geográfico, compuesto por grandes desiertos al norte frente a las extensas selvas que rodean los ríos del sur; son zonas de tránsito y contrabando de drogas, mercancías y personas, áreas de exclusión social en las que se cometen muchísimos delitos que atentan contra la libertad, la vida y la dignidad humanas.

González (2008) apunta que un promedio de 1 600 migrantes centroamericanos al mes son secuestrados en México desde 2008. Esta cifra es vacía y apenas estimativa, no obstante, se silencia. Con cada muerte y desaparición los migrantes nos heredan una suma de fantasmas que nos asedian constantemente; no podemos ignorarlos porque quedaríamos privados de la resistencia en general, “privados de lo que hace el movimiento revolucionario mismo, es decir el llamamiento a la justicia [...] que es un asunto de fantasmas y debe llevar más allá de la sincronía de los presentes vivientes” (Derrida y Stiegler, 1998: 159). Esta es una de las razones por las cuales hay que destacar el papel prioritario que tiene el arte en el contexto de la migración clandestina en México.

A continuación se describen las intervenciones, primero las que corresponden a la frontera norte de México, concretamente en la línea divisoria de California, Estado Unidos; en seguida, se exponen las que sucedieron en la frontera sur con Guatemala.

FRONTERA NORTE

El trabajo de intervención en el norte se realizó entre octubre y noviembre de 2010 en Mexicali, Baja California. Para crear estas acciones fue decisivo vivir un tiempo en esa ciudad fronteriza que colinda con Calexico, California. No es fácil imaginarse la vida en una ciudad dividida por un muro, con temperaturas extremas, a 2 600 km de la capital y a un paso de los Estados Unidos. Por estas razones, Oscar Rodríguez vivió un tiempo ahí para trabajar con la gente que ha nacido y vivido en la frontera. El proyecto fue acogido por algunos profesores y alumnos de la Escuela de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), además, contó con el apoyo logístico del Centro Estatal de las Artes (Ceart).²

2 En todas las acciones de este proyecto estuvieron Julián Bastidas y Alejandra Ramírez, estudiantes de quinto semestre de la licenciatura en Medios Audiovisuales de la

En la frontera se vive sin categorías absolutas ni cerradas, el otro lado es familiar y extranjero al mismo tiempo. “Esta es la madre de todas las fronteras. Y todas las fronteras somos una sola [...] Todos somos la misma frontera”, escribe Luis Humberto Crosthwaite (2007: 44) desde Tijuana. La frontera es un espacio real y también un espacio imaginario con capacidad para convocar, para cuestionar y sugerir diferentes sentidos: literarios, políticos, artísticos, económicos, reales y fantásticos.

Frontera: división, muro latente, línea divisoria, desgajamiento, culo y corazón de Latinoamérica. Ahí, ahí, la vida arde, duele, pero también se goza. La música de la frontera es para todos y todos bailan y todos se dejan llevar por el ritmo de esa tierra de incertidumbre, a veces desierto, a veces río, a veces ciudad, a veces pueblo, a veces rancho. Tres mil kilómetros de franja y de ilusiones rotas. La central de autobuses más grande del mundo. Lugar para no quedarse, transitoria parada de ferrocarril donde la gente espera, donde la gente espera, donde la gente espera (Crosthwaite, 2007: 44).

Los habitantes de las zonas fronterizas del norte de México conviven constantemente con los migrantes que provienen del sur buscando cumplir el sueño americano. Aquí, las nociones de justicia y de seguridad se corrompen y se atraviesan clandestinamente como el muro que recorre más de mil kilómetros, un muro poroso donde persiste el contrabando y el tráfico ilícito de personas. “El comercio fronterizo siempre ha estado ligado a las actividades informales, al contrabando de bienes, productos y personas”, señala Gabriel Trujillo, escritor originario de Mexicali, y continúa: “la lejanía de nuestra entidad con respecto al centro del país ocasionó que las normas y leyes anunciadas a miles de kilómetros de distancia solo sirvieran como motivo de burlas y causa

Escuela de Artes, y su profesor Jorge Alfredo Martínez registrando las intervenciones durante todo el proceso de ejecución con equipo de la UABC.

de resentimientos y rencillas por parte de la población local” (Trujillo, 2008: 379).

El muro metálico que comenzó a construirse desde 1994 en la frontera de México con Estados Unidos ha creado, como cualquier barrera de este tipo, severas controversias, críticas e intervenciones de los artistas que hasta ahora parecen ser los más reaccionarios. Y así como las fronteras invitan a cruzarlas, los muros invitan a intervenirlos. Hay muchos ejemplos de acciones artísticas en las zonas de exclusión social, anónimas o de autor, que son colocadas en los muros.³

En las intervenciones de Mareas Migratorias México, Rodríguez apeló a los materiales del desierto; en sus obras imprimió la destrucción natural de las siluetas de arena y de barro. El craquelado del barro expuesto a las altas temperaturas muestra en cada grieta la muerte lenta, no precisa la narración ni el drama, el material habla por sí mismo; esas imágenes exponen la violencia natural a la que se enfrentan los migrantes que caminan en el desierto, a ella se suman las leyes migratorias y los cazadores furtivos.

Las técnicas utilizadas en cada intervención fueron resultado de la búsqueda en el desierto, del tacto, de los materiales que forman parte del entorno.

Pueblo Nuevo es una de las zonas periféricas de Mexicali más olvidadas, carece de algunos servicios básicos y es un barrio peligroso; por ese muro de chapa metálica cruzan con frecuencia los migrantes que no le pueden pagar al “pollero” y no tienen otro remedio que saltar ese cerco que ha dado soporte a las intervenciones.

Los cuerpos que se instalaron en el cerco fueron hechos de barro recolectado en el cerro el Centinela, situado a unos 20 km al oeste de Mexicali, en cuyas faldas inicia el límite/muro entre Estados Unidos y

3 Entre los murales más conocidos tenemos los del grafitero inglés Banksy; en 2005, Banksy colocó sobre el muro que Israel impuso en territorio cisjordano una serie de grafitis que hacen alusión a la libertad con la recurrente figura de niños. Una de las imágenes más subversiva es la silueta de una niña agarrada a un manojito de globos de helio sobrevolando el muro.



IMAGEN 1. Proceso de deterioro de la obra. Mareas Migratorias México (norte).

México (véase imagen 1). Es un símbolo presente en las localidades de ambos países; es un cerro transfronterizo. Algunos migrantes intentan cruzar por el cerro, a otros les sirve de cobijo tal y como se advierte en las improvisadas cuevas de el cerro el Centinela que quedan a la vista.

Las estructuras de las esculturas fueron hechas en el taller de artes plásticas de la UABC, se soldaron manualmente según los esquemas dibujados por Oscar Rodríguez y se forraron con malla metálica para soportar al cuerpo de barro. Estas estructuras se colocaron en el muro del barrio Pueblo Nuevo. Una vez colgados los soportes, se rellenaron con el barro para dar lugar a los cuerpos trepando el muro (véase imagen 2).

Las siluetas instaladas quedaron a la intemperie sin sancocharlas en ningún horno, buscando el craquelado natural de la tierra. El efecto que se pretendía era percibir el paso del tiempo y la destrucción acelerada que provocan las temperaturas de más de 40° C, a la que los migrantes se enfrentan en este desierto, el cual muchas veces se convierte en el verdadero muro.

En la segunda intervención se modelaron figuras humanas en el desierto con la misma arena de las dunas. Para ello, Oscar Rodríguez recorrió la carretera que va de Mexicali a la localidad de Algodones y eligió la zona más accesible a los coches. Las herramientas que utilizó para crear estos cuerpos fueron chapas metálicas de PVC, palas, regaderas a presión



IMAGEN 2. Mareas Migratorias México (norte).

y utensilios de modelado. Rodríguez enseñó al equipo integrado por estudiantes y profesores las bases de la compactación de arena para hacer sus propias esculturas; estas se integraron al paisaje (véase imagen 3). Al observar los cuerpos de tierra uno puede imaginar a los migrantes cruzando el desierto, pisando casi sin dejar huella, transitando bajo el sol y con ese polvo que se cuele por todos lados, que se mete en los bolsillos, que atraviesa el cerco metálico. No hay que olvidar que los migrantes que provienen del sur están acostumbrados a países muy pequeños con climas tropicales, la mayoría de ellos ve el desierto por primera vez después de haber cruzado México y, en algunos casos, toda Centroamérica.

Estas esculturas se quedaron, sin protección ni fijador alguno, a la inclemencia del viento y del sol. Se hizo un seguimiento diario del estado que presentaban las esculturas hasta que se deshicieron; las imágenes de su destrucción nos hablan de la muerte y la deshidratación de forma natural y directa, sin el amarillismo ni la exageración propia de los noticieros. La sutileza de los materiales, arena y viento, nos permite reconocer que ese muro fronterizo, a pesar de los sofisticados equipos de vigilancia (poderosa iluminación, detectores de movimiento, sensores



IMAGEN 3. Mareas Migratorias México (norte).

electrónicos, equipos de visión nocturna, vigilancia permanente por camionetas todo terreno y helicópteros artillados), es un muro poroso y permeable, tanto para la arena como para los hombres.

Los migrantes tienen la facultad de desaparecer, saben esconderse e ingeniárselas para escapar, se arriesgan y, en el mejor de los casos, cruzan la línea. Pero hay otro tipo de invisibilidad, la de los migrantes que mueren víctimas de la violencia y de los delitos contra la humanidad; cuerpos abandonados, olvidados y casi nunca reconocidos, invisibles para la justicia y la sociedad. Oscar Rodríguez ha querido darles visibilidad en el mismo muro que anhelan traspasar. La intervención consistió en dibujar rostros sobre el muro de reja jugando con la perspectiva, de tal modo que solo fueran visibles desde un punto. La técnica de dibujo fue con gis y carbón, se trabajó de noche, usando fotografías previamente adaptadas a la perspectiva para proyectarlas sobre el muro. Los rostros que aparecen en las ilustraciones pertenecen a algunos migrantes esperando pasar “al otro lado” en el conocido Parque de los Mariachis, al lado de la garita internacional (véase imagen 4).

Cabe señalar que el rostro de la mujer que fue pintado en el muro es el de una vecina del barrio en el que se intervino. Oscar Rodríguez narra en una entrevista:



IMAGEN 4. Mareas Migratorias México (norte).

Esta mujer se acercó con sus hijos para saber qué estábamos haciendo. Nos dijo que ella también era migrante, contó su historia y posó para la fotografía con la cual la dibujaríamos al día siguiente. Este tipo de anécdotas dicen mucho del carácter de nuestro proyecto, no es previsible porque se gesta desde la experiencia, muchas veces sin premeditar nada, de manera espontánea y libre, se toman las mejores decisiones (18 de noviembre de 2010).

FRONTERA SUR

Para realizar esta etapa del proyecto Rodríguez vivió en la ciudad fronteriza de Tapachula, Chiapas, los meses de febrero y marzo del 2011;⁴ trabajó con gente local, entre ellos el fotógrafo Federico Esquinca, quien registró el trabajo; algunas fotografías pueden verse en este texto. Los migrantes centro y sudamericanos salen de sus países para iniciar un largo camino que, en el mejor de los casos, les permite cruzar el territorio mexicano y llegar con vida a los Estados Unidos. A la vista de todos, sin esconderse de nadie.

4 Contó con la colaboración del Albergue Jesús el Buen Pastor, la Casa del Migrante del Padre Flor María, el Albergue Temporal para Menores Migrantes del DIF y el Grupo Beta del Sur a través del Instituto Nacional de Migración, todos estos organismos, tanto estatales como de beneficencia pública y de la Iglesia, están interesados en apoyar a los migrantes que vienen del sur de México.

El río Suchiate se le atraviesa caminando o navegando en pequeñas balsas hechas de neumáticos (véase imagen 5). A partir de esta frontera natural con Guatemala comienza la extorsión, el asalto, la violación a las mujeres y la trata de personas. El flujo migratorio que viene del sur se convierte en un rentable negocio para los grupos de violencia organizados en México como los Zetas, quienes aprovechan los puntos estratégicos de paso para extorsionar, robar y, en fin, cometer las más crueles violaciones a los derechos humanos.

En los últimos años se ha incrementado el nivel de violencia, y también se han sumado las voces que lo denuncian.⁵ Para que los muertos no signifiquen una cifra anónima, hay que devolverles su nombre, su historia, hay que dar cuerpo a los fantasmas de multitud de cadáveres no identificados. Hay que exorcizar a los fantasmas, escribió Jacques Derrida, pero no para ahuyentarlos, “sino, esta vez, para hacerles justicia” (2003: 195). Entre los colectivos de artistas, activistas y familiares de desaparecidos que trabajan a favor de los migrantes, queremos destacar la labor de setenta y dos escritores, entre los que se encuentran Elena Poniatowska, Juan Villoro y Jorge Volpi; en el trabajo titulado *72 migrantes*, “retrato colectivo, ofrenda, altar, investigación periodística, meditación” en el que se recogen los nombres, las historias y los cuerpos de cada uno de los setenta y dos migrantes que murieron asesinados en Tamaulipas, México, el 23 de agosto de 2010. Aquí citamos las palabras con las que la escritora Myriam Moscona trabaja el duelo:

5 Entre los trabajos que denuncian esta realidad se encuentran videodocumentales como *Los Invisibles* (2010) apoyado por Amnistía Internacional, dirigido por Marc Silver y Gael García Bernal; *El Albergue* (2012), de Alejandra Islas, premiado como mejor documental mexicano en el 5º Festival de Cine Internacional en Derechos Humanos. Cabe destacar la serie de exposiciones artísticas en torno a la migración de Centro y Sudamérica, que a lo largo de tres años recogió el Centro Cultural de España en México en un proyecto llamado Mirando al Sur, cuyas memorias y reflexiones se reúnen hoy en un libro que lleva el mismo título (2010). También hay colectivos de escritores, fotógrafos y periodistas que trabajan diferentes proyectos mediante páginas web y blogs como nuestraaparenterendicion.com en la que se encuentra el trabajo *72 migrantes*.



IMAGEN 5. Mareas Migratorias México (sur).

Número 56

Migrante aún no identificada.

Hace catorce años, en un diario mexicano de 1996 se consignaba lo siguiente: De los más de cuatro mil migrantes que han muerto desde 1994 en su intento por cruzar la frontera con Estados Unidos, mil de ellos, es decir, una cuarta parte, están registrados como “anónimos, sin identificación” y sus restos yacen abandonados en fosas comunes.

Te pido perdón por no reconocer tu edad, por no poderte decir María, Glenda, Yannet, Magdalena, Juana, Asunción, Gaby. Te levanto un altar de flores por si alguien llegara a identificarte en el cielo. Habría que poner a hablar tus labios muertos o que se acerque tu madre con palabras prestadas a decirte “el olvido en que nos tuvo, hija, cóbraselo bien caro”. Y tú sabrías que ella habla de tu país, de nuestra gente. No sé cómo pedirte perdón: este papel en blanco tampoco es una tumba (2010: 1).

Los migrantes indocumentados que quieren cruzar el territorio mexicano se encaraman en los techos de los trenes de carga que inician su recorrido en Chiapas y que, por diferentes vías, llegan al norte del país.

El Instituto Nacional de Migración ha establecido los Grupos Beta de protección a migrantes en las fronteras norte y sur, pero poco pueden hacer frente a la violencia organizada, solamente ofrecen orientación, rescate y primeros auxilios. Ante la imposibilidad y la desesperanza, el arte tiene una alternativa para sensibilizar y concienciar al respecto.

PRIMERA INTERVENCIÓN: “¿FRONTERA?”

Instalación de malla metálica con picos en medio del río Suchiate, La Libertad, Chipas-El Platanar, Guatemala.

Se instalaron siete metros de malla metálica galvanizada con púas en medio del río Suchiate como simulación de barrera, una forma de poner en ridículo la delimitación artificial de las fronteras políticas, ya que los márgenes de los afluentes acotan claramente la tierra que queda a ambas orillas. Si la gente va y viene cruzando por el Suchiate sin pasar por ninguna aduana, aunque las haya, quizá es razonable afirmar que esa ha sido la forma de atravesar al otro lado del río de toda la vida: caminando si la altura del agua lo permite o en pequeñas balsas construidas con neumáticos, transporte que le da oficio a mucha gente que compra y vende mercancías de uno y otro lado.

Podríamos decir que la frontera al sur de México goza de libre tránsito, es justamente lo contrario a la garita internacional del norte donde se extiende el muro con un sofisticado equipo de vigilancia. Una manera de evidenciar el absurdo de las fronteras y sus medidas de seguridad es esta pieza en la que se coloca un cerco de púas en el río. Esta alambrada no impide que el agua corra y la gente cruce, que las mercancías también las pasen, entonces ¿qué otros sentidos tienen las fronteras?

SEGUNDA INTERVENCIÓN: “ATRAPASUEÑOS 1, 2 Y 3”

Instalación de hamacas en la ruta de los migrantes. La Libertad-Estación Huehuetán, Chiapas.

La hamaca es un elemento popular tanto de Centroamérica como del sur de México; Rodríguez la ha usado como cuerpo ausente y huella que deja el migrante en su paso al norte. La red de colores representa la cuna, la cama, el columpio, el lugar donde solía reposar el caminante, símbolo de esa tierra que va quedando cada vez más al sur en la medida en que avanza; hamacas olvidadas, hundidas, tejiendo sueños, atrapando anhelos como el de convertirse en ciudadano de los Estados Unidos.

La instalación de las hamacas siguió la ruta que suelen transitar los migrantes desde el río Suchiate hasta la antigua estación de ferrocarriles de una pequeña población llamada Huehuetán, cuya parada del tren fue clausurada en 2005, cuando el huracán Stan la dejara inservible. Una multitud de hamacas coloridas fueron amarradas –a lo largo de las vías, colgando de un puente, en el río, en las plataneras– para formar una red y sujetar lo imposible (véase imagen 6 y 7). Ahí estaban las hamacas esperando a que pasara ese animal metálico para atraparlo, como si pudieran contener con una red de colores a la bestia que no cede, la maquinaria que no se detiene y que cobra miles de vidas al año.

La estación de Arriaga es el primer encuentro entre los migrantes y el tren de carga. El tren es apodado “la bestia” y como tal se comporta: es imprevisible, no hay horarios establecidos y por lo tanto hay que asecharlo. Sea la hora que sea, ahí están los migrantes listos para saltarle al lomo, se las ingenian para asegurarse en aquellos vagones redondos de los que pueden resbalar mientras duermen y quedar amputados o enterrados bajo las ruedas (véase imagen 8). No es un tren de pasajeros, es una máquina llena de peligros; sin embargo, es la única posibilidad para los cientos de centro y sudamericanos que cada día esperan brincar al espinazo de la bestia para cruzar México y llegar a los Estados Unidos.

Lo que muy pocas veces sale a la luz en la prensa es que a pesar del apoyo de los Grupos Beta, a pesar de que el mexicano también vive las injusticias del fenómeno migratorio en los Estados Unidos, a pesar de que nos hermana la lengua y la raza, en México mueren más de treinta



IMAGEN 6. Mareas Migratorias México (sur).

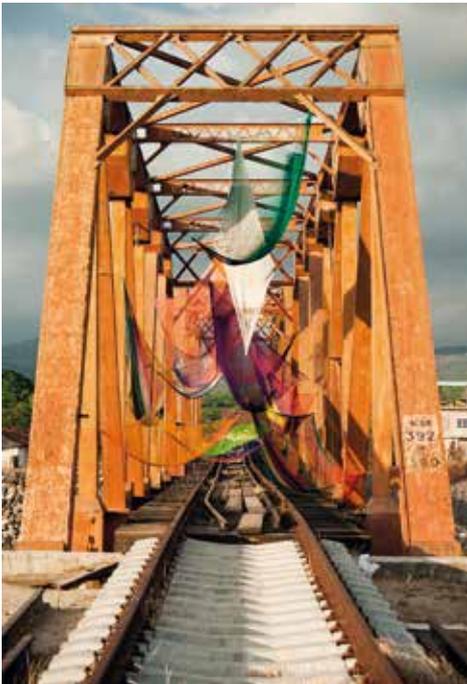


IMAGEN 7. Estación Huehuetán. Mareas Migratorias México (sur).

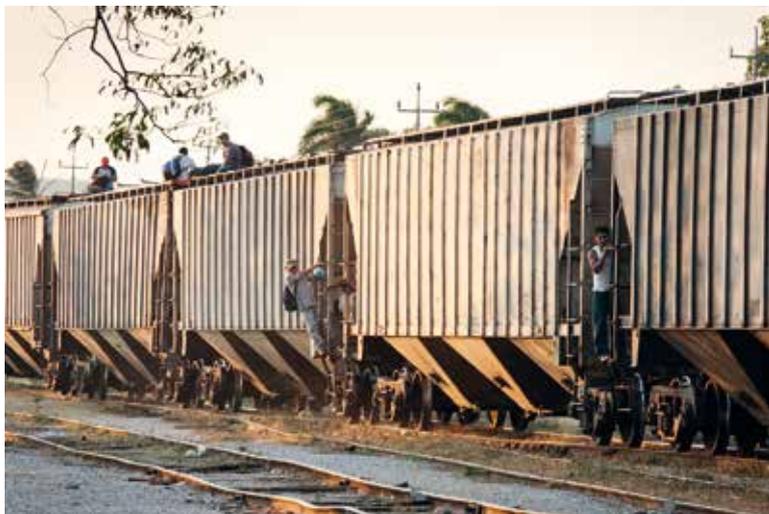


IMAGEN 8. Estación de Arriaga. Mareas Migratorias México (sur).

migrantes al día. Las redes de violencia organizada como Los Zetas y la corrupción en todos los niveles han hecho que la migración clandestina sea un negocio cruel que deja miles de muertes en el camino.

REFLEXIÓN SOBRE LO EFÍMERO

La temperatura, el agua, el barro, la arena, la lluvia y el viento juegan un papel importante en las intervenciones, son elementos con los que la obra se construye y se destruye. El carácter efímero de las obras de Mareas Migratorias México y el contacto con la naturaleza las aproxima al *land art*, corriente artística que nace en los años sesenta, y al arte Fluxus, que privilegia el valor del azar, el fragmento y lo efímero.

Los artistas que eligen hacer *land art* abandonan las aglomeraciones urbanas para reencontrarse con la naturaleza en lugares alejados, privilegiados por la belleza y el silencio. En este sentido, el desierto del norte de México con sus inmensas dunas, tanto como el río Suchiate del sur, fueron espacios que inspiraron una reflexión sobre el entorno

natural que, sumados a la experiencia de la migración y la frontera, dieron como resultado obras que dejan rastros sutiles e irrepetibles.

Cabe resaltar que este rasgo singular del proyecto, a saber, lo efímero, no solo lo acerca a las técnicas de *land art*, sino que se convierte en un posicionamiento político. El tiempo y la destrucción de las intervenciones son parte del proceso natural, de este modo la evanescencia permite mostrar cómo la escala humana, aun en la inconmensurabilidad de la barbarie, regresa a su tamaño original si la comparamos con la fuerza de la naturaleza. Único aliento de justicia.

En la capital de México se concentran servicios, trabajo, cultura y, por lo tanto, el centralismo que todo lo fagocita, que favorece el olvido y la ignorancia del problema migratorio que se vive en las esquinas del país. Aunque los habitantes de las fronteras a veces pierden la perspectiva del problema debido a lo cotidiano, son ellos los que pueden generar algún ajuste de cuentas. Es notable la colaboración de la gente de la localidad interesada en el tema migratorio a través del arte: estudiantes, profesores, artistas plásticos, músicos, fotógrafos y videastas. Mareas Migratorias México es un proyecto que involucró activamente a la comunidad transfronteriza para cambiar la perspectiva centralista del problema.

Hay una realidad híbrida en todo el mundo, los migrantes estamos por todos lados; han estado antes y después también seguirán habitando tierras extranjeras. Los muros y las fronteras no nos pueden limitar, no nos deben limitar. Hay que reparar en ello. Hay que pensar transfronterizamente. Quizá habría menos muertos, quizá habría menos fantasmas en nuestras espaldas. La frontera es una zona de violencia y, a la vez, un lugar de encuentro: “la sangre de dos mundos confluye para formar un tercer país; una cultura fronteriza”, escribió Gloria Anzaldúa (1987: 3). Poetas, artistas y activistas trabajan en la frontera para hacer de ella un territorio de afirmación y de resistencia, juntos crean nuevas subjetividades, nuevas identidades transfronterizas con las que habitamos este mundo.

FUENTES

- ANZALDÚA, Gloria (1987). *Borderlans. La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinters-Aunt Lute Books.
- BACHELARD, Gaston (1997). *La poética del espacio*. México, D.F.: FCE.
- Conversación sostenida con Oscar Rodríguez el 18 de noviembre de 2010 en las Palmas de Gran Canaria.
- CROSTHWAITE, Luis Humberto (2007). “Misa fronteriza”, Lolita Bosch, *Hecho en México. Antología de la literatura mexicana*. Barcelona: Mondadori, pp. 29-49.
- DERRIDA, Jacques (2003). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- DERRIDA, Jacques y Bernard Stiegler (1998). *Ecografías de la televisión: entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Eudeba.
- GODÍNEZ, Gloria Luz (2011). “Mareas Migratorias. Intervención en espacio-frontera Dakar/Las Palmas. Memoria de un proyecto artístico”, Ángeles Mateo del Pino y Adela Morín Rodríguez (eds.), *Ciudadanías. Alteridad, migración y memoria*. Madrid: Verbum, pp. 183-197.
- GONZÁLEZ, Eduardo (2008). “Frontera sur: frontera olvidada, frontera negada”, *La Jornada Migración*. México, D. F. (diciembre).
- ISLAS, Alejandra (2012). *El Albergue* (documental). México. Conaculta-Foprocine-Utopía Video Producciones-Rabacanda Films.
- MOSCONA, Myriam (2010). “Número 56. Migrante aún no identificada, Alma Guillermoprieto (ed.), *72 Migrantes*. México, D. F.: Almadía-Fronteras Press.
- RODRÍGUEZ, Oscar. *Mareas Migratorias*. (04 de agosto de 2016). Disponible en: <http://www.oscarrodriguezvila.com/portfolio-category/mareas-migratorias/>.
- SILVER, Marc y Gael García Bernal (2010). *Los invisibles. Un viaje oculto a través de México* (documental). México: Amnistía Internacional.
- TRUJILLO, Gabriel (2008). *La otra historia de Baja California*. Mexicali: Fondo Editorial de Baja California.

MÉXICO Y EL MUNDO

LA PRESENCIA INTERREGIONAL DEL ARTE ASIÁTICO Y SU INFLUENCIA EN EL ARTE VIRREINAL: DE ACAPULCO A VERACRUZ

MARÍA TERESA GONZÁLEZ LINAJE

INTRODUCCIÓN

ESTE TEXTO ABORDA EL ARTE ASIÁTICO y su inserción e influjo en el arte virreinal propiciado por las rutas costeras y terrestres de la Nueva España; esta influencia inicia con las piezas orientales presentes en los cargamentos que llegaban de Filipinas a Acapulco en la costa occidental. Luego, son reinterpretadas en las artesanías y bienes al estilo oriental que eran manufacturados en Europa y descargados en Veracruz, así como en la producción local de obras novohispanas al remedo de la China. Todo ello estaba en conexión con una estética singular nacida en el siglo XVII gracias al comercio transpacífico, y que ha sido bautizada con el término de *Chinoiserie*,¹ que englobaba toda la producción o estilo copiado de aquel de China, y que sedujo a los gustos barroco y rococó.² La porosidad interregional que se produjo en esta época culminó en un arte híbrido, fruto de la imbricación del novohispano con el arte asiático, junto a otras influencias mayores.

Así pues, el panorama expuesto en las páginas siguientes trata no solo de refrendar una historia que es bastante bien conocida por los expertos en el área –esto es, el hálito oriental en la producción virreinal–, sino también de informar al lector, *grosso modo*, acerca de la profusa pre-

1 Para saber más del tema puede leerse: Dawn Jacobson, *Chinoiserie*, London: Phaidon Press, 2007.

2 Junto al *Japanning*: la imitación de las lacas asiáticas, sobre todo japonesas, en muebles y artesanías.

sencia del arte de Extremo Oriente en la vida novohispana y su imbricación con el arte local a través de este corredor oeste-este; se hace hincapié en el papel casi olvidado del estado de Veracruz, en una época en la que poseía un patrimonio artístico rico, intercultural, y cuando la vida cotidiana de sus familias pudientes estaba permeada por la presencia indirecta de Asia.

Además, este texto enfatiza el *revival* de la mirada sobre el pasado novohispano en los ámbitos cultural y artístico del estado de Veracruz: una temática que apenas se intuye en la oferta académica de los estudios veracruzanos. La tendencia dominante ha demostrado que se valoran más los procesos de hibridación del mundo novohispano en la metrópoli y en las ciudades novohispanas más destacadas, y se deja a la periferia en un puesto meramente satelital, cuando en realidad se contaminaría de las tendencias triunfadoras en los grandes centros urbanos; la transmisión del gusto tendrá lugar a través de los caminos que promueven en sus paradas y entre sus pobladores la adopción de novedades, y que es parte de una transformación perpetua del arte y de las artesanías, como si de una moda trashumante se tratara, acorde con la europea.

Ahora bien, cabe señalar que a pesar de haberse dado en las últimas décadas una buena cantidad de estudios excelentes sobre este cruce de caminos entre Asia y el mundo novohispano, todavía falta ahondar en algunos de sus aspectos, como el tocante al mundo del libro y su relación con Extremo Oriente, o en el caso que nos ocupa, la indagación sobre las piezas asiáticas que se hallaron en el territorio veracruzano y que, al día de hoy, son difíciles de encontrar.³ Además, se añade a esta situación la falta de material sobre el pasado artístico veracruzano de la etapa virreinal, que es poco solicitado en las investigaciones académicas: basta revisar la bibliografía sobre el arte novohispano en Veracruz

3 Está en curso una investigación dedicada a los libros virreinales sobre China en México entre los siglos XVI al XVIII. Para un avance de la misma puede consultarse el reporte preliminar titulado “China en las bibliotecas novohispanas” de María Teresa González Linaje, en el Boletín de ADABI (Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México), *Adabi punto de encuentro*, febrero, Ciudad de México, 2017.

para constatar que se trata de un erial. Esta cerrazón que olvidó lo novohispano, denunciada magistralmente en el ámbito nacional muchos años atrás por Guillermo Tovar de Teresa en *La Ciudad de los Palacios. Crónica de un patrimonio perdido* (1991), ha desaparecido gracias a los estudios cada vez más numerosos; no obstante, hay un verdadero vacío investigativo en torno al estado de Veracruz, que fue puerta de entrada y salida, durante siglos, de las manifestaciones artísticas más diversas, y en cuya confluencia territorial pernoctaron piezas de América, de Europa y de Asia, acompañadas de oriundos de estas tierras lejanas. Del mismo modo, es triste ver el énfasis que se ha dado a Acapulco en su conocida feria como proveedor de arte, y dejar de lado el puerto opositor, cuya función fue tan importante o incluso más que aquella detenida por el puerto del Pacífico, y de la propia ruta veracruzana que también abasteció a la entonces llamada Jalapa, y al resto del Virreinato de toda suerte de bienes materiales, y con especial denuedo en el siglo XVIII durante su protagonismo como sede de la feria anual.

VERACRUZ, AUSENTE EN LOS ESTUDIOS SOBRE ARTE ORIENTAL EN EL VIRREINATO

En este peregrinar de idiosincrasias en suelo mexicano, se ha hablado de los aztecas y de las demás culturas nativas, de los europeos, del contingente africano y de su aportación a la cultura de entonces y, en mucha menor medida, sobre la herencia asiática. Sin ser un tipo de estudio novedoso, la antigua Asia sigue siendo la gran desconocida para la sociedad mexicana de hoy; si bien hay que admitir que se hace un gran esfuerzo en el México contemporáneo por actualizar el conocimiento de esta con loables iniciativas y exposiciones, casi siempre enquistadas en la Ciudad de México y en otros espacios nacionales de importancia, raramente en Veracruz. Otra prueba de este centralismo se da en el acervo acumulado en los museos y en las colecciones capitalinas en proporción dominante; allí, podemos encontrar actualmente la mayor riqueza

patrimonial vinculada a Asia: una historia que ha sido trabajada por un creciente número de expertos y que aún tiene mucho que aportar. De esta forma, la capital del país ha engrosado sus fondos con piezas procedentes de Veracruz y del resto del país, dejando huérfanos a otros museos y colecciones. No cabe duda de que el cuidado y la presentación de las colecciones nacionales en la capital es un asunto relevante, pero es lamentable que en contraposición el estado que vio pasar por sus caminos un volumen abismal de objetos procedentes no solo de China sino de casi todo el orbe conocido, conserve una ínfima parte de este para mostrar el legado de los siglos a su cultura.⁴ No obstante, tenemos suficientes elementos para avalar que Veracruz participó del rico comercio asiático que penetraba por el puerto de Acapulco y que llegaba al territorio veracruzano a través de caminos con nombres diversos según la dirección y el periodo;⁵ asimismo, pasaba por Xalapa hasta el puerto de Veracruz, como etapa final mexicana, en su viaje hacia España.

La influencia de Extremo Oriente en el arte y en la cultura popular del mundo novohispano es innegable, sin embargo, esta irradiación hacia el estado de Veracruz, durante el Virreinato, es un tema pobremente abordado al hablar de los procesos interculturales del periodo colonial, y del concepto de región e intercambio. Por lo general, este tipo de estudios se circunscribe a la Ciudad de México, a Puebla, con algunos guiños periféricos a otras entidades y localidades del país (Michoacán, Colima, etc.), y aunque ahora goza de literatura abundante, hubo un tiempo en el que escaseaba sobremanera. Este abandono parcial y académico del Extremo Oriente, bastantes décadas atrás, no solo

4 Para ver ejemplos del arte asiático y del arte virreinal y occidental influido por Asia en México, podemos visitar el Museo Franz Mayer, el Museo Nacional del Virreinato, el Museo Soumaya, la Colección de Banamex, el Museo Nacional de Historia, el Museo Internacional del Barroco en Puebla, el Museo José Luis Bello y González en la misma ciudad, el Museo Histórico de Acapulco, y la colección privada de Rodrigo Rivero Lake, entre otros.

5 Por ejemplo: el Camino de los Virreyes, el Camino Real, el Camino de Asia –de la Ciudad de México a Veracruz por el Camino de los Virreyes– o el Camino de la China.

se debió al peso predominante de otros estilos en la sociedad novohispana, más atractivos de estudiar, sino también a la densidad poblacional y a su huella en nuestra historia: el flujo de migrantes asiáticos hacia la Nueva España fue sensiblemente inferior al de los otros grupos residentes, y la aportación artística asiática se debió en mayor medida a las mercancías orientales, mas siempre subsumidas y condicionadas por el estilo novohispano que caracterizó al Virreinato; no obstante, veremos que el comercio no fue el único factor de pervivencia de lo asiático a tener en cuenta.⁶ Probablemente hubo artesanos asiáticos asentados entre los barberos, los comerciantes y demás oficios detentados por los orientales que vivieron en el Virreinato, pero es poco probable que estos destacaran en su quehacer. México, más que beneficiarse de la habilidad de los artesanos chinos, filipinos, etc., sacó tajada de la estética oriental presente en todos los palacios, en las casas novohispanas que se preciaban de cierto nivel socioeconómico, y en los edificios eclesiásticos de envergadura. Porcelanas, sedas, muebles, marfiles, biombos, orfebrería y una amplia gama de objetos diversos llegaron en las naos o en los galeones que, un par de veces o anualmente, recorrían el mundo conocido para dejar en el suelo patrio la constancia palpable de la perfección de las piezas orientales.

Por todo ello, es sorprendente que esta riqueza material venida de Oriente, junto a sus manifestaciones sincréticas novohispanas, tenga insuficiente representación en el estado de Veracruz. Y no porque este careciera de las piezas descritas anteriormente, sino porque Veracruz ha sufrido guerras, expolios, destrucción, venta de bienes culturales, y toda clase de depauperación de su patrimonio artístico colonial, que no se circunscribe ni mucho menos a los objetos procedentes de Asia, sino a la vasta herencia del periodo colonial. Otros estados tuvieron más suerte, como Puebla, donde las piezas asiáticas suponen, al menos, una reducida

6 Para ampliar sobre el tema de las mercancías, acúdase al interesante texto de Luis Romero Solano, "La Nueva España y las Filipinas", *Historia Mexicana*, vol. 3, núm. 3, pp. 420-431, 1954.

parte del acervo; Veracruz apenas posee unas pocas haciendas y edificios que dan cuenta del tránsito de lo asiático y de su influencia en el arte del estado.⁷

El área veracruzana tuvo similares oportunidades que el resto de las regiones del Virreinato de la Nueva España de guarecer tanto el arte asiático como el occidental, por las mismas razones que hicieron del estado el gran colofón mercantil de entonces y anfitrión centenario de la ciudadanía global. Fue en Veracruz donde recalaron los pasajeros de Indias provenientes de Europa en su viaje hacia Filipinas, e incluso allende la colonia ultramarina del imperio español.⁸

EL COMERCIO Y LAS RUTAS DE ENTRADA DEL ARTE ASIÁTICO

En los párrafos que nos anteceden hemos visto que se menciona la implicación de Veracruz en la aventura comercial más importante del Virreinato: su vinculación con el Extremo Oriente a través de Manila, una experiencia, por cierto, que Clotilde Jacquelard (2015: 196) considera una aventura hispano-mexicana. Veamos con un poco más de detalle este aspecto: para que la mercancía llegara de Extremo Oriente hasta los hogares virreinales, se necesitaban caminos, rutas interregionales que conectaran las costas e hicieran posible la venta de estos objetos, que proporcionaban grandes dividendos. Los productos asiáticos se quedaban mayormente en México, y solo una parte se enviaba a España desde el puerto de Veracruz, y a otros puertos circunvecinos partícipes del imperio español. La trayectoria habitual era: la salida de la nao o el galeón

7 El museo y exhacienda de El Lencero exhibe hoy en día algunas obras asiáticas, pero no corresponden a aquellas que originalmente decoraban el famoso lugar. La Hacienda de Pacho o Nuestra Señora de los Remedios, que pertenece a Marisa Moolick Gutiérrez, también tiene algunos objetos, y hay piezas –escasas– en museos locales del estado de Veracruz, por ejemplo, en el Museo Histórico Naval de Veracruz.

8 Sobre este tema acudir a: Carlos Martínez-Shaw y Alfonso Mola Marina (eds.), *La ruta española a China*, Madrid, El Viso, 2007; Manel Ollé, *La empresa de China. De la Armada Invencible al Galeón de Manila*, Barcelona, El Acanilado, 2002.

desde Manila,⁹ en Filipinas, llegada a Acapulco, paso terrestre de las piezas hasta el puerto de Veracruz, con destino final España.

El punto de salida es, pues, Manila, establecida a finales del siglo xvi como parte del proyecto expansivo de la Corona española en Asia, y que se transforma en un centro comercial de primer orden.¹⁰ Manila no solo se conforma poblacionalmente con españoles y criollos: los asiáticos pronto se establecen extramuros de El Parián, dando lugar a una relación de dependencia para los españoles de gran importancia, puesto que proveían a la colonia de todo lo necesario para subsistir. En relación al arte virreinal, lo que más nos interesa es que esta comunidad española en Filipinas se dedicaba prioritariamente al comercio, de modo que debían estar habituados a las mercancías asiáticas, entre ellas a las piezas artísticas elaboradas para su consumo en el imperio español y en Occidente.

En cuanto a los cargamentos que salen de Manila, no hablamos de un reducido grupo de bienes chinos llegados a Nueva España, sino de un volumen extraordinario de mercancías provenientes de los más variados lugares: “Los chinos, portugueses, siameses, japoneses y malayos llevaban mercaderías de China (Tien-tsin, Fo-Kien, Chunchen, Ucheo, Macao, Cantón), de Nagasaki, Bengala, Coromandel, Cambodgia [sic], Siam, Malaca, Borneo, Java, Sumatra, Célebes, etc.” (Carrera Stampa, 1959: 115). Además, los comentarios sobre la importancia de este comercio se manifiestan en los textos de la época con singular insistencia, como en el libro de Francisco Colín de 1663: “Un navio de Manila, que llegue a Acapulco con sus mercancías en salvamento, suele rendirle al Rey más derechos si se administra fielmente, y a los mercaderes, y

9 Para mayor detalle sobre la ciudad de Manila y su papel en el comercio asiático acudir a: *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*, Madrid, Ministerio de Fomento, 1998.

10 Amplíese en: AA. VV., *El Galeón del Pacífico, Acapulco-Manila 1565-1815*, México: Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1992; *El Galeón de Acapulco*. México: INAH, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, 1988; Carmen Yuste López, *El comercio de Nueva España con Filipinas, 1590-1785*, México, DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1984.

vezinos de Mexico, más ganancia, que diez de los de la Flota, que surge en la Veracruz” (p. 53).

Las embarcaciones españolas procedentes de Manila, conocidas como naos o galeones, respondían a títulos diferentes según el recorrido: Nao de Acapulco y Nao de la China, sobre todo. Una vez realizada la Feria de Acapulco, en especial en el siglo XVII, los remanentes de esta iban hacia la Ciudad de México y, después, a Veracruz, como ya se ha dicho. Este itinerario se llevaba a cabo a través de los caminos citados, destacando el que Pierre Chaunu llama “Camino de la China”.

La Nueva España extrovertida se construye alrededor de dos ejes perpendiculares. Primero, el gran eje Este-Oeste que por Veracruz/San Juan de Ulúa, Tecnochtitlán/México y la Navidad/Acapulco, establece un puente entre los dos océanos. Este eje aumenta en importancia con la ocupación de Filipinas y el inicio de la explotación en Manila de las posibilidades del comercio extremo-oriental (1960: 526).

Para poner en su lugar a Veracruz en esta historia singular, volvemos a recurrir a Carrera Stampa, quien dice que: “La ruta mercantil y de pasajeros Acapulco-México-Xalapa-Veracruz hizo de la Nueva España la colonia más importante del vasto imperio español, y puso al Virreinato, dentro de la economía mundial de entonces, en situación análoga a la que hoy tiene el canal de Panamá” (1953: 337).

Por todo ello, Veracruz, puerto de entrada y salida hacia otros puntos coloniales del imperio español, y de la península ibérica, participa activamente en el comercio de bienes, beneficiándose de su papel de enlace. La triangulación entre Manila en Filipinas, Acapulco-Veracruz en México, y Sevilla-Cádiz en España, también crea un flujo de asiáticos hacia México nada desdeñable. Ortiz nos habla del eje Acapulco-México-Veracruz desde el siglo XVI y su conexión con las mercaderías de Extremo Oriente:

En la trabazón de intereses del variado y extenso imperio español en Indias surge el comercio asiático, la gran factoría de Manila, que desde un primer momento encontrará la oposición del comercio peninsular.

El Virreinato en sus dos amplios litorales, Atlántico y Pacífico, solo contaba con dos puertos únicos de comunicación ultramarina: Veracruz y Acapulco.

El eje comercial establecido Acapulco-México-Veracruz iba a ser, durante mucho tiempo, camino de la China, la columna vertebral del comercio exterior del reino (Ortiz, 1978: 118).

Cabe añadir que en el siglo XVIII la ruta desde Acapulco hasta Veracruz se podía transitar por Puebla o por Xalapa, y que el traslado hasta Veracruz no era precisamente un camino de rosas.¹¹ El relato del famoso viajero universal Giovanni Francesco Gemelli Careri (1727), quien vivió entre 1651 y 1725, tiene la virtud de describir la ruta en el periodo intermedio del Virreinato, además, es la relación seca de un peregrinaje dificultoso, más que la historia pormenorizada de una experiencia cultural. No obstante, da una idea de las complejidades de una geografía anfractuosa y llena de peligros, a la que se añadían otros: los asaltos. De hecho, a Gemelli le es robado en el trayecto su dinero, el equipaje y sus manuscritos con notas de más de cuatro años de viajes. Su periplo arranca en Puebla, pasando por Cholula, Acultzingo, Orizaba y Córdoba, hasta llegar al puerto. Las descripciones de las terribles montañas, el agotador viaje en mula, los precipicios del “mal camino”, los ríos, dan cuenta de las penurias de un viaje que culmina entre calores y aires irrespirables, para arribar a la villa de la Vera Cruz, cuya descripción compara-

11 El camino comercial de Xalapa hacia el interior: “Inicia desde Veracruz, sigue el rumbo de las Bajadas, Las Lomas, Tejería, Paso de San Juan, Paso del Real, Tierra Colorada, El Hatito, Tolóme, Paso de Ovejas, Conejos, La Ventilla (Puente Nacional), Tamarindo, Rinconada, Palo Gacho, Plan del Río, Cerro Gordo, Corral Falso, Dos Ríos, El Lencero, Las Trancas y Xalapa. De ahí el camino continúa a Perote” (Francisco Muñoz Espejo, “Camino Real de Veracruz-México. Por las veredas de la historia”, *Cuadernos del Patrimonio Cultural y Turismo*, p. 218).

tiva con la Ciudad de México deja a la ciudad portuaria en pésimo lugar. De cualquier forma, José Antonio Calderón Quijano (1968) destaca que Veracruz fue durante la edad moderna el puerto más importante de la Nueva España, y su función de enlace con Europa a través de España queda patente en las numerosas piezas asiáticas conservadas en España hasta el día de hoy, siguiendo los datos aportados por Dolors Folch:

Una pequeña parte de la carga seguiría su tránsito hacia Veracruz para embarcar en las flotas de Indias, rumbo a Sevilla. No en vano, Felipe II llegó a poseer una colección de más de tres mil porcelanas. Pero buena parte de esas piezas se quedarían en los puntos intermedios, como en Puebla, entre la Ciudad de México y Veracruz¹² (2013: 45).

Del mismo modo, una cierta cantidad de lo recabado en México terminaba en tierras americanas gracias a la red portuaria del imperio español. Sin embargo, no todo era ganancia ya que, además de favorecer en primera instancia a los españoles del Virreinato, también afectaba a sus conciudadanos en España, quienes veían sus ventas afectadas por el lucro que el jugoso comercio asiático devengaba en la Nueva España y en Filipinas. Entre otros ejemplos, es muy conocido el caso de las sedas chinas, cuya presencia opacaba al comercio nativo español del mismo tejido, sensiblemente inferior en calidad y en apariencia al venido de China. Esta pasión hispanoamericana por los tejidos chinos y asiáticos en general se percibe en un memorial de 1720, donde Veracruz vuelve a surgir:

En tanto, que siendo tanta su abundancia excesiva, aquellos Comerciantes de Mexico los ponen en la Vera-Cruz, donde, si de ellos yá no se hace Feria publica, se comercian, ò por su quenta, ò por la de los Naturales Co-

12 Humboldt argumenta que no son tantas las porcelanas ni los lujos de México y que de hecho es en Lima donde halló mayores fastos (Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva-España*, pp. 248-249).

merciantes de las Islas de la Habana, *Puerto-Rico, Santo Domingo, Caracas, Cumanà, Margarita, y Cartagena*, y con el util de Governadores, y Naturales todo se tolera, todos se abastecen, y gustan *Texidos de China*, y aun es trafico de la Armada de Barlobento, y esta no es generalidad¹³ (Álvarez de Abreu, 1736: 86-87).

En paralelo a esta moda de lo oriental, un movimiento intelectual se desarrollaba en Occidente en torno a China, por encima de cualquier otra nación asiática, desde que los viajeros europeos constataran con sus propios ojos a finales del siglo *xvi* las peculiaridades del Extremo Oriente. Tal interés iría *in crescendo* en el siglo *xvii*, hasta lograr que China se posicionara en el *xviii* como una de las naciones más luminosas y también más defenestradas entre los cenáculos elitistas de la Ilustración.¹⁴ La Nueva España participó directa o indirectamente en los enconados debates en torno a China, recopilando en sus librerías y colecciones numerosos títulos que lidiaban total o en partes con el Reino del Centro, mientras algunos de los nombres más sobresalientes de los siglos *xvii* y *xviii* se referían a la enigmática nación en sus escritos, para alabarla, o para criticar el estado de la religión católica en su territorio, o las contradicciones de una nación regentada por filósofos a la sombra del gran emperador. Es así que Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659) y Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), entre otras figuras intelectuales, manifiestan su conocimiento sobre China, aumentado por los testimonios directos de los viajeros transpacíficos que hacían escala en México en su camino hacia o desde el Oriente: sacerdotes, comerciantes, y viajeros, muchos de ellos con destino final Manila.

13 Este apartado se titula “Memorial del Consulado, y Comercio de Andalucía, respondiendo à los dos de Manila” (h. 1720). El volumen de seda china adquirida en Manila era realmente enorme: cerca de un millón de pesos (Ortiz de la Tabla Ducasse: 95).

14 Se recomienda consultar el muy completo estudio de Étiemble en dos tomos: *L'Europe chinoise* (t. I, De l'Empire romain à Leibniz/t. II, De la sinophilie à la sinophobie), París, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1988.

LA FERIA DE XALAPA Y EL COMERCIO VERACRUZANO

El aproximado medio siglo que Xalapa fungió como sede de la feria comercial del siglo XVIII (1720 a 1778),¹⁵ la ciudad veracruzana se convirtió en el punto coyuntural de fusión de culturas a través del comercio, ya que recibía de ambas costas su surtido: de la occidental los objetos llegaban de Asia vía Acapulco, y de la oriental las mercancías eran enviadas de Europa al puerto de Veracruz. Si bien Xalapa siempre había sido una villa de paso intermedio en la actividad comercial, fue reverdecida al ser constituida en sede de la Feria; recordemos, además, que Xalapa era residencia de muchos comerciantes, potentados y personajes, quienes buscaban en la benignidad del clima xalapeño una salida al avasallador calor de la costa.

Carrera Stampa, al hablar sobre las ferias novohispanas, se explaya sobre la feria de Xalapa, que duraba de dos a tres meses, y que gozaba de ciertas exenciones fiscales (1953: 325); el autor considera a esta la feria novohispana más importante: “La principal de todas las ferias novohispanas fué indudablemente la de Xalapa. Tal era su importancia, que la ciudad se conocía con el nombre de ‘Xalapa de la Feria’” (1953: 320). Luego, añade detalles en relación con las mercancías asiáticas en la citada villa:

El cargamento de estas flotas, comerciado en Xalapa, engrosaba el comercio y cubría la demanda de mercaderías que por lo general existía en el país [...] En la Nueva España, país de economía de consumo, hubo siempre demanda de mercancías europeas y asiáticas [...] las flotas se llevaban [...] baratijas y muebles asiáticos, ya sea que hubieran sido encargados por los comerciantes de La Habana y de la Península, o bien, que hubieran sobrado de los pedidos hechos en México (Carrera Stampa, 1953: 321-323).

15 Se puede ampliar esta información en: Abel Juárez Martínez, “Las ferias de Xalapa: 1720-1778”, *Primer Anuario*, pp. 17-44.

Tenemos constancia de que este flujo de mercancías de Extremo Oriente fue constante en Veracruz durante el Virreinato. Sobre el acarreo de las mercancías hasta Xalapa y su relación con Asia, nos dice Abel Juárez Martínez:

Ya en la época de comercio libre, los arrieros conducían con frecuencia los productos de Xalapa a Veracruz y al interior del reino. En ocasiones, el arriero joven contemplaba las finísimas sedas de China, los biombos del Japón, todo tipo de especies y vinos conducidos con destino a ricos inquisidores, intendentes de aduana, comerciantes, mineros del norte y centro, ganaderos, clérigos y hacendados (1977: 43).

Ahora bien, no podemos desdeñar un factor añadido a esta ecuación del arte asiático en Veracruz y en la Nueva España en general: la migración asiática.¹⁶ Slack (2012: 99) nos habla del establecimiento de inmigrantes asiáticos en el puerto de Veracruz durante el Virreinato, y de la influencia de las artes asiáticas en este periodo: “The highest densities of urban Asian immigrants were located in Mexico City, Puebla, and Veracruz” (2012: 100). Son varios los estudios sobre la presencia de Asia en el Virreinato, quizá el más actualizado e interesante para nuestro trabajo es la tesis doctoral de Rubén Carrillo Martín (2015): *Asians to New Spain: Asian cultural and migratory flows in Mexico in the early stages of “globalization” (1565-1816)* quien, además de hablarnos de la migración, enfatiza, en su investigación, la influencia del arte asiático en el Virreinato diciendo que “It was not only objects brought on the Manila

16 Imprescindible también en este tema es el estudio y el censo de Déborah Oropeza Keresey: *Los “indios chinos” en la Nueva España: la inmigración de la nao de China 1565-1700* (tesis doctoral), México D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2007. Humboldt, quien visita México de 1803 a 1804, menciona a los asiáticos en la Nueva España: “porque con la frecuente comunicacion [sic] que hay entre Acapulco y las islas Filipinas, son muchos los individuos de origen asiático, ya chino, ya malayo, que se han establecido en Nueva-España” (Humboldt, 1822: 143). Entre los viajeros asiáticos hacia México hubo una proporción importante de sujetos esclavizados por los españoles.

Galleon but also Asian crafts and *chinoiseries* made in Europe introduced via Veracruz on the Atlantic coast, that triggered the mestizaje of styles that developed into uniquely New Spanish styles based on those models” (2015: 67).

Así pues, al puerto jarocho arriban objetos provenientes de las antípodas, pero también personas en un número poco significativo al principio, para incrementarse en los años finiseculares del XVIII. De cualquier manera, es evidente que las mercancías asiáticas pesarían mucho más en esta historia de interculturalidades e hibridaciones plásticas. Consecuentemente, la cultura veracruzana se transforma adoptando preceptos estéticos de otras culturas distantes, a tono con el fenómeno de sincretismo plástico acaecido en todo México: la loza poblana se reconfigura por la porcelana china, el maque es rediseñado a partir de las lacas chinas, los muebles siguen el hálito de los enconchados asiáticos que se funden con la tradición de la concha nácar prehispánica, la adopción de las especias del lejano Oriente en la cocina popular, la inserción de chaquiras y flecos asiáticos en la vestimenta tradicional y diaria, el empleo de sedas chinas en el vestuario habitual de la clase pudiente; la lista de los productos es larga y no la podemos reproducir pero nos ayuda a entender el impacto de este comercio entre Oriente y Occidente.

EL INFLUJO DEL ARTE ORIENTAL EN EL MUNDO NOVOHISPANO

Es tentador dejar una relación pormenorizada de cada uno de estos ámbitos en los que el arte del Virreinato y sus artesanías se funden en una mezcolanza singular de civilizaciones; nos conformaremos con algunas explicaciones más adelante, y una breve reseña sobre el impacto de los productos orientales, que Carrera Stampa sintetizó muy bien en el siguiente párrafo:

La mano de obra china y japonesa fue siempre baratísima, de manera que era enorme la demanda de los productos orientales, finamente acabados, cuidadosamente pintados o tejidos. Los mexicanos preferían, con mucho, las manufacturas chinas a las europeas: no podían estas competir con aquellas. Se arrebatában de las manos de los mercaderes los damascos, tejidos de diversas clases, muselinas, medias para señoras, tápalos y “mantones de Manila”, las magníficas porcelanas [...] La cocina criolla, por su parte, consumía gran cantidad de especias (canela, clavo, pimienta, nuez moscada, azafrán). Otros artículos de importación eran muebles de diversas clases (1953: 331).

Como se puede apreciar, la inserción del arte asiático en la Nueva España no fue en absoluto forzada, todo lo contrario. Mientras en Manila los españoles continuaban su aventura asiática en un entorno complejo que dejaba pingües ganancias. No sería extraño que esta convivencia entre los colonos españoles, los mexicanos y los asiáticos, durante siglos, permitiera a los avezados ciudadanos occidentales aprender algunas mejoras para la propia producción artesanal en México y en España, incluyendo estos en sus misivas detalles de los envíos y del gusto imperante. A ello se unió la costumbre prontamente instaurada de los chinos de adaptar sus creaciones a las demandas occidentales, de modo que ya a finales del siglo XVI, en las primeras transacciones informales entre unos y otros, los españoles observaban con asombro el acomodamiento de los diseños chinos al gusto europeo.¹⁷ Esta será una constante en la producción china y japonesa durante centurias: la elaboración paralela de piezas para consumo interno según los estándares de sus países, y aquella creada para los consumidores extranjeros. Kuwayama (1997) nos da un ejemplo específico y bien conocido de la adaptación de las producciones chi-

17 En este tema, acudir a: Maite González Linaje, “Panorama intercultural entre el Extremo Oriente y el México Virreinal: Una introducción actualizada”, Lucía Chen y Alberto Saladino García (comps.), *La Nueva Nao: de Formosa a América Latina. Inter-cambios culturales, económicos y políticos entre vecinos distantes*, Taipei: Instituto de Posgraduados de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Tamkang, 2008, p. 215.

nas en porcelana al gusto mexicano, que no se hizo esperar: "... the European glass square bottle were specifically copied in porcelain for clientele in Europe and Mexico. There were a number of other forms made specifically for Mexican tastes. One of this was the *albarello*..."¹⁸ (1997: 18); fue también el caso de las mancerinas y las soperas.

A las compras de arte asiático o al estilo oriental de los potentados, altos cargos, familias pudientes, comerciantes enriquecidos, y otros estratos seculares de alto poder adquisitivo del Virreinato, se unía un actor económico sumamente importante: la Iglesia. Benítez nos comenta:

La iglesia absorbía parte de aquellos prodigios, todos los ornamentos religiosos venían de China: las dalmáticas de los arzobispos y obispos, sus sobrepellices, los encajes de sus roquetas, en fin, las vestiduras guardadas en las cajoneras de caoba y de ébano de las sacristías. Los objetos de culto también eran obras de los chinos y aun los soberbios mantones de Manila (1989: 54).

Con tantos objetos asiáticos presentes en el Virreinato, ya nadie duda del impacto de este estilo en el mundo novohispano. En palabras de Ruiz Gutiérrez: "Las espléndidas piezas orientales que desembarcaban en el puerto de Acapulco, fueron transcendentales para la formación de una estética con reminiscencias asiáticas en capítulos como el de las artes decorativas" (2010: 333). Como se observa, China y el Extremo Oriente, en su conjunto, no fueron espacios anecdóticos en el imaginario colectivo de las élites intelectuales novohispanas, ni siquiera entre las familias pudientes: de sus manos artesanas surgían las más bellas creaciones de una delicadeza singular, testigos mudos de la gracia del arte oriental; las lacas chinas produjeron un impacto estético que perdura hasta la actualidad en el maque colonial de la tradición prehispánica, modificando sus diseños y sus modelos

18 Puede complementarse este aspecto con el trabajo de Gonzalo López Cervantes: "Porcelana oriental en la Nueva España", *Anales del inah*, época 8, t. 1, 1977, pp. 65-82.

para acercarlos a aquellos de los chinos; la porcelana china invadió la estética de lo cotidiano, sustituyendo a numerosos objetos y posicionándose en forma de bacinicas, vajillas, jarras, maceteros, contenedores de chocolate, mancerinas, jarrones, entre tantos otros modelos y usos, y afectando para siempre al estilismo de la cerámica de Talavera poblana, tal y como se puede constatar en El Parián de Puebla, el mercado virreinal de origen asiático, que aún vende al turista curioso multitud de diseños inspirados en la porcelana china de los Ming y de los Qing: quede de muestra el típico tabor azul y blanco con diseños florales.

Asimismo, la moda colonial no sería la misma sin el influjo de los tejidos y de las sedas orientales, con sus escenas de flora y fauna resaltadas por aves fénix y dragones, pagodas y puentes chinos, asiáticos con su vestuario local hasta en las baldosas y azulejos decorativos, los mantones de Manila, los abanicos chinos a veces ricamente tallados en carey y en marfil, la joyería de oro proveniente de sus costas, y las telas destinadas a decorar paredes, mesas, camas, etc. Así, no se concibe la actual cocina mexicana sin reconocer su débito con las especias orientales, la inserción del mango manila en nuestro menú, la exótica piña de India, y un largo listado de sabores extraordinarios y divergentes, ya presentes antaño. Qué decir de los famosos biombos creados en China y elevados a piezas artísticas en Japón, los cuales pronto estuvieron decorando las casas señoriales virreinales, a veces traídos desde Oriente y otras veces fabricados en los talleres coloniales con la gracia del sincretismo plástico novohispano, siguiendo los motivos chinos. Conjuntamente, la incrustación de madreperla, que se había desarrollado en tiempos prehispánicos, se reflejó en el mobiliario hispano que se revivificó con la técnica oriental y la complejidad de sus lustrosos diseños, ofreciendo nuevas posibilidades y patrones en sillas, escritorios, marcos, y un sinfín de preciados objetos decorativos¹⁹ que Jacquelard aborda en su estudio sobre los españoles entre Sevilla y Filipinas:

19 Para mayores detalles sobre la carga del galeón puede leerse “Mercancías de Oriente en América. Lo que traía el Galeón”, Blas Sierra de la Calle, *Vientos de Acapulco. Relaciones entre América y Oriente*, Valladolid: Museo Oriental de Valladolid, Junta

Le commerce des Philippines vers la Nouvelle-Espagne était constitué par la part massive des produits chinois et de l'Asie portugaise: soieries, étoffes de toutes sortes, des porcelaines, mais aussi des épices dont la cannelle de Mindanao, le poivre et un peu de clou de girofle des Moluques et des objets précieux en marqueterie [...] Les Japonais, auxquels se mêlaient des Portugais, apportaient de l'argent, de la farine, de la viande salée, des fruits et des barrils de thons salés, quelques soieries japonaises, des paravents peints et dorés, de la coutellerie, des armes et des pièces d'armure, des sabres japonais ("catanas"), des boîtes en bois laquées et décorées, des petite cabinets, des calandres en cages (2015: 228-229).

A pesar de la amplitud de espacios creativos en los que lo asiático es recogido, digerido y rediseñado, es la loza y la cerámica poblana, probablemente, el ámbito novohispano de las artes donde se puede rastrear y certificar con mayor seguridad la huella de Asia, referida en muchos estudios donde se explicitan incluso normativas de la época que afectaban al diseño de las piezas poblanas:

Los artesanos novohispanos se propusieron igualar la belleza y calidad de la porcelana china que se importó en los galeones desde Manila. Su interés fue tal, que en las ordenanzas o reglamentaciones para la producción de la loza quedo [*sic*] asentado que, "en lo refino deben ser sus pinturas contra hasiendo a la china de muy subido azul labrado". Así al repertorio de temas chinescos heredados de Talavera de la Reina, se agregaron los motivos tomados de las piezas orientales llegadas a México²⁰ (Ruiz Gutiérrez, 2010: 336).

de Castilla y León, Caja España, 1991, pp. 112-142. También puede consultarse de Beatriz Sánchez Navarro de Pintado: *Marfiles Cristianos del Oriente en México*, México, DF: Fomento Cultural Banamex A.C., 1986. La autora expone con detalles los beneficios del comercio asiático para los mexicanos en concreto, y cómo la moda por lo oriental, la *Chinoiserie*, se va adueñando de la Nueva España (pp. 48-49).

20 Hay más información importante en: Gonzalo Obregón, "Influencia y contrainfluencia del arte oriental en Nueva España", *Historia Mexicana*, vol. 14, núm. 2 (oct-dic), 1964, pp. 292-302.

Hay que entender que la porcelana fue objeto de codicia para muchos nobles y reyes europeos, hasta el punto de erigir gabinetes de porcelana²¹ o salas chinas y similares dedicadas íntegramente a la decoración e inserción de porcelanas, o al remedo de la China, pues a partir de 1710, ya existía la primera fábrica europea (Meissen) que trabajaba el delicioso material, fruto de los ensayos de Friedrich Böttger (1682-1719) en 1709. Este intento por abaratar la porcelana y quedarse con las ganancias de su venta no hizo sino aumentar la fama de las piezas hechas en China. Gemelli (1727: 2), el viajero italiano antes mencionado, llega a la Nueva España en 1697 tras haber pasado por Filipinas y por China; habla en su libro sobre el Virreinato de los envíos mercantiles de China a Nueva España, enumerando las sedas, los tejidos, y los objetos llegados de las costas de Coromandel y Bengala: también menciona la delicadeza de la porcelana y de otros objetos cuya fragilidad hacía difícil su envío hasta Europa.

Es claro que la producción asiática destinada a Occidente fue sumamente copiosa, no obstante, no todo fue fruto de las fábricas chinas, ya que una valiosa parte de los objetos asiáticos o al estilo oriental se debió al trabajo de los religiosos en Asia, sobre todo a los jesuitas, quienes inauguraron el arte híbrido entre Oriente y Occidente en Japón, en 1583, con la academia de Giovanni Niccoló (1563-1626) en Nagasaki, aunque se daba prioridad a los procedimientos artísticos europeos.²² Este arte, que a veces se engloba de forma genérica bajo el epíteto de *Arte namban*, fue uno de los muchos ejemplos de la capacidad de permutación del arte de los siglos XVI-XVIII y del arte novohispano, y su presencia indujo a los artesanos nacionales a emular a sus coetáneos asiáticos.

Estos objetos, realizados en madera lacada y con madreperla incrustada, sirvieron de inspiración a los fabricantes de muebles en Nueva España

21 Por ejemplo, La saleta de Porcelana del Palacio Real de Madrid (1765-1770).

22 Para una relación más extensa de las interconexiones entre Japón y el Virreinato en el ámbito artístico, acudir a Rodrigo Rivero Lake, *El arte namban en el México virreinal*, Estilo México, Madrid: Turner, 2005.

y América del Sur para elaborar cajas, mesas y otras decoraciones que imitaban ese estilo de adorno con madreperla y carey, incluyendo artículos con una función religiosa como altares portátiles o atriles misales (Bailey, 2015: 92).

Así, las piezas llegadas desde el Extremo Oriente se unieron a aquellas prediseñadas en el terreno oriental para los clientes novohispanos y extranjeros, ya fuera desde los talleres chinos, filipinos o japoneses, entre otros. Espontáneamente surgía un estilo artístico híbrido, que combinaba elementos orientales y occidentales, mientras en el Virreinato tenía lugar un proceso similar, pero protagonizado por artesanos novohispanos. Uno de los ejemplos más exquisitos de esta clase de arte puede hallarse en Puebla: la colección de grabados de las batallas del emperador Qianlong (乾隆 1711-1799), encargada a los jesuitas que trabajaban en su corte, y finalizados en París en la segunda mitad del siglo XVIII.²³ Entre este maremágnum de estilismos, Veracruz permanece en su papel de cruce de caminos y facilitador de la permeabilidad del arte entre regiones y culturas.

CONCLUSIONES

El arte asiático gozó de gran estima entre las élites novohispanas, acrecentando la posición social de aquellos que poseían tan codiciadas piezas. La calidad de la manufactura oriental se sobrepuso en numerosas ocasiones a la producción doméstica, evidenciando su peso al ser modelo estético de la última, y llegando a generar una hibridación plástica singular característica de la pluralidad social y creadora del mundo novohispano. Entonces, al arte asiático se unirían las creaciones europeas

23 Sobre este tema consultar a: María Teresa González Linaje, *Suite des seize estampes représentant les conquêtes de l'Empereur de la Chine: un modelo de hibridación cultural para el siglo xviii*, Puebla: Biblioteca Histórica Lafragua, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.

realizadas al estilo oriental, y las obras novohispanas empapadas de estilo achinado. A todo ello se añadirían los trabajos bien realizados hechos en Asia para consumo europeo, copiando modelos occidentales o bien emanados de los talleres dirigidos por europeos. La hibridación resultante, mezcla de los procesos propios del mundo novohispano con los nuevos elementos estéticos llegados de las antípodas, permitió dar lugar a un nuevo tipo de manifestación artística, reflejada especialmente en el arte loco. Veracruz no salió indemne de estos procesos, y los resabios artísticos orientales de esta época aún se respiran en nuestra cultura local. Como se ha visto, varios siglos después aún podemos rastrear la huella asiática en ámbitos heterogéneos de nuestra cultura, producto de la estetización de la vida cotidiana.

Este flujo de objetos artísticos y su asentamiento en los hogares novohispanos se pudo dar gracias no solo a las rutas por mar, sino también a los caminos interiores que cumplieron la función de repartir las cargas de oeste a este y viceversa. A pesar de la enorme importancia de Acapulco como puerta de entrada de las mercaderías asiáticas y del flujo migratorio proveniente de la misma área, Veracruz se posiciona como un puerto clave, en cuyos muelles atracan los barcos que redistribuirían la preciada carga hacia los otros puntos americanos del imperio español y hacia la propia península ibérica. Es claro que nuestro estado fue un espacio privilegiado en la época virreinal, por el cual pasaron las mercancías asiáticas que la globalización de las rutas transpacíficas trajo consigo, siendo vendidas en Xalapa, en la famosa feria del siglo XVIII.

Esta historia nos demuestra la porosidad de las fronteras artísticas entre regiones, dado que Veracruz no solo abrazaba las novedades provenientes de las cortes europeas, sino también los cambios y las propuestas que el comercio llevaba hasta sus ciudades principales. La construcción del arte veracruzano virreinal es una mixtura singular que coincide con los nuevos parámetros estéticos del resto del país, en donde lo mexicano, lo español y lo asiático se conjugan en nuevas formas. Es más, el hálito oriental se percibe con mayor denuedo en las piezas novohispanas, a di-

ferencia de la producción local de la península ibérica. Es tal el éxito de las producciones asiáticas, que la propia actividad artesanal mexicana se ve inundada de modelos orientales adaptados a los gustos domésticos.

Así pues, la investigación en profundidad sobre la presencia del arte asiático en el Veracruz virreinal todavía está por hacerse, y será compleja dada la carencia de fuentes de información y de piezas sobrevivientes. Los resultados probablemente concuerden con los procesos de hibridación en el arte colonial observados en otros estados; aunque hubo algunos de estos últimos de notoria interacción que sobrepasaron con creces a Veracruz, por ejemplo Puebla y la Ciudad de México. Lo que se puede aseverar como cierre de este breve trabajo es que a Veracruz no se le ha hecho justicia aún en torno a un rol de gran relevancia y a la pérdida del patrimonio que fue aparejado a ese papel: el de ser intermediario del proceso intercultural de hibridación entre el arte oriental y el arte novohispano, hasta convertir sus resultados en parte de nuestra identidad contemporánea.

FUENTES

ÁLVAREZ DE ABREU, Antonio José (1736). *Extracto historial del expediente que pende en el Consejo Real, y Supremo de las Indias, a instancia de la Ciudad de Manila, y demás de las Islas Philipinas, sobre la forma en que sea de hacer, y continuar el comercio, y contratación de los texidos de China en Nueva-España*. Madrid: Juan de Ariztia.

BAILEY, Gauvin Alexander (2015). "Arte y arquitectura y el mundo católico: entre Asia y América Latina", *Tornaviaje: la nao de China y el Barroco en México 1565-1815*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla-Museo Internacional del Barroco.

BENÍTEZ, Fernando (1989). *La Nao de China*. México, DF: Cal y Arena.

CALDERÓN QUIJANO, José Antonio (1968). "Nueva cartografía de los puertos de Acapulco, Campeche y Veracruz", *Anuario de Estudios Americanos xxv*. Sevilla, pp. 515-563.

- CARRERA STAMPA, Manuel (1953). “Las ferias novohispanas”, *Historia Mexicana*. V. II, núm. 3 (ene-mar), pp. 319-342.
- (1959). “La nao de China”, *Historia Mexicana*. Vol. IX, núm. 1 (jul-sep), pp. 97-118.
- CARRILLO MARTÍN, Rubén (2015). *Asians to New Spain: Asian cultural and migratory flows in Mexico in the early stages of “globalization” (1565-1816)*. Universitat Oberta de Catalunya, Internet Interdisciplinary Institute (IN3).
- CHAUNU, Pierre (1960). “Veracruz en la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII”, *Historia Mexicana*. Vol. IX, núm. 4 (abr-jun), pp. 521-557, México: Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México.
- COLÍN, Francisco (1663). *Labor evangélica, ministerios apostólicos de los obreros de la compañía de Jesus. Fundación y progresos de su provincia en las islas Filipinas. Historiados por el padre Francisco Colín, provincial de la misma compañía, calificador del Santo Oficio y su comisario en la Gobernación de Samboanga y su distrito. Parte primera sacada de los manuscritos del padre Pedro Chirino, el primero de la compañía que pasó de los reynos de España a estas islas por orden y a costa de la catholica y Real Magestad. Con privilegio*. Parte 1, Madrid: Joseph Fernandez de Buendia.
- FOLCH, Dolors (2013). “El galeón de Manila”, Dolors Folch *et al.*, *Los orígenes de la globalización: el galeón de Manila* 全球化的起源: 马尼拉大帆船. Shanghai: Biblioteca Miguel de Cervantes de Shanghai, pp. 21-47.
- GEMELLI CARERI, Giovanni Francesco (1727). *Voyage du tour du monde: de la Nouvelle Espagne*. T. VI, París: Etienne Ganeau.
- HUMBOLDT, Alejandro (1822). *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. Trad. al español de Vicente González Arnao, t. 1, París: Casa de Rosa.
- JACQUELARD, Clotilde (2015). *De Séville à Manille, les Espagnols en mer de Chine 1520-1610*. París: Les Indes Savantes.
- JUÁREZ MARTÍNEZ, Abel (1977). “La arriería en Xalapa”, *Anuario II*. Xalapa: Centro de Estudios Históricos del Instituto de Investigaciones Humanísticas-UV, pp. 30-54.
- KUWAYAMA, George (1997). *Chinese Ceramics in Colonial Mexico*. California: Los Angeles County Museum of Art-University of Hawaii Press.

- MUÑOZ ESPEJO, Francisco (2006). “Camino Real de Veracruz-México. Por las veredas de la historia”, *Cuadernos del Patrimonio Cultural y Turismo*. Núm. 15: Itinerarios culturales y rutas del patrimonio, México: Conaculta.
- ORTIZ DE LA TABLA DUCASSE, Javier (1978). *Comercio exterior de Veracruz, 1778-1821: crisis de dependencia*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos-CSIC-CSIC Press.
- RUIZ GUTIÉRREZ, Ana (2010). “Influencias artísticas en las artes decorativas novohispanas”, *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*. Col. Española de Investigación sobre Asia Pacífico (CEIAP), núm. 3, Granada: Universidad de Granada, pp. 333-344.
- SLACK, Edward R. Jr. (2012). “Orientalizing New Spain: Perspectives on Asian Influence in Colonial Mexico”, *Análisis*. Año 15, núm. 43 (ene-abr), pp. 97-127.

MÉXICO LIBRE: SOBRE FIESTAS Y REPRESENTACIONES TEATRALES EN 1821 CON MOTIVO DEL TRIUNFO DE LA INDEPENDENCIA

OCTAVIO RIVERA KRAKOWSKA

CON EL TRIUNFO DE SU REVOLUCIÓN DE INDEPENDENCIA, México se convertía en la primera colonia española en América que se declaraba independiente de España.¹ A México le seguirían, a lo largo de los siglos XIX y XX, las luchas armadas y la proclamación de la independencia de otras tantas colonias españolas, británicas, portuguesas, francesas y holandesas en América. Con su victoria ante la sujeción europea, México se sumaba al ejemplo de las trece colonias de los Estados Unidos de América, cuya declaración de independencia se firmó en 1776, y se proponía

1 El Acta de Independencia del Imperio Mexicano, pronunciada por su Junta Soberana congregada en la capital de él en 28 de setiembre de 1821, dice: “La Nación Mexicana que, por trescientos años, ni ha tenido voluntad propia, ni libre el uso de la voz, sale hoy de la opresión en que ha vivido. / Los heroicos esfuerzos de sus hijos han sido coronados, y está consumada la empresa, eternamente memorable, que un genio, superior á toda admiración y elogio, amor y gloria de su Patria, principió en Iguala, prosiguió y llebó al cabo, arrollando obstáculos casi insuperables. / Restituida, pues, esta parte del Septentrion al ejercicio de cuantos derechos le concedió el Autor de la Naturaleza, y reconocen por inenagenables y sagrados las naciones cultas de la tierra; en libertad de constituirse del modo que mas convenga a su felicidad; y con representantes que puedan manifestar su voluntad y sus designios; comienza á hacer uso de tan preciosos dones, y declara solemnemente, por medio de la Junta Suprema del Imperio, que es Nación Soberana, é independiente de la antigua España, con quien, en lo sucesivo, no mantendrá otra unión que la de una amistad estrecha, en los términos que prescribieren los tratados: que entablará relaciones amistosas con las demás potencias executando, respecto de ellas, cuantos actos pueden y están en posesión de executar las otras naciones soberanas: que va á constituirse, con arreglo á las bases que en el Plan de Iguala y tratado de Córdoba estableció, sabiamente, el primer Jefe del Ejército Imperial de las Tres Garantías; y en fin que sostendrá, a todo trance, y con el sacrificio de los haberes y vidas de sus individuos (si fuere necesario) esta solemne declaración, hecha en la capital del Imperio a veinte y ocho de setiembre del año de mil ochocientos veinte y uno, primero de la Independencia Mexicana”. (<http://www.bicentenarios.es/doc/8210928.htm>). Esta acta se mandó publicar el 6 de octubre del año de su fecha (Torre Villar, 2004: 282).

como apoyo y guía de los caminos hacia la libertad y la soberanía de los pueblos americanos, ideas que formaban parte del concepto de nación.

Como sabemos, la Independencia de México se celebra, oficialmente, el 16 de septiembre, día en cuya madrugada, en el año de 1810, Miguel Hidalgo y Costilla en el pueblo de Dolores (en el estado de Guanajuato) se levantó en armas. La revuelta cobró fuerza y, al cabo de casi once años, el movimiento logró el primer gran paso en el proceso de autonomía, mismo que reconoció en 1836 España.

En el México de hoy, la fecha oficial de la consumación de la Independencia marcada por la entrada a la Ciudad de México del Ejército Trigarante, el 27 de septiembre de 1821, tiene un peso menor respecto de la fecha de inicio del movimiento armado. En su momento, sin embargo, la ocasión entrañaba, por supuesto, una importancia enormemente significativa.

Entre 1810 y 1821, la actividad teatral, en particular la de la capital del país, se vio mermada. Las crónicas teatrales y los registros de las producciones escénicas, correspondientes a estos años, en las obras de Enrique de Olavarría y Ferrari y Manuel Mañón, por ejemplo, son breves y escuetos comparados con el movimiento escénico que se consigna en épocas de paz social, aunque esta fuera relativa.² El fin de la lucha armada traía consigo la esperanza de la construcción de una nueva nación en donde españoles y americanos estuvieran unidos, todos ciudadanos con iguales derechos; en donde México sería una nación independiente; y en donde una sola religión, la católica, marcaría el rumbo

2 En relación con la actividad del coliseo "... en los años que precedieron la consumación de la Independencia", dice Olavarría y Ferrari: "Los sucesos políticos en España y en México, no se prestaban al lucimiento de nuestros espectáculos teatrales, que fueron decayendo lenta pero fatalmente al grado de no encontrar asentistas o empresarios que quisiesen afrontar los riesgos y obligaciones de tales. Si el Coliseo no cerró de un modo definitivo, fue porque los primeros actores, los de mejor sueldo, tomaron la empresa por su cuenta, no ya para buscar ganancias, sino para ir mal viviendo" (1961, I: 175); y agrega: "Al consumarse la Independencia, el estado de nuestro Coliseo y de sus espectáculos era tristísimo. La pobreza, la ruina originadas por aquella terrible guerra de once años, alcanzaron a todos y en todo se hicieron sentir" (1961, I: 181).

espiritual de sus habitantes, estas eran las ideas de las tres garantías. Así, después de firmar los tratados de Córdoba:

De acuerdo Iturbide y O'Donojú con hacer realidad su convenio, abandonaron Córdoba y marcharon hacia México. La capital, que aún no capitulaba ante los trigarantes y que se mantenía en expectativa por la llegada del virrey, sin saber qué conducta tomaría, estaba protegida por una importante guarnición que dirigía Novella. Al considerar éste la situación, puso a la intimación del ejército libertador algunos reparos, pero tuvo que doblegarse ante la fuerza de los acontecimientos. El ejército libertador acampó en Tacubaya y preparó su entrada a la capital, lo que ocurrió el 27 de septiembre [de 1821], consumándose así la Independencia de México después de once años de intensa lucha que puso fin a una sujeción de trescientos años (Torre Villar, 2004: 132).

Para la entrada a la Ciudad de México del Ejército Trigarante encabezado por Agustín de Iturbide y Juan O'Donojú, se levantó un arco triunfal cerca de la iglesia de San Francisco, allí se le dieron a Iturbide, el primer jefe del ejército, las llaves de la ciudad. Iturbide se encaminó después al palacio y desde el balcón principal, en compañía de O'Donojú, presenció el desfile de las tropas; a continuación, ambos marcharon a la catedral en donde se cantó un tedeum, e Iturbide hizo una proclama. Posteriormente, se dirigieron al palacio en donde se ofreció un gran banquete; al terminar, la comitiva, al frente de la cual iba Iturbide, caminó hasta el coliseo por calles muy iluminadas y en medio de la multitud que lo aclamaba (Zárate, 1884, III: 750-752).

En la Ciudad de México, las celebraciones del 27 de septiembre de 1821 parecían también inaugurar una nueva etapa para el teatro. Las fiestas incluyeron una representación teatral en el coliseo, actividad común en las fiestas públicas novohispanas que también formó parte de "... las expresiones de júbilo por el inicio de la vida independiente" (Vázquez, 2003: 275). Quizá, de acuerdo con esta costumbre, de 27 a 29

de septiembre, durante tres días a partir de la entrada del Ejército Trigarante, y en su homenaje, hubo funciones en el coliseo (Mañón, 1932: 54). El programa del coliseo de 29 de septiembre de 1821 que aparece en la obra de Mañón,³ informa que en el tercer día se representó la comedia *Las cuatro sultanas*, se cantó una marcha patriótica, y se bailó *Dido abandonada*, interpretado por cinco bailarines.⁴ En relación con estas tres funciones puede ser útil conocer lo que señala Zárate a propósito de las fiestas por la entrada del Ejército Trigarante a la Ciudad de México:

-
- 3 Dice Mañón: “Esa noche se dio una función en el Teatro Principal a obsequio y beneficio del Ejército Trigarante, siguiéndole al día siguiente otra, y finalmente al otro día, sábado 29, una tercera, de la que reproduzco el facsímil del programa en la siguiente página” (54, y la reproducción del programa en la 55).
- 4 *Dido abandonada* es un “baile” que Olavarría y Ferrari menciona por primera vez en su *Reseña...*, ejecutado el 4 de noviembre de 1805 con motivo del cumpleaños del virrey, en la temporada teatral de 1805 (1961, I: 159). En esta página, se entiende que el autor de *Dido abandonada* fue Juan Medina. Más adelante, en relación con este baile, Olavarría dice que el 27 de septiembre de 1822 “... en la conmemoración del aniversario trigarante después de la comedia *Las cuatro sultanas*, se bailó el quinteto de *Dido abandonada*, por las *madamas* Isabel Rendón e Ignacia Aguilar, y los *ciudadanos* Morales, Rodríguez y Victoriano Mota” (1961 I: 186). En el “Índice alfabético de obras” de la *Reseña...*, se indica que *Dido abandonada* es un “baile de Juan Marani” (1961, VI: 177). *El Diario de México* dice “Coliseo. En celebridad de los felices Días de Nuestro Católico Monarca, (Q. D. G.) se representará esta noche la Comedia de Federico II. Rey de Prusia, segunda parte. En sus intermedios se cantará la Tonadilla á tres nombrada *La novia astuta*, por la Sra. Dolores Munguia, Sr. Andrés Castillo, y Sr. José Estoracio. Y se ejecutará el famoso Bayle de *Dido abandonada* del Mtro. Sr. Juan Medina” (*Diario de México*, 1805: 140). Sobre *Las cuatro sultanas* el “Índice de títulos a la *Historia del teatro principal de México, 1753-1931* y a la *Historia del viejo gran Teatro Nacional de México* de Manuel Mañón” (<http://www.cenart.gob.mx/centros/citru/html/titulos.pdf>), señala que *Las cuatro sultanas* es una “comedia en tres actos de Andrés del Castillo” (291). El dato parece provenir de la reproducción del cartel –en la obra de Mañón–, que arriba se menciona, con el que se anunció la función del 27 de septiembre de 1821 en donde se dice que “Se ejecutará la Comedia en tres actos *Las cuatro sultanas*. Exornada con el grande aparato que requiere su argumento, y con un brindis que entonará Don Andrés del Castillo, con letra analoga a las plausibles actuales circunstancias” (Mañón, 1932: 55). Andrés del Castillo o Andrés Castillo, como se ve en la nota del *Diario de México* arriba citada, fue un cantante que formaba parte de la compañía del coliseo en los primeros años del siglo XIX. No es imposible que haya sido el autor de *Las cuatro sultanas*, pero no he encontrado dato que lo confirme, como tampoco mayor información sobre la autoría de la comedia.

Estremecieron de ardiente y purísimo júbilo los habitantes de la capital al saber que el libertador Iturbide había dispuesto entrar el día 27 á la cabeza de todo su ejército. Una proclama de aquel ilustre jefe, ídolo entonces de la opinión, lo anunció así, y decía que sus soldados habían peleado casi desnudos para hacer á la patria independiente y feliz... “y vosotros, mexicanos, añadía, ¿no recibiréis con los brazos abiertos á unos hermanos valientes que pelearon por vuestro bien? ¿No empeñaréis vuestra generosidad en vestir á los defensores de vuestras personas, de vuestros bienes y que os redimieron de la esclavitud? Es imposible que vuestra magnanimidad permita que continúen en el estado deplorable de desnudez en que se hallan: manifestadles vuestro amor y gratitud con esta acción tan loable para que puedan continuar, como hasta aquí, haciendo la gloria del imperio mexicano y consolidar la felicidad pública. Las demás ciudades y pueblos tomarán parte en empresa tan patriótica, y de esta suerte todas contribuirán a su propio beneficio”. La ciudad respondió á este llamamiento enviando inmediatamente al cuartel general todo el vestuario que se hallaba en los almacenes, y en la noche del 26 se anunció en el teatro, en medio de atronadoras aclamaciones, que el producto de tres funciones extraordinarias que en él se darían quedaría destinado al calzado del ejército libertador. El entusiasmo popular suplió al tiempo y a la escasez de los fondos públicos, y pocos días bastaron para que la capital se preparase á recibir dignamente á los defensores de las *Tres Garantías* (Zárate, 1884, III: 749-750).

Así, pues, estas tres funciones en el coliseo se hacían, sí, para celebrar el triunfo independentista, y también “á obsequio y beneficio del ejército imperial trigarante” (Mañón, 1932: 55). Probablemente, estas funciones fueran las destinadas para reunir fondos para calzar a los miembros del ejército, calzado que, de haber sido así, ignoramos si se pudo usar en el desfile del 27 de septiembre –por la coincidencia de las fechas de las funciones en beneficio y la de la entrada del ejército–, el cual describe Zárate, como veremos más adelante, y en donde, en relación con la in-

documentaria, aparece un dato que quizá ilustra sobre la insuficiencia de “los almacenes” para surtir de vestido a todos los miembros del ejército que hacía su entrada a la capital del país.

Este fue largo y solemne, terminó á las dos de la tarde. Marchaba á la vanguardia la columna de granaderos imperiales y venían, una en pos de otra, las divisiones en que estuvo distribuido el ejército durante el asedio de la capital. Llamaron la atención las tropas del Sur, *que á pesar de sus desgarrados vestidos*, marchaban con el aire marcial que habían cobrado en diez años de lucha incesante, sostenida en las montañas y en los calcinados valles de aquella comarca (Zárate, 1884, III: 750-751).⁵

La actividad teatral pues, se integraba en los festejos, apoyaba a un mejor lucimiento de los individuos en el desfile y, quizá, aprovechaba también los acontecimientos para iniciar una nueva vida ciudadana que favoreciera la decaída actividad teatral.

Un día después, el 28 de septiembre “... se instaló la Junta Provisional Gubernativa [...] [y] Por la noche de ese mismo día se formuló la Declaración de Independencia del Imperio Mexicano...” (Torre Villar, 2004: 132). En consideración del extraordinario y, por muchos, esperado acontecimiento que marcaba el nacimiento de México, entre muchos otros actos, el 6 de octubre de 1821, la misma Junta Provisional Gubernativa expidió un decreto que indicaba el “... día para la solemne jura y proclamación de la independencia del imperio en la capital y lugares que no la hayan proclamado...” (Torre Villar, 2004: 132). Este documento incluye el protocolo que debía seguirse en la ceremonia de la jura, así como el texto del juramento por enunciarse y el modo en el que había que responder. El juramento y la proclamación de la Independencia del imperio mexicano tendría lugar en la Ciudad de México el 27 de octubre de 1821 “... y en las demás ciudades que no se la hayan proclamado,

5 Las cursivas son mías.

dentro de un mes después de recibida la orden...⁶ (Torre Villar, 2004: 132). El decreto señala, entre otros asuntos que

en la tarde del día prefijado, se haga con la mayor solemnidad posible, por las calles que elijan los ayuntamientos, el paseo a pie, previo a la proclamación, hasta llegar á la plaza mayor, donde en un tablado elevado y adornado al intento, se haga por el alcalde de primera elección á nombre del pueblo la proclamación en la forma y con la magnificencia que se hacían antes las juras de los reyes.

[...] Que al día siguiente haya una magnífica función de iglesia para dar gracias al Todopoderoso.

[...] Que los ayuntamientos se manejen con toda la economía que no dañe á la magnificencia de este acto tan augusto (Torre Villar, 2004: 132).

El modo en que la jura, la proclamación y las fiestas se llevaron a cabo en las ciudades, pueblos, villas y aún en pequeñas comunidades, en el entonces extenso territorio nacional, es un trabajo largo y laborioso que quizá aún hoy está por hacerse.⁷ Incluso cuando es posible localizar expresiones festivas con elementos particulares que las distinguen de otras, las fiestas por la jura y la proclamación de la Independencia emplearon, en general, recursos similares para el festejo y fueron actos comunitarios en donde la autoridad civil, la religiosa y el pueblo participaron y suponemos, por los documentos, que lo hicieron con entusiasmo y algarabía, así como con la fastuosidad que los medios económicos permitían

6 Decreto. *Se señala día para la solemne jura y proclamación de la independencia del imperio en la capital y lugares que no la hayan proclamado, y fórmula del juramento. Octubre 6 de 1821.*

7 El único estudio que he localizado que trata con cierto detalle este asunto, se debe a Javier Ocampo, quien revisó una enorme cantidad de documentos, particularmente de la zona central del país: "... anónimos, sátiras, hojas volantes, folletos y periódicos [...] sermones, discursos, versos, canciones, coplas, arengas, representaciones, informes de pueblos, actas, solicitudes, dictámenes, sonetos, octavas, odas, marchas, trovos, zorricos, alegorías, acrósticos, dramas y melodramas, diálogos y oraciones..." (Ocampo, 1969: 7).

en cada caso. La ceremonia de la jura incluía, en lo posible: una misa, un acto en la plaza principal o/y en el salón principal del edificio del ayuntamiento. Los espacios se adornaban de la mejor manera posible y podían estar presididos por imágenes de Fernando VII, Cristo, la Virgen de Guadalupe o Iturbide, a las que en ocasiones se les hacía guardia. El repique de campanas, el retumbar de cañones, fusiles, artillería y cohetes; la música de vihuelas, teponaxtles, la de las danzas; los gritos y las canciones de la multitud y de los individuos durante el día o en serenatas, componían el ambiente sonoro que, en algunos lugares, en unos más que en otros, podían acompañar la iluminación y el adorno de las calles y templetes, el movimiento colorido de los trajes de los danzantes populares, la lluvia de monedas, las corridas de toros y los fuegos artificiales. Fiestas que en algunos sitios se extendieron por toda una semana. En la mayor parte de las comunidades hubo un paseo o un desfile en donde, además de las autoridades civiles y eclesiásticas, por supuesto, participaba el pueblo y marchaban carros alegóricos. En Tepic (Nayarit), por ejemplo, en la parte superior de una carroza, tres niños con lujosas indumentarias representaban a las Tres Garantías y, en la inferior, un niño personificaba al genio tutelar. Frente a los tres tablados que se levantaron, los niños y el genio tutelar entablaron un diálogo en verso sobre las Tres Garantías (Ocampo, 1969: 16).

En San Miguel el Grande (Oaxaca), en el “paseo” participaron cuatro carrozas. La primera, la de la Fama, representaba un monte con ramos y flores. Sobre ella, un joven con lujosa indumentaria, sentado sobre una nube y con un clarín en la boca divulgaba la fama del héroe y del ejército libertador “En el valle que descubría a la falda del propio monte se mostraba la abundancia del país” (Ocampo, 1969: 17), y un joven con armadura, que representaba al dios Marte, “veía sus armas arrimadas” (Ocampo, 1969: 17). En otro sitio, el Tiempo, representado por “un hombre de aspecto venerable” (Ocampo, 1969: 17) montaba un águila que “denotaba su velocidad, aludiendo a la breve conclusión de la independencia” (Ocampo, 1969: 17). La carroza portaba carteles con

versos, por supuesto, alusivos a la celebración y a sus héroes. El carro era acompañado

por 200 naturales con arcos y flechas, con penachos de plumas de tricolor garantes, medio desnudos, con sartas de cuentas, colorines y otros adornos en imitación de sus progenitores los chichimecas. Avanzaban en una graciosa danza al compás del sonoro teponaxtle y de vihuelas formadas en grandes conchas, con porción de banderas con jeroglíficos a lo antiguo; pronunciaban en mal castellano vivas a la religión y a Iturbide. Seguían otros naturales vestidos de moros con marlotas y turbantes, montados en lucidos caballos. Tras estos seguían 200 ciudadanos de los suburbios de la villa en filas de a tres, vestidos de blanco con bandas trigarantes (Ocampo, 1969: 17).

El carro de la Unión estaba forrado con seda roja. Dos niños, uno vestido a la antigua usanza española y el otro con traje de criollo, se abrazaban en compañía de dos pequeños niños naturales vestidos de indios. El carro era acompañado por comerciantes y en un cartel los versos decían: “Unión preciosa, don inestimable, / yo te abrazo con gozo y con ternura; / tú eres el centro de delicia pura / y el enlace feliz más agradable” (Ocampo, 1969: 17).

El tercer carro, el de la Independencia, era verde. En él, sobre un trono, estaba América representada por una doncella vestida a la manera indígena con un carcaj, y a su lado un león grande y viejo parecía alejarse (Ocampo, 1969: 17). En el centro del carro, unos indios vestían “el traje de cuando eran libres [y] Antes de moverse la carroza la joven llevaba atados los brazos con cadenas y los indios [...] sus brazos cruzados” (Ocampo, 1969: 17). Antes de llegar a la casa consistorial, un niño que representaba a Iturbide le quitó las cadenas a la aprisionada América. El acompañamiento estaba formado por la gente de distinción, lujosamente vestida y portando ramos de flores menudas con colores garantes. En la octava se leía lo siguiente: “Unida por tres siglos he vivido / al

gobierno español violentamente / y con suavidad he conseguido / por mis hijos el ser independiente: / gloriosa libertad he merecido con la que ceñirá mi augusta frente / el laurel del Imperio mexicano / a pesar del esfuerzo del Hispano” (Ocampo, 1969: 18).

El último carro forrado con lienzos blancos representaba la Religión. En un trono descansaban una tiara de oro y las llaves de la Iglesia. La “religión” estaba representada por una joven vestida de pontifical. Las alas de su manto cubrían a las órdenes religiosas de mujeres y de varones, “representadas con sus propios hábitos por pequeños niños y niñas” (Ocampo, 1969: 18). Al frente del carro iba sentado un

niño vestido sin divisas y con un bastón, banda y tres vistosas plumas de los colores garantes, representando al “héroe cristiano”, Iturbide, el mismo que desató las cadenas a la bella América. El acompañamiento de este carruaje estaba formado por el clero, el Ayuntamiento y las comunidades religiosas (Ocampo, 1969: 18).

Además, en el cartel que anunciaba el festejo se encontraba un soneto en el que se exaltaba a Agustín de Iturbide como defensor del catolicismo. De este modo, la simbología proclamaba la unión inseparable de la nación con el orden religioso.

En la Villa de Xalapa, la jura de la Independencia se llevó a cabo el 16 de enero de 1822. Según Humboldt, hacia 1803, Xalapa tenía alrededor de trece mil habitantes.⁸ La ceremonia xalapeña guarda elementos muy similares en general a los mencionados en líneas anteriores. La jura se efectuó a las diez de la mañana en el convento de San Francisco. El primer alcalde, después de haber jurado ante los miembros del ayuntamiento y las autoridades eclesíásticas del lugar, tomó el estandarte imperial trigarante y con él en las manos, en una procesión encabezada

8 Alejandro Von Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, citado por Belmonte Guzmán y Jiménez Gassós (1998: 47).

por algunos maceros y seguida por los asistentes al acto, lo colocó enrollado en un cojín, que posiblemente tenía bordados una corona imperial y un cetro, y que estaba sobre una mesa cubierta con un mantel de damasco techada por un dosel rojo con adornos de oro. Dos centinelas se colocaron a los lados de la mesa. Entonces, repicaron las campanas, sonaron los cohetes y empezó el festejo popular. El acto de enunciación de la jura fue repetido, de manera particular, por todas las autoridades de menor rango y esta ceremonia concluyó con la entonación de un *tedeum*, probablemente cantado en una misa. En las primeras horas de la tarde, se hizo el paseo con el estandarte, desfile en el que participaron los representantes de los poderes civiles, militares y eclesiásticos, miembros de las familias acomodadas, músicos naturales de Jilotepec, el batallón imperial, el escuadrón de caballería y el pueblo en general. El desfile marchó por las calles adornadas con colgaduras en balcones y ventanas y llegó hasta la Plazuela de la Constitución en donde se había construido un tablado adornado con pinturas y alegorías alusivas al acontecimiento. Ahí, se leyeron en voz alta el Plan de Iguala, los Tratados de Córdoba y el Acta de la Declaración de Independencia del Imperio Mexicano. Una vez hecho esto, la autoridad civil, con el estandarte en las manos, alzó la voz y dijo en cada uno de los cuatro lados del tablado: “Jalapa fiel, sabed, que este Estandarte levanto en vuestro nombre por la Independiente [*sic*] [Independencia] de este Imperio Mexicano, que Dios prospere por muchos y felices años” y en voz más alta dijo: “Mejico... Veracruz... Jalapa... por nuestra Independencia” (Belmonte Guzmán y Jiménez Gassós, 1998: 75-77) e hizo ondear tres veces el estandarte. El pueblo alzó la voz de contento, estalló la artillería, sonaron las campanas, se lanzaron monedas al aire. El cortejo se retiró al edificio del ayuntamiento en donde se ofreció una colación. Al día siguiente, por la mañana, se realizó una misa de acción de gracias con la que concluyeron los festejos.

Meses antes, en la Ciudad de México –según el día fijado para la proclamación y la jura solemne de la Independencia consumada por el

jefe del Ejército Trigarante: 27 de octubre de 1821–, Olavarría y Ferrari señala:⁹

La ceremonia [...] fue de lo más fastuoso, [y] se verificó en la tarde de ese día en la plaza principal o de armas, en un vistoso templete decorado con pinturas y poesías alusivas, levantado en el centro de ella y dispuesto de modo que ocultaba la estatua ecuestre de Carlos IV, que estaba entonces allí. / En la noche hubo función de gala en el teatro, representándose el melodrama *México libre*, escrito por el poeta mexicano don Francisco Ortega, literato y hombre público muy distinguido. “Su melodrama, en concepto de Pimentel, se recomienda por su argumento sencillo y está desempeñado por medio de personajes alegóricos: la Libertad favoreciendo a la América; Marte y Palas ayudando a la Libertad y pretendiendo cada cual haber decidido el buen éxito de la Independencia; Mercurio aparece mediando en la controversia; el Despotismo, la Discordia, el Fanatismo y la Ignorancia, confiesan los males que han ocasionado a México, se declaran culpables y huyen a los abismos. El lenguaje es correcto y la versificación armoniosa” (1961, I: 184-185).¹⁰

-
- 9 Olavarría y Ferrari apunta que la disposición de la Junta Provisional Gubernativa para que la jura y la proclamación de la Independencia se llevarán a cabo el 27 de octubre, se dio a conocer en un bando imperial del 13 de octubre de 1821 (1961, I: 184-185). El bando “del Acta de Independencia del Imperio Mexicano, mandado a publicar por la Soberana Junta Provisional Gubernativa del 28 de septiembre de 1821”, señala que está “Dado en México a 13 de octubre de 1821” (Bando del Acta de Independencia del Imperio Mexicano, mandado a publicar por la Soberana Junta Provisional Gubernativa del 28 de septiembre de 1821, pero este, como arriba vimos, no alude en ningún momento a los actos de la jura y la proclamación ni señala la fecha de realización de estas actividades. El documento que lo señala es el decreto de 6 de octubre de 1821 (ver Decreto).
- 10 En el texto de Ocampo, la jura se describe de la siguiente manera: “En la capital del Imperio [...] se organizó un templete en el cual se dispuso un trono magníficamente adornado con un sitio enfrente, en el cual se hallaban colocados el cetro y la corona imperiales. La América representada con todos los símbolos y vestida del manto soberano sube por las gradas conducida por su hijo el ‘grande Iturbide’. En las gradas del trono está un genio con carcax, arco y macana que son las armas más antiguas con que peleaban los mexicanos, a los lados otros dos genios sostienen un lazo en que se lee este dístico: ‘Al cielo augusto asciende / que ya de nadie tu corona pende’. Alrededor del templete se dispusieron cuadros alusivos a los símbolos de varias naciones de América y de Europa, en donde sus representantes tienen actitud atónita, que

Así pues, aquel día, en el coliseo se escenificó *México libre*, con letra de Francisco Luis Ortega (Ciudad de México, 1793-1849)¹¹ y música de José María Bustamante (Toluca, 1777-Ciudad de México, 1861). A falta de mayores datos, de momento, se puede suponer que tanto Ortega como Bustamante compusieron la letra y la música del melodrama por encargo y que, en estas circunstancias, dispusieran quizá entre septiembre y octubre de 1821, solo de algunas semanas.

México libre, según declara Ortega (1994), es un “melodrama heroico en un acto”. El “melodrama” de Ortega, escrito en verso, parece encontrarse más cerca de la forma “melodrama” de fines del siglo XVIII, es decir, una obra escénica en la que se alternan secciones habladas y secciones musicales.¹²

dejaba percibir la admiración por la gloria de México. Su significado constituía toda una profecía política, pues / ... las naciones europeas necesitan el Imperio mexicano, por su riqueza y sus preciosidades; y así como el descubrimiento de este nuevo hemisferio cambió la faz del mundo antiguo, el engrandecimiento de la América del Septentrión va a dar nueva forma principalmente a la Europa, haciendo depender su comercio y su industria de la abundancia de este suelo privilegiado por el Omnipotente” (Ocampo, 1969: 15-16); y Florescano apunta que con la Independencia: “Los antiguos recintos, planeados para celebrar otras ceremonias y héroes, se transforman y le dan cabida al nuevo culto nacional. Un ejemplo de estas transformaciones es el de la plaza mayor de la capital, en cuya parte central se levantaba la estatua ecuestre de Carlos IV. El 27 de octubre, con motivo de la jura de la independencia, este lugar sufrió la siguiente modificación física y simbólica ...”, y cita a Riva Palacio: “En la bella plaza Mayor y dentro de la elipse en que se halla colocada la estatua ecuestre colosal de bronce del señor Carlos IV, levantaron un templete de figura redonda [...] en el remate del templete [...] se miraba sobre un nopal parada, un águila, la que simbolizaba la libertad de la nación. Los lienzos que cubrían el pedestal representaban, el primero, la elevación de la América Septentrional al rango de nación independiente y libre [...] la América representada con todos sus símbolos y vestida de manto soberano, sube por las gradas conducida por su digno hijo el grande Iturbide [...]; al otro lado se miran los fuertes generales del ejército Trigarante con el plumaje y banda tricolor [...] en las gradas del trono está un genio con carcax, arco y macana, que son las armas antiguas con que peleaban los mexicanos...” (Florescano, 2004: 309-310).

- 11 La mayor parte de los textos que informan sobre Francisco Ortega parecen provenir de la obra publicado por Pedro Henríquez Ureña en *Antología del centenario: estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia (1800-1821)*, pp. 619-621. También publicado en Pedro Henríquez Ureña, “Francisco Ortega”, *Estudios mexicanos*, pp. 191-194.
- 12 Sobre la forma “melodrama” indica Thomasseau: “La palabra [melodrama] nació en Italia en el siglo XVII: melodrama designaba por entonces un drama enteramente

El componente musical en *México libre*, y quizá el desconocimiento de la partitura –ya sea porque ignora su paradero, ya sea porque posiblemente no ha sido estudiada–, ha llevado a afirmar a algunos que Bustamante compuso una ópera, quizá la primera ópera mexicana,¹³

cantado. El término apareció en Francia en el siglo XVIII [...] / En 1775, Rousseau, que hizo representar en la Comedia Francesa *Pigmalión*, escena lírica en un acto, atribuyó una nueva acepción al término *melodrama*. ‘La escena de *Pigmalión* –escribió– es un ejemplo de este género que no ha tenido imitadores. Al perfeccionar este método, se obtendría la doble ventaja de aliviar al actor mediante frecuentes descansos, y de ofrecerle al espectador el tipo de melodrama que mejor se adaptara a su lengua’ [...] *Pigmalión* se presentó como un breve monólogo donde se alternaban frases musicales subrayadas por una pantomima expresiva” (Jean-Marie Thomasseau, *El melodrama*, pp. 14-15). De este modo, el “melodrama”, en su versión francesa inicial, es un género todavía distante de la forma dramática y teatral que se consolidó, particularmente en Francia, en la primera mitad del siglo XIX (y que sobrevive hasta nuestros días en diversas formas de espectáculos) caracterizada por incluir personajes buenos y malos, sin posibilidad de opción trágica, repletos de buenos o malos sentimientos, de certezas y evidencias sin contradicciones, de discursos exagerados hasta el límite paródico que favorecen en el espectador una identificación fácil y una catarsis barata, en donde las situaciones son inverosímiles y llevan a la felicidad inefable o a la desgracia total y a injusticias sociales o recompensas que se reciben en nombre de la virtud o el civismo (Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, p. 287). *The Larousse Encyclopedia of Music* dice: “Melodrama. Stage production of words and music, created in the second half of the 18th century. In melodrama there is singing, but the characteristic combination is of the spoken word against a background of music. It is thus distinct both from the opera and the ballad opera etc.” (Hindley Geoffrey (ed.), *The Larousse Encyclopedia of Music*, p. 540).

- 13 Entre ellos: Jesús C. Romero, *La ópera en Yucatán*, p. 48; Emilio Casares y Álvaro Torrente, *La ópera en España e Hispanoamérica: actas del Congreso Internacional La Ópera en España e Hispanoamérica, una Creación Propia, Madrid, 29.XI-3.XII de 1999*, p. 161; Octavio Sosa, “Catálogo de compositores y óperas mexicanas”, *La ópera mexicana, 1805-2002*, p. 161; Octavio Sosa, *Diccionario de la ópera mexicana*, p. 43. En el *Diccionario...* de Sosa la entrada dice: “Bustamante, José María (Toluca, 1777 / Ciudad de México, 1861). Compositor y contrabajista. Fue maestro de Capilla en la Catedral Metropolitana y de los templos de Santa Isabel y San Francisco. Compuso diversas obras sacras. Fue contrabajista de la orquesta del Gran Teatro Nacional y autor de *México libre*, entre otras obras. En 1850 orquestó los primeros actos de la ópera *Ernani*, de Verdi, por no encontrarse completa la partitura. Trabajó al lado de Cenobio Paniagua, para quien compuso un himno con textos de José T. Cuéllar, y en varias compañías de ópera en la Ciudad de México y el interior de la república. / *México libre*. Ópera en un acto con libreto en español de Francisco Luis Ortega. / Estreno: México, Teatro Principal, 27 de octubre de 1821. / Primera ópera mexicana estrenada después de consumarse la Independencia de México, y en alusión a los hechos”. Sosa cita a Luis Reyes de la Maza quien dice: “... día de la proclamación y jura solemne de la Independencia, fue ofrecida en el Coliseo una magna función en honor del Ejército Trigarante y de su jefe, Agustín de Iturbide, en la que se representó una obra de autor nacional intitulada, precisamente, *México libre*, pero con sorpresa

otros dicen que se encargó de la obertura,¹⁴ y algunos más hablan simplemente de la composición de pasajes musicales.¹⁵ Esto último es lo que parece más apropiado, con los pocos datos que se tienen y si consideramos que se trata de un “melodrama” de acuerdo con el concepto del que se habló antes. La edición más reciente de la obra¹⁶ no indica en ningún momento, ni en el diálogo ni en las didascalias la presencia de música, elemento que no dudo que formara parte de la concepción original de la obra, ni del cual se haya prescindido en la representación de 1821. Música y poesía enaltecieron el espectáculo escénico con el que se celebraba la naciente Independencia.

La breve obra de setecientos setenta y cinco versos se encuentra dividida en cinco escenas, y en ella intervienen personajes de la mitología grecolatina (Marte, Palas, Mercurio), personajes alegóricos (La Libertad, América, El Despotismo, La Discordia, El Fanatismo, La Ignorancia) y un Coro de mexicanos. La obra se inicia con América y el Coro en espera de la inminente llegada de La Libertad quien, dice América: “Estas cadenas duras / ha de romper su poderoso brazo, / dando fin a mis crueles desventuras” (Ortega, 1995: 101).¹⁷ Durante la espera (escena segunda), aparecen Palas y Marte, quienes argumentan y defienden ante América, cada uno por su parte, el mérito de haber conseguido la libertad para ella: la diosa por medio de la inteligencia, el dios mediante las

vemos que los personajes eran Marte, Palas, Atenas [sic] y Mercurio, luchando junto con la Libertad en contra del Despotismo, la Discordia, el Fanatismo y la Ignorancia. No tenía, pues, nada de mexicano este *México libre*”. La obra citada de Luis Reyes de la Maza es *Cien años de teatro en México (1810-1910)*, p. 9.

14 Mañón, p. 54; Jesús Flores y Escalante y Pablo Dueñas, *La Guadalupana. Patroncita de los mexicanos*, p. 270; *Por el camino de Tollocan*, p. 27; Carlos García Mora (coord.), *La antropología en México: panorama histórico*, p. 276.

15 Pedro Henríquez Ureña, “Francisco Ortega”, *Estudios mexicanos*, p. 192; Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana: desde los orígenes hasta nuestros días; con un apéndice elaborado por el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México*, p. 123.

16 Francisco Ortega, “México libre”, *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*. XII. *Escenificaciones de la Independencia (1810-1827)*, pp. 101-108.

17 Cito de la edición de Chabaud Magnus. En adelante entre paréntesis se indicará en el texto el número de página de la obra.

armas. Llega Mercurio (escena tercera), quien les comunica a todos que Júpiter ha resuelto que sea La Libertad quien decida a quien corresponde el triunfo, si a Palas o a Marte. En la escena cuarta, se hace presente por fin La Libertad

que al mudarse la escena en un hermoso y magnífico templo, aparece sentada en un bello y elevado trono. En derredor de él hay varios genios alados con ramos de oliva, flores, espigas, balanzas, libros y otros símbolos que representan la paz, abundancia, justicia, ciencias, artes y demás bienes que trae consigo La Libertad. El Despotismo, la Discordia, la Ignorancia y el Fanatismo (aunque no visibles al coro) se dejan ver formando un grupo en actitud de sorpresa y espanto (Ortega, 1995: 104).

La Libertad baja de su trono y se une a América en un abrazo. La presencia de El Despotismo, La Discordia, La Ignorancia, El Fanatismo, en este tiempo dichoso, obedece al deseo de La Libertad de mostrar a los mexicanos los males de que se han despojado, pero también de advertirles que aunque de momento estos indeseables seres serán arrojados al “Orco tenebroso”, habrá que estar siempre prevenidos contra ellos. La voz del coro los acompaña en su caída: “Descended, monstruos odiosos, / del abismo al hondo seno: / no turbéis un día lleno / de pura gloria y placer” (p. 107). En la quinta y última escena, La Libertad explica que la victoria de Palas no se concibe sin la de Marte y que, por lo tanto, ambos han triunfado, les pide a los mexicanos que hagan crecer la fronda del árbol de la libertad para que cubra todo el territorio. El coro de mexicanos concluye el melodrama cantando: “¡Viva el héroe y los caudillos / del ejército valiente / viva, viva eternamente / nuestra amada libertad!” (Ortega, 1995: 108).

México libre es un ejercicio de poesía dramática que reflexiona sobre la libertad, escrito en días en los que el espíritu de quienes habían luchado por ella, con la palabra o las armas, o ambas, cosechaban con optimismo el primer gran triunfo resultado de una larga batalla. En el

mundo de la obra, la libertad es un bien que los pueblos poseen de manera natural y espontánea, es una riqueza con la que se nace. Esta fortuna natural, sin embargo, se puede perder con enorme facilidad. La pérdida proviene del empoderamiento de la ignorancia, lo que da lugar al fanatismo, en particular, al fanatismo religioso. Cuando ignorancia y fanatismo dominan al individuo, y a los pueblos, el terreno está preparado para el surgimiento del despotismo el que, a su vez, para su propio beneficio, se encarga, no solo de mantener ignorancia y fanatismo, sino de fomentarlos. En este sentido, en el melodrama de Ortega es especialmente significativa la cuarta escena, aquella en donde intervienen todos los personajes de la obra. En esta escena, La Libertad, quien cohabita ya en armonía con América, unión que se consolida mediante un abrazo, obliga a El Despotismo, La Ignorancia y El Fanatismo a que por sus propias bocas descubran lo que son y los males con los que obran sobre los pueblos y los individuos. De este modo, se insiste en que para vivir con libertad, para conservarla y fortalecerla, es necesaria la educación, pues ella destierra a La Ignorancia, El Fanatismo, La Discordia y El Despotismo, entes que habían sometido a los mexicanos.

Para América, y podríamos entender aquí para México, el arribo de la libertad, su recuperación, es signo del inicio de una nueva era y, de algún modo, constancia de que el camino recorrido en su historia había sido exitoso, y que se tenía la madurez suficiente para “disfrutar de la civilización” (Annino, 2008: 12). Este nuevo y deseado tiempo de emancipación se expande y se asienta no solo en México, que lo ha obtenido a través de una lucha inteligente y valerosa –gracias a la educación–, sino también en Europa, en la América del norte y la del sur, de ahí que el personaje sea América, tal y como se puede ver, de igual modo, en muchas expresiones plásticas de la época sobre este tema. Por tratarse de América en la mención laudatoria de los individuos que han luchado por la Independencia, además de los mexicanos, se incluyen, entre los héroes del norte: George Washington (1732-1799) y Benjamín Franklin (1706-1799) y, entre los del sur, al argentino Juan Facundo Quiroga (1788-1835).

En la nueva era es natural, deseable y posible la reconciliación de los padres con los hijos, es decir de España con México, la “unión” no obstante la “independencia” según proclamaba la idea trigarante. En este sentido, la obra no privilegia ni promueve, aunque tampoco niega, la recuperación del pasado prehispánico, pero de ninguna manera plantea el olvido y el rechazo de la cultura española, pues en la armonía de la civilización: “... hasta la odiosa / memoria de sus males borraremos” (Ortega, 1995: 105). Con la presencia de la libertad, el pasado y el presente, la historia de México se justifica y significa, pues su marcha lo puede y debe llevar a “... la ‘conciencia’ de la nueva nación para fortalecer su identidad y sus gobiernos” (Ortega, 1995: 105).

México libre es, pues, una alegoría sobre el triunfo de la libertad, gracias a la educación. A la manera de algunas otras piezas alegóricas, esta no precisa del espacio escénico de la acción, a excepción del *templo* que aparece a partir de la cuarta escena en donde “... en un bello y elevado trono” está sentada La Libertad rodeada de “genios alados” que representan los “... *bienes que trae consigo la Libertad*” (Ortega, 1995: 104). Así, la escena, en general, se sugiere como un espacio vacío, habitado por las figuras alegóricas de los conceptos, los dioses y el coro. La descripción del templo de La Libertad sugiere la forma del templete que se había levantado en la Plaza Mayor, cubriendo la estatua ecuestre de Carlos IV para realizar la jura y la proclamación, y que seguía los modelos de arquitecturas efímeras de inspiración clásica levantados en las fiestas públicas.

La presencia de personajes alegóricos en un melodrama que celebra la libertad de América obedece al espíritu ilustrado, culto, moderno, de Ortega. No sorprende que intervengan Palas, Marte, Mercurio. Recordemos que se trata de un melodrama alegórico, que está muy lejos de los sainetes de temas y de personajes populares que ya se escriben en México a fines del siglo XVIII; de la comedia de conflictos urbanos, generalmente amorosos, de la clase media; o de la tragedia de tintes históricos. El género que elige Ortega conviene a una circunstancia específi-

ca, a la ocasión festiva de su composición; el texto y su representación teatralizan, sobre todo, un triunfo ideológico que se encuentra más allá de lo cotidiano, que apela a ideas que hablan de las mejores virtudes del ser humano. Los personajes, como en la plástica neoclásica de la época, no remiten necesariamente a la mitología grecolatina, sino a conceptos (inteligencia, sabiduría, violencia, guerra) que el imaginario de la cultura occidental ha materializado en aquellos “antiguos” dioses, despojados ya de un tiempo y de un espacio determinados.

La obra parece buscar integrarse, en razón del nuevo Estado mexicano que se construye, en el concierto de las naciones modernas; y lo hace a partir de los modelos de piezas dramáticas laudatorias, las loas, en donde el conflicto es muy simple: ¿importa que las palmas de la gloria sean para Palas o para Marte, que son quienes discuten sus méritos? Las obras de este tipo introducen un “conflicto” como un motivo, y no como un asunto crucial sobre el cual se desarrolle la pieza, y en el cual deba resultar vencedora una de las partes en disputa. No se trata de ganar, de imponer una idea, un punto de vista, el propósito es hablar sobre los motivos que tienen las partes para vencer y para darse cuenta de que no hay vencedores y vencidos, sino un conjunto de ideas, todas válidas, que pueden reflexionar sobre sus propios intereses a partir de los intereses del otro y aceptar, inteligentes y gustosas, que el bien está más allá de los deseos individuales, y que radica en la aceptación de sus virtudes y sus limitaciones que, en unión con el otro, se consiga la armonía que genere el triunfo de todos.

CONCLUSIÓN

México libre, se ha dicho, es una obra de circunstancias que sigue el modelo dramatúrgico y espectacular propio de la ocasión festiva que celebra: una loa breve, alegórica, sentenciosa, laudatoria, gozosa. El momento histórico en que se concibe y representa es de enorme significación para un pueblo que empezaba un nuevo camino de reconocimiento, a lo lar-

go del cual surgirían muchas conflictivas tareas. Las celebraciones por la jura de la Independencia se llevaron a cabo con júbilo generalizado en numerosas localidades del reciente Estado mexicano de acuerdo con los recursos económicos, artísticos e intelectuales de cada sitio.

No he localizado las crónicas de la época que hablen de la recepción de este melodrama, pero es dudoso que la alegría por el triunfo de la Independencia, la paz social, que se anunciaba, y la esperanza de mejoras para muchos, no arrancara el ardoroso aplauso del público el día de la representación escénica de un melodrama que, a su modo, sintetizaba la victoria sobre la opresión de 300 años.

FUENTES

Acta de independencia del Imperio Mexicano, pronunciada por su Junta Soberana congregada en la capital de él en 28 de Setiembre de 1821. Disponible en: <http://www.bicentenarios.es/doc/8210928.htm>, consultada el 1 de agosto de 2017.

ANNINO, Antonio (2008). “Historiografía de la Independencia (siglo XIX)”, Antonio Annino y Rafael Rojas, *La independencia. Los libros de la patria*. México: CIDE-FCE.

Bando del Acta de Independencia del Imperio Mexicano, mandado a publicar por la Soberana Junta Provisional Gubernativa del 28 de septiembre de 1821. Disponible en: http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1821_124/Bando_del_Acta_de_Independencia_del_Imperio_Mexicano_mandado_a_publicar_por_la_Soberana_Junta_Provisional_Gubernativa_del_28_de_septiembre_de_1821.shtml, consultada el 12 de julio de 2017.

BELMONTE GUZMÁN, María de la Luz y Teresita Jiménez Gassós (1998). “La Villa de Xalapa”, Gilberto Bermúdez Gorrochotegui (coord.). *La consumación de la Independencia en Veracruz*. Veracruz: Ivec, pp. 47-79.

CASARES RODICIO, Emilio y Álvaro Torrente (2001). *La ópera en España e Hispanoamérica: actas del Congreso Internacional La Ópera en España e*

- Hispanoamérica, una Creación Propia*, Madrid, 29.XI-3.XII de 1999. Madrid: Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CHABAUD MAGNUS, Jaime (ed.) (1995). *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. XII: Escenificaciones de la Independencia (1810-1827)*. México: Conaculta.
- Decreto. Se señala día para la solemne jura y proclamación de la independencia del imperio en la capital y lugares que no la hayan proclamado, y fórmula del juramento. Octubre 6 de 1821. Disponible en: http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1821_124/proclamaci_n_de_la_independencia_del_imperio_en_la_capital_y_lugares_que_no_la_hayan_proclamado_y_f_rmula_del_juramento.shtml, consultada el 12 de julio de 2017.
- DIARIO DE MÉXICO. T. I, núm. 35, lunes 4 de noviembre de 1805.
- FLORES Y ESCALANTE, Jesús y Pablo Dueñas (2004). *La Guadalupana. Patroncita de los mexicanos*. [¿México?]: Random House Mondadori.
- FLORESCANO, Enrique (2004). *Historia de las historias de la nación mexicana*. 2a. ed., México: Taurus.
- GARCÍA MORA, Carlos (coord.) (1988). *La antropología en México: panorama histórico*. Vol. 9, [México]: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GEOFFREY, Hindley (ed.) (1981). *The Larousse Encyclopedia of Music*. 10a. impresión de la 1a. ed. 1971, Londres: Hamlyn.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos (1981). *Historia de la literatura mexicana: desde los orígenes hasta nuestros días*. Con un apéndice elaborado por el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México, ed. 1969, México: Porrúa.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1984). “Francisco Ortega”, Pedro Henríquez Ureña, *Estudios mexicanos*. Lecturas Mexicanas 65, México: FCE, pp. 191-194.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Sergio (ed. y coord.) (2010). *Índices a la Historia del Teatro Principal de México 1753-1931 y a la historia del viejo gran Teatro Nacional de Manuel Mañón*. México: INBA-CITRU, disponible en: [https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:INBA:TransOject:5bce83527a8a02074f831055](https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:INBA:TransObject:5bce83527a8a02074f831055), consultada el 22 de octubre de 2010.

- MAÑÓN, Manuel (1932). *Historia del Teatro Principal de México*. México: Cultura.
- OCAMPO, Javier (1969). *Las ideas de un día. El pueblo mexicano ante la consumación de su independencia*. México: El Colegio de México.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de [1ª. ed. 1880-1884; 2ª. ed. 1895] (1961). *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*. Pról. de Salvador Novo, 3a. ed., 6 vols, México: Porrúa.
- ORTEGA, Francisco (1995). "México libre", Jaime Chabaud Magnus (sel., est. introd. y not.), *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. XII: Escenificaciones de la Independencia (1810-1827)*, México: Conaculta, pp. 101-108.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PEÑA, Ernesto de la y Gabriela de la Vega (2003). "Catálogo de compositores y óperas mexicanas", *La ópera mexicana, 1805-2002*. México: Centro de Estudios Universitarios Londres, pp. 160-174.
- Por el camino de Tollocan* (1979). [¿Toluca?]: Dirección General de Hacienda-Estado de México.
- REYES DE LA MAZA, Luis (1972). *Cien años de teatro en México (1810-1910)*. México: SEP.
- ROMERO VILLA, Jesús C. (1947). *La ópera en Yucatán*. México: Ediciones Guión de América.
- SIERRA, Justo, Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel [1910] (1985). *Antología del centenario: estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia (1800-1821)*. 2a. ed. vol. 2, México: UNAM, pp. 619-621.
- SOSA, Octavio (2003). "Catálogo de compositores y óperas mexicanas", *La ópera mexicana, 1805-2002*. México: Centro de Estudios Universitarios Londres, pp. 160-174.
- (2005). *Diccionario de la ópera mexicana*. México: INBA-Conaculta.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1989). *El melodrama*. México: FCE.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la (2004). *La independencia de México*. 4a. reimpr. de la 2a. ed. 1992, México: Editorial Mapfre-FCE.

VÁZQUEZ, Miguel Ángel (2003). *Fiesta y teatro en la ciudad de México (1750-1910). Dos ensayos*. México: Conaculta-INBA-CITRU-Escenología.

ZÁRATE, Julio (1884). “La guerra de Independencia”, Vicente Riva Palacio (dir.), *México a través de los siglos. Historia general y completa del desarrollo social, político y religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual*. T. III, México-Barcelona: Ballezá y Compañía Editores-Espasa y Compañía Editores.

TEATRO DE GRUPO EN FLORIANÓPOLIS Y XALAPA: ESTRATEGIAS DE RECONOCIMIENTO Y SUPERVIVENCIA

ELKA FEDIUK

HELOISA MARINA

ESTA INVESTIGACIÓN –que es el resultado de la colaboración que las autoras desarrollamos durante los meses de abril a agosto de 2015–,¹ converge en el interés por los modos de operación de los grupos teatrales que, en ciertos aspectos, coinciden con la categoría de independiente o *teatro de grupo*.

Nos proponemos reflexionar acerca del teatro de grupo enfocándonos en su organización, las condiciones de trabajo, las estrategias de reconocimiento y de supervivencia en tanto empresa cultural inserta en el mercado del arte. En todo aquello inciden las políticas gubernamentales, los hábitos de la producción teatral y del público potencial. Se trata de ampliar la mirada hacia los fenómenos presentes en Latinoamérica, por eso las referencias a los grupos teatrales en Florianópolis, S. C., Brasil y Xalapa, Veracruz, México, funcionarán como ejemplos de ciertas prácticas ligadas a su contexto. La intención es comparar los fenómenos del campo teatral independiente, sus modos de operación inmersos en sus contextos locales de países alejados geográficamente, con idiomas distintos, pero que comparten una misma región cuyas relaciones están estrechándose.

1 Período de estancia de Heloisa Marina en el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la UV.

TEATRO DE GRUPO

Partimos del concepto *teatro de grupo*, considerándolo aún vigente. Para André Carreira, quien lo desarrolla con base en la observación del trabajo de los grupos en Brasil, es un fenómeno acotado social y políticamente, que de la fase contestataria pasó a una cohesión basada en la concepción poética.

El término “teatro de grupo” surgió en los 80 como forma de identificar un quehacer teatral que pretendía ser expresión de un teatro autónomo y alternativo, cuyo principio sería la forma de producción colectiva. Pero a diferencia de proyectos grupales anteriores, la idea de un teatro de grupo implicaba un claro reconocimiento de la especificidad política asumida por un teatro que se veía como algo diferente, y que atribuía al modo de trabajo un valor trascendente (Carreira, 2010: 57).

Por su parte, Elka Fediuk ubica el origen del teatro de grupo en las primeras décadas del siglo xx, en medio del radicalismo vanguardista, los experimentos estéticos y las luchas sociales que acrecentaron el valor del trabajo colectivo. La autora sostiene que el fenómeno del teatro de grupo abarca propuestas disímiles, sin embargo, sus formas de operación y de cohesión del grupo se moldean influidas por el contexto socio-político.

Por teatro de grupo comprendo aquel que ha sido conformado por adhesión libre, plantea un proyecto a largo plazo a partir de determinadas concepciones de teatro, generalmente se sustrae de la escena comercial y frecuentemente de la oficial, y aspira a crear una poética que lo distinga. Las concepciones de teatro se proyectan en los discursos (textos, manifiestos, entrevistas, etc.) y en la producción poética del grupo dado, eso es, en el contenido del repertorio, la interpretación de los temas, en sus relaciones internas, en los procesos de creación y producción, en los dis-

positivos y técnicas escénicas y actorales, y en la relación con el espectador (Fediuk, 2013: 42).

Así, pues, ambos autores destacan que la “producción colectiva” es la que da el sentido al grupo. El entorno de luchas ideológicas influyó en el surgimiento del modelo de “grupo hermético”, partiendo siempre de una postura disidente respecto al llamado “teatro burgués”, y proclamando una estética definida por el discurso y el hacer. Así ocurrió en el caso del inspirado por el Théâtre-Libre de André Antoine, pero opuesto al Naturalismo el Independent Theatre Society, fundado en 1891 por Thomas Grein, en el Théâtre de L’Œuvre de Aurélien Lugné-Poe, existente entre 1893-1929, o en el periodo de 1920 a 1921 en el Teatro Proletario de Erwin Piscator.

En Latinoamérica encontramos sus primeras manifestaciones en la fusión de carácter político-estético del movimiento ligado a la ideología social en Argentina y Uruguay. En Buenos Aires, varias agrupaciones suscriben en 1927 la Declaración de Principios del Teatro Libre y, poco después, en 1931, se funda el Teatro del Pueblo bajo la dirección de Leónidas Barletta, tradición que de una u otra forma continúa hasta la actualidad (Ordaz, 2010: 449). En México, el Teatro de Ulises durante sus dos temporadas, en 1928, manifestó una ruta estética retomada en 1956 por Poesía en voz Alta (Unger, 2006), sin embargo, la política cultural posrevolucionaria de fomento a la producción cultural no propició la formación de grupos independientes, al menos no económicamente. El teatro de grupo reproducía también las relaciones sociales y políticas, de allí su carácter cerrado y militante, manifiesto en los aspectos ideológico, artístico y ético; asimismo, adoptó las reglas internas basadas en liderazgos autoritarios.

La “perturbación del sistema” por la naciente sociedad civil (Hernández Vega, 1995) se agudiza en los años sesenta y setenta, lapso en el que siguen naciendo en Latinoamérica numerosos grupos de carácter militante: Teatro Experimental de Cali (Colombia), dirigido por Enrique

Buenaventura, La Candelaria (Bogotá, Colombia) por Santiago García, Cuatrotablas (Lima, Perú) por Mario Delgado, Yuyachkani (Lima, Perú) por Miguel Rubio, entre otros. A finales del siglo xx, se evidencia el adelgazamiento del Estado con el simultáneo empoderamiento de nuevos sectores de la sociedad, lo que hace a la relación Estado-individuo menos rígida y más “negociadora”. Pierpaolo Donati (1997) denomina al fenómeno de esta reorganización “sociedad relacional”. En este escenario surge el modelo que Elka Fediuk llama “grupo relacional”, donde la desjerarquización del poder apuesta por un modo colaborativo. A diferencia del grupo hermético, estructurado, numeroso y tendiente a la institucionalización, los grupos relacionales son menos estables y de trayectoria discontinua, dada la fluctuación de sus miembros. Estas características serán subrayadas en las prácticas estéticas y en la producción de los grupos vigentes en Xalapa y Florianópolis.

TEATRO Y REGIÓN

La regionalización agrupa los territorios geográficos, pero también tiene en cuenta la lengua, la cultura o la economía. Ubica los problemas comunes de un territorio o delimita una región donde se pretende desarrollar algún proyecto político o económico. En todo caso, el concepto región opera como un constructo que se delimita a partir de un objetivo de estudio o de intervención.

Latinoamérica, una región-continente multilingüe y multicultural, con predominio de las lenguas española y portuguesa sobre las nativas, con experiencias históricas similares de conquista, colonia, movimientos independentistas y el largo proceso de descolonización, produjo, a través de los estudios latinoamericanos instituidos en la década de los sesenta, una importante reflexión e investigación en torno a los fenómenos comunes y los específicos de los países que la conforman. Si bien los fundamentos de los estudios latinoamericanos evocan ideales de unión y la necesidad de conocer acerca de países, culturas, prácticas

sociales y políticas, el pensamiento que emana de los espacios locales/regionales dialoga con los fenómenos globales.

En el terreno teatral, el interés por el estudio de los fenómenos, prácticas y obras en la perspectiva de la región latinoamericana, no ha dado suficientes frutos. Los festivales de teatro popularizados en los años setenta fueron un paso importante para el diálogo creativo. La *Latin American Theatre Review*, fundada en 1967, fue la primera en plantear una mirada amplia sobre el teatro de la región, inspirada en el estudio de las lenguas.² Las revistas de teatro en Latinoamérica siguen siendo escasas, y casi todas nacieron con un enfoque nacionalista, pasando a la apertura global en los últimos años. Entre las de mayor trayectoria están las creadas en 1960: *Conjunto* (Casa de las Américas, Cuba) y *Apuntes de Teatro* (Pontificia Universidad Católica de Chile). En México, la UNAM fue editora de revistas de teatro que han cambiado de nombre y de propósito: *Teatro en Coapa* (de 1958 a 1960), *La cabra* (de 1971 a 1996) y *Escénica* (de 1982 a 1993). En 1975, nació la revista *Tramoya* (Universidad Veracruzana), en 1987, inició la corta vida de *Repertorio* (Universidad Autónoma de Querétaro) y poco después *Máscara* (Escenología). En Buenos Aires, desde 1990 se edita la Revista Teatro/Celcit.

Una nueva generación de revistas agrupa, entre otras, a *Paso de gato* (México, desde 2001), *Investigación Teatral* (1995 AMIT, y a partir de 2002 la Universidad Veracruzana), *Telón de fondo* (Universidad de Buenos Aires, desde 2005), *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* (Universidad de Caldas, desde 2007). En lo que va de este siglo, apenas se iniciaron estudios compartidos que involucran la academia de dos o más países. Las investigaciones de mirada amplia sobre el teatro latinoamericano fueron promovidas por académicos estadounidenses, principalmente de origen latino. En este sentido, apreciamos las publicaciones de Rosalina Perales, *Teatro hispanoamericano contemporáneo, 1967-1987* (1989), de

2 LATR, revista fundada por George Woodyard y publicada por la Universidad de Kansas, abarca todos los aspectos del teatro y del *performance*, tanto de latinoamericanos como de latinos estadounidenses.

Gustavo Geirola; *Arte y oficio del director teatral en América Latina: México y Perú. Entrevistas* (2004), cuyos volúmenes abarcan también a Bolivia, Brasil, Ecuador, y a Centroamérica y Estados Unidos (2015); de Juan Villegas, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* (2005); y de Beatriz Rizk, *Posmodernismo y teatro en América Latina. Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI* (2007). Estos textos son publicados por editoriales latinoamericanas, pero las investigaciones fueron apoyadas por universidades en EUA.

El concepto de territorio, antes abocado a las extensiones acotadas físicamente, en la actual experiencia de las plataformas digitales de comunicación se abrió a lo virtual, que incide en las relaciones sociales, culturales y artísticas. El influjo de la globalización tiene una respuesta en la teoría teatral; Jorge Dubatti evolucionó sus elaboraciones teóricas en *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*, (2008) arribando a una “cartografía teatral radicante” (2014). Insiste, pues, en la generación teórica a partir del estudio de fenómenos localizados, es decir, atravesados por la territorialidad. En este sentido, el término “cartografía” se mueve con la flexibilidad de “territorio”. En la observación de los fenómenos teatrales puede suceder que, a pocos metros de distancia, encontremos diferencias importantes de cultura y poética, aunque conectadas por las coordenadas del espacio; igualmente, los fenómenos poéticos en localidades distantes pueden presentar elementos comunes. Coincidimos en que lo local es una perspectiva ineludible en el estudio del acontecimiento teatral (espectáculo, representación, acción). Sin embargo, en este primer acercamiento buscaremos ciertas constantes locales concernientes a cada una de las ciudades y observaremos, de manera especial, a aquellas que podrían sugerir las coincidencias regionales latinoamericanas.

El teatro de grupo tiene en cada país su propia historia ligada a las circunstancias políticosociales y a los proyectos impulsados por sus gremios. Sin embargo, existen coincidencias en las etapas y en los elementos cohesionadores de los grupos. Durante los años setenta y ochenta,

los festivales de teatro incorporaron la categoría de “alternativo”, dirigida a las producciones no comerciales o no oficiales, lo cual generó diálogo e intercambio de ideas y estrategias. Con el desarrollo de la tecnología, se intensificó la creación de redes entre los artistas escénicos y los grupos que parecían sumarse a la categoría de “tercer teatro”,³ nombre que no prosperó en nuestras latitudes, aunque sí sus estrategias que apuntaban a lo que Edgar Morin llamaría *Tierra-patria* (1993) y, más tarde, en *El método...* (2003) hablará de “sociedad planetaria”. En la tradición teatral latinoamericana, autonombrarse “independiente” manifestaba una utopía disidente en el contexto político totalitario y dictatorial. La cohesión de carácter hermético se constituyó con base en los objetivos políticos, estéticos y sociales, en tanto la circulación de productos se limitaba a simpatizantes y espectadores atraídos por la postura ideológica común, lo cual –salvo la peculiar situación de política cultural mexicana– cortaba toda relación con instituciones nacionales de cultura y –en algunos casos– era objeto de obstrucción o agresión.

Los métodos de trabajo de los grupos buscaban generar dramaturgia propia cuando no se contaba con textos que respondieran a sus intereses. Así nació la creación colectiva, metodología de factura colombiana evidenciada en los maestros Enrique Buenaventura y Santiago García. Los procesos de creación se enriquecieron con las propuestas de Augusto Boal, con las europeas como el teatro pobre y teatro sagrado de Jerzy Grotowski, las interculturales y el teatro antropológico.⁴

El teatro independiente en cierto sentido creaba su propio *campo*: las estrategias de reconocimiento descansaban en un por qué hacer teatro, es decir, el teatro de grupo hablaba de lo que era callado, oculto o

3 El término apareció en la declaración que hizo Eugenio Barba en el Festival de Teatro en Belgrado 1975. De allí que en *Las islas flotantes* (1983) propone un teatro fuera del sistema y luego una *network* entre grupos con intereses comunes.

4 La participación de jóvenes teatristas latinoamericanos en la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA, por sus siglas en inglés) conducida por Eugenio Barba, la reiterada presencia del Odin Teatret en los festivales y *workshops* en la región, el interés por las investigaciones de Grotowski en la etapa postteatral, incentivaron proyectos orientados por los discursos sobre la interculturalidad y la experiencia subjetiva.

hasta prohibido e incluía al espectador como su agente solidario (García, 2008). El reconocimiento se cumplía en el acto de la comunión ideológico-emocional. La supervivencia podía ser garantizada por una institución cultural o por el barrio mediante la cooperación de los miembros y simpatizantes. Varios grupos de este tipo, de larga trayectoria como El Galpón (Montevideo-Ciudad de México), Comuna Baires⁵ (Buenos Aires), Yuyachkani (Lima), modificaron su poética y, sobre todo, las estrategias de reconocimiento y supervivencia. En tanto, los grupos conformados recientemente parten de la plataforma posideológica, son menos estables y más pragmáticos.

Latinoamérica es considerada una región geopolítica y lingüística que a su vez conforma subregiones que se delimitan por su territorio natural y por los intereses políticos, económicos y culturales. Igualmente, cada país cuenta con subdivisiones internas. Las treinta y dos entidades del territorio mexicano se agrupan en siete regiones, a saber: Norte, Noroeste, Occidente, Central, del Golfo, del Sur y de la Península de Yucatán. Según esta división Xalapa, la capital del estado de Veracruz, se ubica en la región del Golfo junto con los estados de Tamaulipas y Tabasco; sin embargo, las relaciones culturales se organizan de modo distinto. Lo común se expresa al menos en un desarrollo medio, gracias al petróleo en la zona, no obstante, presenta importantes rezagos en el desarrollo social.

Brasil, a su vez, está dividido oficialmente en cinco regiones: Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste y Sur. Las regiones Norte y Nordeste son las que presentan el mayor índice de pobreza.⁶ En la región Centro-Oeste está ubicada la capital del país. Pero son la región Sudeste, seguida de la Sur, las que presentan mayor desarrollo industrial y económico. São Paulo y Rio de Janeiro, las ciudades más grandes de Brasil, están

5 Véase el estudio sobre este y otros grupos de la posdictadura argentina en el libro de Lola Proaño Gómez (2013).

6 Datos del Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), disponible en: <http://www.ipeadata.gov.br/Default.aspx>, acceso 01.02.2017.

ubicadas en la región Sudeste. El estado de Santa Catarina forma parte de la región Sur, y colinda con Argentina.

Los grupos de Florianópolis establecen relaciones teatrales (redes, giras) con otras ciudades del estado de Santa Catarina y con las ciudades de otros estados del país mediante la participación en festivales o circuitos patrocinados por algunos importantes centros culturales, lo cual habla de un diálogo al interior de la región.⁷ En tanto, los grupos de Xalapa buscan lazos principalmente con la Ciudad de México y con la industria teatral oficial y alternativa. A pesar de participar en festivales y muestras estatales o regionales, los grupos de Xalapa no cultivan relaciones significativas ni colaboraciones con los de otras ciudades del estado-región. También es cierto que –aparte de Veracruz donde existen algunos grupos–, las otras ciudades (Córdoba, Orizaba, Coatzacoalcos, Poza Rica, Tuxpan) no cuentan con una actividad teatral continua.

CIUDAD, CIUDADANOS Y TEATRO

Florianópolis, poblada originalmente por inmigrantes azorianos, es una ciudad con pasado colonial; sus atractivos son las cuarenta y dos playas y el alto Índice de Desarrollo Humano (IDH: 0,897), según la ONU. En tanto, Xalapa es una ciudad libre de industria contaminante pero sin opciones laborales, cuenta con tradición cultural y artística desde el siglo XIX y con vocación para las artes, cuya responsabilidad descansó por mucho tiempo en la Universidad Veracruzana, hoy autónoma.

Florianópolis y Xalapa poseen ciertas características similares: ambas son ciudades capitales de sus respectivos estados (Santa Catarina y Veracruz), con una población de aproximadamente quinientos mil habitantes, son sede de importantes universidades, cuentan, además, con

7 En Brasil algunas empresas del sector bancario, de comunicación y otros, mantienen centros culturales ubicados en grandes ciudades del país. Funcionan con una política de contribución de la empresa a la sociedad. Tener un *espectáculo* programado en tales centros o en sus festivales se considera como un reconocimiento, además de que suelen pagar buena remuneración a los artistas.

formación profesional y académica en el campo de las artes escénicas. En Florianópolis, una universidad es federal y otra estatal, la última cuenta con Programa de Posgrado en Teatro (PPGT), en los niveles de maestría y doctorado.

En Xalapa, la Universidad Veracruzana cuenta con licenciaturas en la Facultad de Teatro y la Maestría en Artes Escénicas; existe también la Escuela Veracruzana de Cine Luis Buñuel, de iniciativa privada, y por un tiempo funcionó el Centro de Estudios en el Arte de los Títeres A. C., fundado por Carlos Converso. A pesar de la nutrida actividad, ninguna de estas dos ciudades posee una industria del espectáculo. En Xalapa, la Universidad Veracruzana produce, pero atiende principalmente a sus grupos. El público teatral potencial de Xalapa se compone de profesionistas, sector educativo de todos los niveles, sector gubernamental y de servicios. Florianópolis cuenta además con una fuerte industria tecnológica que, sin embargo, no muestra interés en apoyar la actividad teatral.

Los estados de Santa Catarina y Veracruz-Llave tienen una variada actividad cultural y de festivales de teatro. Mencionaremos solo los que se realizan en las ciudades estudiadas. En Florianópolis, actualmente, se llevan a cabo tres festivales apoyados por instituciones gubernamentales o privadas: Festival Internacional de Teatro de Animação (FITA) tuvo en 2016 su décima edición, Festival Isnard Azevedo (Floripa Teatro) con veintidós ediciones, y Festival Palco Giratório, organizado por la entidad paraestatal Sesc (Servicio Social del Comercio). Además, el Vértice Brasil (encuentros de teatro realizados por mujeres) tiene ya cuatro ediciones bianuales y Mostra Traço de Bolso (teatro de bolsillo), iniciativa independiente, se realiza sin regularidad. Otro proyecto independiente es el Festival Internacional de Palhaços Ri Catarina, organizado por el grupo Pé de Vento, con cinco ediciones hasta el momento.

En Xalapa se realiza cada año el Festival de Teatro Universitario, tradición iniciada en 1967 que, con intervalos, llegó en 2016 a su vigésima quinta edición. El Centro de Documentación Teatral Candileja,

A. C. es organizador de veintiún ediciones del festival-concurso Teatri en la Alacena. El Festival Adultíteres lleva hasta el momento ocho ediciones.⁸ En memoria del dramaturgo veracruzano se instauró el Festival de Teatro Emilio Carballido que, además de Córdoba, ciudad natal de dramaturgo, se realiza también en Xalapa y cuenta con ocho ediciones. El Festival Mictlán es organizado por el grupo ¡Así le dijeron a mi hermana...! En la cercana ciudad y puerto de Veracruz las agrupaciones civiles también llevan a cabo muestras y festivales. Hasta el 2009, se realizaron siete ediciones del Festival Internacional de Títeres (con apoyos oficiales) y, a partir del 2012, cambió su nombre a Festival de Títeres Sergio Peregrina, en homenaje a su fundador.⁹ Cabe mencionar también la organización de foros académicos con temas teatrales en la Facultad de Teatro y en el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA).

INFRAESTRUCTURA Y POLÍTICA CULTURAL

En términos de infraestructura, Florianópolis posee tres teatros pertenecientes al Estado: el más antiguo –Teatro Álvaro de Carvalho– tiene capacidad para cuatrocientas butacas, el principal de la ciudad –Teatro do CIC– para cerca de novecientas y el Teatro Governador Pedro Ivo para aproximadamente ochocientas. Los teatros municipales (Teatro da UBRO¹⁰ y Casa das Máquinas, están ubicados en Centros Culturais em Florianópolis-Guia Floripa) son más pequeños, con capacidad para entre cien y doscientos espectadores. Del mismo tamaño es el teatro Sesc¹¹ (entidad

8 El festival nació por iniciativa de Francisco Beverido, director de Candileja y de Cuitláhuac Pascual Gómez, director de Producciones Hombre Gacela.

9 Actor, director y maestro de teatro (1950-2012); fue impulsor del teatro infantil en Veracruz; en 1987 fundó junto con Arminda Vázquez, Patricia Escamilla, Martín Sosa y Salvador Flores el grupo teatral Dragón Rojo. El grupo continúa y es el que gestiona la permanencia del festival con el nombre de su fundador.

10 Teatro da União Beneficente Recreativa Operária, conocido por sus siglas UBRO.

11 El *Servicio Social do Comércio* (Sesc) es una institución privada brasileña, con operaciones en todo el ámbito nacional, orientada principalmente al bienestar de los

paraestatal que en Brasil desempeña un importante papel en la promoción y difusión de la cultura). Para lograr presentarse en el Sesc, el artista necesita ser invitado por uno de los curadores de cultura que trabajan en la entidad, la cual se hace cargo de pagar los honorarios, según un tabulador fijo. El Sesc opera de formas distintas en cada estado del país; en Santa Catarina suele ofrecer entrada gratuita a los espectáculos.

Los teatros estatales y municipales son gestionados de manera dispersa, y cambian con frecuencia las bases de las convocatorias para ocupar dichos espacios. Por lo tanto, no hay una política o reglas claras para el uso de estos teatros, es decir, no existe una programación anual y no se tiene en cuenta su calidad. Ninguno de los espacios públicos tiene actividades permanentes, tampoco se ofrecen talleres o se cuenta con compañías. De hecho, no existen en Brasil compañías de teatro subvencionadas por el Estado, como las hay en México o en Argentina. Los artistas que ahí se presentan pagan la renta del teatro (que puede ser fija o un porcentaje de la taquilla). En los últimos años, las políticas culturales de Brasil incentivan la producción teatral a través de convocatorias para proyectos de producciones y giras, cofinanciamiento que ayuda a los artistas a cubrir el alquiler de un teatro por tiempo determinado.

Además de los teatros oficiales, existen algunas iniciativas de espacios independientes gestionados por los propios artistas, como el Micro Centro Cultural Casa Vermelha administrado por el grupo Teatro em Trâmite y el Circo da Dona Bilica, ubicado en un barrio alejado del centro de la ciudad, que administra el grupo Pé de Vento Teatro. Son espacios privados dirigidos por los grupos mencionados, los cuales suelen mantener una programación continua de funciones teatrales o musicales, de sus propias obras y de otros grupos y colectivos de la ciudad o de otras municipalidades. En general, también imparten talleres de teatro. El Circo da Dona Bilica posee también un restaurante de comida típica, el

empleados del comercio y sus familias, pero abierta a la comunidad. Opera en las áreas de educación, salud, esparcimiento, cultura y asistencia social (<http://www.sesc.com.br/portal/sesc>).

cual ayuda en la manutención económica del espacio, uno de los únicos en la ciudad que cuenta con taquilla, aunque esta fuente de recursos tampoco es suficiente.

En Santa Catarina el movimiento teatral es muy activo, no solamente en términos de investigación estética, que es la vocación de los centros universitarios, sino también en la producción teatral. Sin embargo, los artistas del estado viven dilemas locales. Por ejemplo, el estado, considerado económicamente uno de los más prósperos de Brasil, carece de políticas a largo plazo en el sector teatral. Las dos universidades públicas solamente se hacen cargo de la etapa de la formación artística. En suma, el sector cultural queda relegado al desinterés, sin una planeación que lleve al desarrollo sostenible de proyectos. Todo queda en manos de iniciativas personales y de grupo, con apoyos esporádicos y a corto plazo únicamente para un festival o una determinada obra. Sin embargo, la producción artística ha crecido, así como la oferta de espectáculos, fruto de la persistencia de los artistas teatrales de la ciudad, pese a las dificultades o a las carencias presupuestales.

En Xalapa, la infraestructura teatral no se ha incrementado realmente desde 1963, cuando fue inaugurado el Teatro del Estado General Ignacio de la Llave con sus dos salas: Emilio Carballido (mil doscientas butacas) usada esporádicamente para el teatro comercial en gira y para las funciones del Ballet Folclórico (de la UV, creado en 1975) y la sala Dagoberto Guillaumin (doscientas sesenta butacas), única apropiada para teatro dramático. Por muchos años fue ocupado prioritariamente por la Universidad Veracruzana y sus grupos artísticos profesionales; en la actualidad pertenece al Instituto Veracruzano de la Cultura (Ivec) fundado en 1987 y, con anterioridad, al gobierno estatal. El Teatro de la Ciudad (antes J. J. Herrera y en sus inicios Teatro Hidalgo) permanece cerrado desde su remodelación en 2010, dadas las insuficiencias arquitectónicas.

La Universidad Veracruzana cuenta con una compañía estable (Compañía Titular de Teatro) con más de sesenta años de trayectoria, la cual

no tiene un foro teatral propio; el teatro llamado La Caja (máximo para sesenta espectadores) fue construido como salón de ensayo, pero pronto se convirtió en un espacio alternativo. La Compañía Titular de Teatro presenta sus producciones en la Sala Chica¹² del Teatro del Estado, en La Caja y en los espacios universitarios no específicamente teatrales. El centro cultural de la UV Casa del Lago abre el acceso a otros grupos universitarios e independientes, pero carece de reglas claras para su ocupación, por lo que prevalece la forma incidental.

El Foro Fernando Lapham de la Facultad de Teatro, con capacidad para entre ochenta y ciento veinte espectadores, equipado con moderación y en formato múltiple, cubre apenas las necesidades profesionalizantes de los estudiantes y esporádicamente de los egresados. En su actual plan de estudios, la Facultad estrena de cinco a siete obras anuales, además de recibir espectáculos de artistas invitados y espectáculos de muestras y festivales.

La Secretaría de Educación de Veracruz creó en 1995 la compañía de Teatro Infantil (TISEV), que ofrece por todo el estado funciones en las escuelas, pero no cuenta con un lugar propio. Entre los espacios municipales hay algunos auditorios, como El Ágora de la Ciudad, la Galería de Arte Contemporáneo y el Centro Recreativo Xalapeño, recientemente acondicionado de manera precaria. Los demás son simples salones, patios, etc., sin equipo y sin las mínimas condiciones necesarias para el trabajo de los actores y la comodidad de los espectadores; por ejemplo, el Jardín de las Esculturas, el Casino Xalapeño o el espacio cultural privado Café Tierra Luna, donde se presentan espectáculos de pequeño formato y aptos para combinar la actividad cultural con la gastronómica. Otros auditorios de corte masivo, como el de la Escuela Normal Veracruzana o la Sala Tajín, dejaron de ser accesibles a los espectáculos teatrales hace más de una década.

12 En 2009, recibió el nombre Dagoberto Guillaumin para honrarlo por fundar, en 1953, la escuela y compañía de teatro universitario.

A mediados de los años ochenta apareció un edificio extraño, popularmente llamado “el Partenón”, por su diseño neoclásico y pomposo. La Compañía Titular de Teatro dio allí algunas funciones y poco después quedó sepultado en el olvido a causa de la inundación del río que pasa justo debajo de él. Subrayamos, Xalapa, una ciudad con larga tradición cultural y nutrida actividad escénica (teatro, danza, música), cuenta solamente con una sala apropiada para teatro dramático (Sala Dago-bertero Guillaumin). La Orquesta Sinfónica de Xalapa (osx), por décadas ocupante de la Sala Grande Emilio Carballido, único edificio teatral (Teatro del Estado), cuenta ahora con la imponente sala de conciertos Tlaqñá para su uso exclusivo. El teatro, al parecer, se adapta a lo precario, alternativo, a las calles y plazas, renunciando a su derecho a la infraestructura formal.¹³

De manera similar a como sucede en Florianópolis y en otras ciudades de la región, las iniciativas de los artistas se dirigen a crear espacios teatrales para el uso de su grupo, ampliando con ello la oferta teatral de la ciudad. A falta de políticas que incluyan el derecho ciudadano al uso de la infraestructura cultural, es decir, el derecho de presentar allí espectáculos sin fines de lucro, a lo que el Estado mexicano está obligado por la Constitución, el acceso de los grupos al único espacio formal, que es el Teatro del Estado, se da por negociaciones políticas o se les aplica el trato de empresa, exigiendo el pago de la renta (costos en 2015, Sala Chica: \$15 mil; Sala Grande \$40 mil), más el salario de los técnicos y los impuestos municipales. Estas condiciones hacen incosteable el uso de la sala teatral por los grupos de creadores, así que, con frecuencia, esta infraestructura teatral pública se renta a empresas y a eventos privados. Solo en festivales patrocinados por instancias oficiales se abren

13 La filosofía adoptada por los grupos del segundo brote de la vanguardia en los años sesenta, convertía la carencia en un fundamento estético: para el Cricot 2 (Kantor) fue la galería-sótano medieval; para el Teatro Laboratorio (Grotowski) la “caja negra” era un lugar múltiple; para The Performance Group (Schechner) un garaje abría la alternativa de un “teatro ambientalista”, etcétera.

todos los espacios sin cargo para los grupos, pero entonces estos no son remunerados.

Los artistas escénicos requieren de espacios aptos para la presentación de sus obras. Obligados por la situación, se organizan en cooperativas y asociaciones civiles para gestionar e invertir sus pocos recursos en la renta de inmuebles o locales donde desarrollar su actividad. Estos locales, precariamente adaptados y con claras deficiencias, son utilizados para ensayos, funciones y talleres. Requieren de gastos permanentes para adecuaciones y mantenimiento físico (gradas, bancas, plafones con goteras, etc.) y de su siempre insuficiente equipo de iluminación y sonido. Solo algunos grupos cuentan con un espacio propio, obtenido mediante un convenio o renta. Este es el caso del Teatro La Libertad, Merequetengue Artes Vivas A. C., El Telón y, la más joven, Área 51 Foro Teatral.

Los espacios creados por los artistas son considerados “privados”, por lo que todos los gastos son solventados por ellos, aunque cumplan una función pública y sean un importante atractivo cultural de la ciudad. Actualmente, se puede hacer teatro casi en cualquier lugar, interior o exterior, procedimiento nada nuevo en la historia del teatro, sin embargo, los espacios llamados “alternativos” imponen un formato que, de antemano, excluye la posibilidad de ambicionar otros. Al respecto, el director de escena, Austin Morgan, comentó: “... claro que quisiéramos trabajar en espacios profesionales, pero nos tenemos que adaptar a estos...” (entrevista realizada por E. F.). Las condiciones precarias muchas veces incrementan la creatividad, pero –por otro lado– la precariedad permanente obstruye la ambición artística.

FORMACIÓN Y PRODUCCIÓN

El teatro en Florianópolis presenta una paradoja: la formación teatral emerge en el escenario nacional como ícono. En el ámbito académico, la Universidad Estatal tiene una mayor importancia y es reconocida por

su posgrado, uno de los cinco doctorados en teatro que tiene Brasil. La formación universitaria inició hace treinta años. La Universidad de Estado de Santa Catarina (UDESC) fue fundada en 1965 y en 1985 el Centro de Artes (Ceart) con la carrera de teatro. No obstante, para los artistas de teatro, una vez graduados, los caminos institucionales se tornan prácticamente inexistentes. Encuentran muchas dificultades para mantener estructuras laborales estables, como espacio propio, continuidad de sus actividades creativas, temporadas teatrales, residencias, talleres, entre otros. Una sensación de aislamiento cultural con frecuencia acompaña a los artistas, de ahí que muchos de ellos abandonan la isla de Santa Catarina en busca de oportunidades que ofrecen ciudades más grandes, por ejemplo São Paulo. Un movimiento, sin duda, parecido al de las personas que dejan Xalapa para ir a la Ciudad de México.

En los últimos años, las políticas públicas brasileñas que más han aportado recursos a las producciones teatrales de formato pequeño y mediano son las que se dan por medio de convocatorias federales y, de manera mucho menos continua, las estatales. Los proyectos sometidos en estas convocatorias son, por lo general, destinados a financiar la producción de una nueva obra, su estreno y temporada que cuenta entre cinco y diez funciones, o giras de obras ya existentes, o proyectos de manutención de los grupos. En esta categoría de auspicio se contemplan actividades formativas, residencias, elaboración de archivos históricos del grupo, etc. Con este tipo de financiamiento el gobierno realiza un pago único; el grupo administra el dinero mientras realiza su proyecto y una vez finalizado, trátase de gira, montaje o programa de manutención, es necesario buscar nuevos apoyos. En general, los grupos y los artistas dependen de estos aportes públicos y cuentan, muy poco o nada, con la taquilla como medio de financiamiento. Con la crisis económica del país en la presente década disminuyó la cantidad de convocatorias, muchos grupos tuvieron que recurrir al sistema de financiamiento colectivo, conocido en Brasil como *crowdfunding*, que promueve la creación mediante una política de compra anticipada de boletos, incentivando

también apoyos individuales a proyectos teatrales y culturales de manera general. Otras posibilidades de financiamiento son las convocatorias que publican las empresas privadas, como las de los bancos, y la realización de temporadas en el Sesc (sea en Florianópolis mismo o en otras ciudades del estado de Santa Catarina), ya que la entidad cubre los viáticos y los sueldos (modestos) por función.

La formación teatral se inició en Xalapa en 1953, cuando se creó en el seno de la Universidad Veracruzana la Escuela de Teatro, que duró pocos años. En 1976, ingresó la primera generación a la licenciatura de la recién fundada Facultad de Teatro.¹⁴ Los egresados, en las primeras décadas, no tuvieron más opción que aspirar a una de las tres compañías de teatro que en su momento tuvo la UV o buscar suerte en la Ciudad de México. A partir del currículo 2000, diseñado de manera integral y acorde con los intereses y capacidades de los estudiantes, se fortaleció la autogestión y los egresados conformaron numerosos grupos de teatro que operan ya con el modelo de “grupo relacional”. La apuesta por un producto ambicioso los llevó a entrar en el sistema de convocatorias estatales y federales, aunque también desarrollan otras estrategias, como combinar la producción de espectáculos con la impartición de talleres, hacer contratos con las escuelas, entre otros.

En 2008, inició sus cursos la Maestría en Artes Escénicas de la UV, la primera en el país con perfil en teatro, incluyendo la danza y el *performance*, y la única orientada a la investigación. Es una opción para formar investigadores de las artes escénicas, pero también para el diálogo entre el saber académico y la práctica escénica de mayores retos estéticos.

La actividad teatral se concentra de jueves a domingo y, excepcionalmente, los lunes. En el periodo de febrero de 2012 a febrero de 2013, se presentaron setecientos setenta y cuatro funciones de cincuenta y seis

14 Las primeras generaciones cursaron la Licenciatura en Artes: Actuación, en 1990 el nombre cambió a Licenciatura en Teatro, aunque solo ofrecía actuación; en el año 2000 un cambio radical abrió la formación a perfiles diferenciados: creación (actuación, dirección, escritura dramática y diseño escénico), investigación y gestión-producción.

obras, de las cuales la cartelera comercial no llega al dos por ciento, en tanto, la actividad de los egresados de la Facultad de Teatro ocupa casi el cuarenta y tres por ciento (Herrera, 2015: 70-74). Los egresados de la Licenciatura en Teatro conforman también la mayoría de los grupos, cooperativas y asociaciones civiles de la actividad teatral. Estos datos permiten visualizar el tamaño de la producción teatral (no está contemplada aquí la danza y el *performance*). La nutrida actividad cultural de Xalapa se percibe dispersa, ya que cada institución, empresa o grupo promociona sus productos por separado. Por un tiempo, existió una publicación impresa con la intención de dar a conocer los eventos artísticos de forma mensual. Actualmente, a pesar de que se dispone de los medios digitales, se carece de un sitio web que reúna la información completa sobre la programación de los espectáculos en la ciudad.

La tradición del México posrevolucionario acostumbró al consumidor de arte al acceso gratuito o al pago simbólico a los espectáculos culturales.¹⁵ Aun ahora las entradas al teatro producido por la Universidad Veracruzana tienen un precio muy bajo y, dada su posición dominante en la cartelera de Xalapa, sus precios –fuera de espectáculos comerciales– constituyen la referencia. En ningún caso los costos de producción (diseños, materiales, tiempo, salario, logística) logran ser cubiertos por el ingreso de la taquilla. También hay que recordar que los ensayos no son pagados y en ocasiones implican mucho tiempo invertido, en particular, cuando existe una intención de creación-investigación. Los actores formados por la universidad no alcanzan remuneración suficiente ni continua, así que están obligados a buscar otros ingresos. Las convocatorias federales y estatales a las que aspiran, solo alivian temporalmente la angustia económica. Las becas varían en los montos por tipo de proyec-

15 Excluimos de esta reflexión al teatro comercial cuyo sistema operativo es distinto. El discurso anclado en la Constitución se reflejaba en la misión de las instituciones de cultura obligadas a dar apoyo a la producción y a la distribución de los bienes culturales. El neoliberalismo modificó la política de “repartición de recursos” y, actualmente, el sistema de becas o coinversión implica un concurso y una evaluación de resultados.

to y categoría del creador, pero aunque se trate de un proyecto grupal hay uno solo que aparece como “ganador”, lo cual diluye el objetivo de beneficiar al grupo y no apoya su consolidación y permanencia. El financiamiento ampara un solo producto artístico, cubre su producción (a veces solo en parte) y, en algunos casos, asegura un determinado número de funciones remuneradas. Las becas del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) son individuales, duran tres años, con un intervalo de al menos uno para volver a solicitarlas nuevamente. Solo los creadores con amplia trayectoria y prestigio logran la permanencia en el SNCA. En tanto, las becas y los apoyos estatales carecen de atractivo económico, así que en los últimos años llegaban pocas solicitudes.

GRUPOS, COOPERATIVAS Y ASOCIACIONES CIVILES

En la etapa de grupo hermético tomó gran importancia la identidad construida en torno a un proyecto teatral a largo plazo. El nombre del grupo se asociaba con su filosofía (o ideología), concepto de teatro, poética o una particular manera de usar los recursos escénicos y actorales. El nombre del líder estaba inmanentemente ligado al nombre del grupo, quedando por lo general en la sombra o en el anonimato el resto de los integrantes. Recordamos este hecho porque en algunos casos la trayectoria del grupo comenzó en aquella etapa quedando huellas de su estructura anterior, a diferencia de los grupos conformados a partir de la década de los noventa.

XALAPA

En la actualidad, quedan en México pocos grupos cuya trayectoria haya iniciado en los años setenta, como es el caso del Teatro Estudio T, fundado por Abraham Oceransky en la Ciudad de México, y que continuó en Xalapa a partir de 1988. Oceransky armó un teatro y una escuela en dos departamentos de edificios contiguos donde la creatividad aportaba

soluciones artísticas a las carencias espaciales. A principios de este siglo, se tuvo que mudar de allí y desde entonces, como lo ha hecho en otras ocasiones previas, puso manos a la obra y consiguió edificar en 2009 el Teatro La Libertad, una cooperativa cuyo nombre de “marca” es Abraham Oceransky.

El Teatro La Libertad fue ideado, construido y es operado por el maestro Oceransky. Para este proyecto, dada su categoría de miembro permanente del Sistema Nacional de Creadores de Artes, obtuvo el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca-Conaculta). La contraparte municipal aportó el permiso para colocar la carpa en el estacionamiento del mercado Manos Veracruzananas, perteneciente al Desarrollo Integral de la Familia, DIF municipal. El teatro-carpa, realizado con las manos y con el apoyo solidario de amigos y espectadores, presenta obras dirigidas por el mismo Oceransky, espectáculos de grupos invitados de otras ciudades y países, como España, Japón, India, etc. Allí se ofrecen talleres de teatro y de danza (Butoh, Odissi, etc.), encuentros y conferencias. A mediados de 2016, la institución municipal solicitó al maestro desarmar el teatro y limpiar la porción del estacionamiento que ocupa el Teatro La Libertad. Las reacciones de la prensa y de los colectivos fueron inmediatas, sin embargo, en julio de 2018 la carpa tuvo que ser desmontada.

La poética de los espectáculos dirigidos por el maestro Oceransky incluye elementos orientales, tomados del Noh y del Kabuki, un acento en la confluencia del lenguaje corporal, visual y sonoro que conecta los sentidos y produce una expectación de alta densidad. Entre sus actores hay egresados de la Facultad de Teatro (Liliana Hernández, Julián Loredo) y alumnos de los talleres que imparte. Oceransky crea textos propios, partiendo a veces de obras conocidas. Entre los últimos estrenos se encuentran: *Existencia* (2010), *Tabú* (2013), *Shakespeare M* (2014) y *Tempo finito* (2015).

Si los grupos herméticos se inclinaban a la institucionalización, los grupos actuales gestados ya en la sociedad relacional (Donati, 1995) tien-

den a un comportamiento de mercado, por lo que el nombre del grupo se posiciona como una “marca comercial”. Por ejemplo, el nombre de grupo adoptado a partir de la obra *Más pequeños que el Guggenheim*, por la cual Alejandro Ricaño obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia Emilio Carballido (2008) y el posterior éxito de la puesta en escena, colocaron a Los Guggenheim en el mercado del arte, de modo que el dramaturgo y algunos actores del elenco (también egresados de la Facultad de Teatro) presentaban sus proyectos bajo este nombre de grupo, pero podían formar parte –además– de otros grupos con otros nombres. A pesar de los discursos descentralizadores, la Ciudad de México, capital del país y de la industria cultural, es un imán para los teatristas, así que algunos grupos trabajan en Xalapa para “vender” su producto en la capital.

Actualmente la pertenencia al grupo tiene –al menos en Xalapa– un carácter intermitente; un actor o director puede presentarse al mismo tiempo como integrante de varios grupos, pero también un espectáculo puede aparecer con los nombres de dos o más grupos si participa al menos uno de sus integrantes. El nombre de un grupo funciona también de atractivo en la cartelera; así, a veces aparece como empresa productora de espectáculos o de giras de terceros y, en caso de poseer un espacio, presenta allí trabajos de invitados. Dado que el formato de muestras y de festivales incluye el rubro “nombre de grupo”, tradición iniciada en los sesenta, se multiplican los nombres que a veces sirven para una sola producción. Por eso, la orientación de nuestro estudio intenta registrar a los grupos que pasaron la prueba de cinco años. Durante el periodo que va de 2014 a 2015 estuvieron activos en Xalapa los siguientes grupos, cooperativas y asociaciones civiles, que ordenamos por fecha de su fundación.

1. Chicantana: grupo nacido en 1980 con la puesta *Pero sigo siendo el rey*, ganadora del Festival de Teatro Universitario, actuada por los aún colegiales Enrique González y Axayácatl Castañeda. El humor y la parodia de corte brechtiano les hace diseñar su teatro en forma de *sketch* de distinta duración, lo que les permite variar la combinación en las fun-



IMAGEN 1. *A lo mejor mañana*.

FOTO: Karla María González Ramírez. Archivo del grupo Chicantana.

ciones y mantener el repertorio por mucho tiempo. La filosofía del grupo subraya la importancia de la educación; diseñan sus espectáculos con el fin de compartir con el público sus preocupaciones sociales, políticas y éticas. Últimas puestas: *La culpa la tiene Santa Anna* (2011), *El muerto al gozo y el vivo al pozo* (2012), *A lo mejor mañana* (2014).

2. CAP-Teatro: grupo fundado en 1992 por tres estudiantes de Contaduría, de allí las siglas CAP (Capital Activo Pasivo); trabaja en formato reducido (2 actores/directores) y está enfocado al teatro social y educativo para niños y jóvenes. Sus fundadores, Gustavo Fox y Mónica Melgoza, son también egresados de la Facultad de Teatro, pero su actividad es previa al estudio formal. Ofrecen espectáculos temáticos a instituciones; por ejemplo, al Instituto Electoral Veracruzano, a las escuelas, lo que les asegura cierta continuidad; también imparten talleres para ni-

ños. Desde 2009, no actualizan su blog, y su Facebook no tiene objetivo promocional, aunque siguen activos.

3. Akbal: grupo orientado a la experimentación escénica; trabaja en forma interdisciplinaria y la producción no es su principal objetivo. Desde hace veinte años, el grupo está en una renovación permanente de sus integrantes dada su orientación formativa en las técnicas del *clown*; su directora es Marla Espinoza, docente de la Facultad de Teatro.

4. Rincón de los Títeres de Merequetengue: compañía formada en el año 2000 con orientación al público infantil; en 2014, contaba con dieciséis producciones artísticas en repertorio, además de diversas actividades en su teatro. David Aarón Estrada y Lorenzo Portillo Armendáriz fundaron el grupo desde su ingreso a la Licenciatura en Teatro y desde el primer curso de títeres que tomaron con el maestro Carlos Converso. Su perseverancia, capacidad de gestión y de crear alianzas en torno a la atención al público infantil, les dotó en 2013 de un espacio donado por el municipio, situado en el centro de la ciudad, donde desarrollan diversas actividades de producción y presentación de obras, talleres para niños y jóvenes, y hasta pequeños festivales. Sus estrategias se apoyan en el intercambio de servicios: el “trueque” y la venta de funciones completas, con lo que mantienen una cartelera constante.

5. ¡Así le dijeron a mi hermana...!: compañía independiente creada en el año 2000 por egresados de la Facultad de Teatro; es dirigida por Hugo López. Recurre a apoyos institucionales como proyectos con el Instituto Veracruzano de la Cultura (Ivec), con los ayuntamientos y, ocasionalmente, con la iniciativa privada. Su línea de trabajo está orientada a las comunidades marginadas donde presenta un teatro de reflexión. En el año 2012, los grupos ¡Así le dijeron a mi hermana...!, De Dos en Dos, dirigido por Axayacatl Castañeda (quien, además, es miembro de Chicantana), El juglar, dirigido por Enrique Málaga y Espacio Vacío, dirigido por Isaac Acosta, con apoyo de Conaculta, el Ivec y la Asociación de Artistas Independientes de Xalapa A. C. (AAIX), llevaron a cabo las Jornadas de Teatro Transeúnte; realizaron ciento doce funciones en

veintiocho congregaciones y localidades del estado de Veracruz. El grupo de Hugo López organiza cada año el Festival Mictlán, basado en las tradiciones mexicanas del Día de Muertos.

6. Compañía Literateatro: inició en 2001 y, a partir del año 2010, cuenta con un foro-estudio, que se autodenomina “laboratorio de creación actoral”; su repertorio se basa en grandes obras literarias. Mercedes Huerta (directora) y Fernando Flurens son egresados de la Facultad de Teatro. La propuesta teatral integra a los niños en el espectáculo y está dirigida a la promoción de la lectura.

7. Colectivo Sinetiketa: se forma en 2005 debido al éxito que tuvieron en el Festival del Día Mundial del Teatro, en cuya organización participaron siendo aún estudiantes de la Facultad de Teatro. Pedro Valencia, Joan Alexis Robles, Claudia Villar Durán y Bryant Caballero, fundador del colectivo, se interesan por la producción y la gestión, además de su participación como artistas. Lograron el apoyo del Fonca-Conaculta para un siguiente festival y, a su egreso, el grupo se reorganizó. Sus producciones son



IMAGEN 2. *Con Z de zombie.*

FOTO: Archivo del grupo Sinetiketa.

irregulares, y a lo largo de la década suman los siguientes espectáculos: *WC o esa maldita manía de amar* (2005), de Wilbert Piña, el monólogo *Molière por ella misma*, de Françoise Thyrion, *Su majestad el hombre* (2007), adaptación a partir de *Hombres*, de Sergi Belbel. Se dedican a la promoción de grupos independientes de la ciudad, inventando estrategias para atraer público y conseguir fondos. Producen también cortometrajes y videos para la televisión universitaria, como la serie *Cuentos y leyendas de Veracruz*. Regresaron a la producción teatral en *Con Z de zombie* (2013), de Pedro Valencia y dirección de Joan Alexis Robles.

8. La Talacha Teatro: grupo formado en 2006 por los entonces alumnos de la Facultad de Teatro Austin Morgan, Karina Eguia, Rosa Eglantina González y David Ike Schwchow; posteriormente, se integraron Patricia Estrada y Maribel Gómez Amezcua. Los primeros años dedicaron su repertorio al público infantil, utilizando técnicas de títere y actor. Con el tiempo, ampliaron el repertorio hacia la dramaturgia contemporánea y a los temas actuales. Colaboran con otros grupos de egresados, participan en convocatorias y festivales nacionales e internacionales. Sus integrantes: Austin Morgan, Patricia Estrada y Karina Eguía son egresados de la Facultad de Teatro. El éxito de *Más pequeños que el Guggenheim*, de Alejandro Ricaño,¹⁶ hizo que naciera el colectivo teatral Los Guggenheim –que unió a los miembros de los grupos: La Talacha Teatro, Los Tres Tristes Tigres y Embalaje Teatral–, pero se desintegró con la partida de Ricaño a la Ciudad de México. Entre las destacadas producciones de La Talacha Teatro hay que mencionar: *La niña de Tecún* (2007), que obtuvo premio en el XV Festival Nacional de Teatro Universitario, organizado por la UNAM, y *Las chicas del carrer notariat* 10. *Hazaña excitante de unas confundidas* (2015), esta última comparte el elenco con el grupo Tres Colectivo Escénico.

16 Egresado de la Facultad de Teatro (uv), obtuvo su primer premio, en 2006, con la obra *Un torso, mierda y el secreto del carnicero*, así como el Premio Nacional de Dramaturgia Emilio Carballido, en 2008 (UANL); fue becario del Fondo Estatal de Veracruz, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (federal), y de la Fundación Antonio Gala (España).

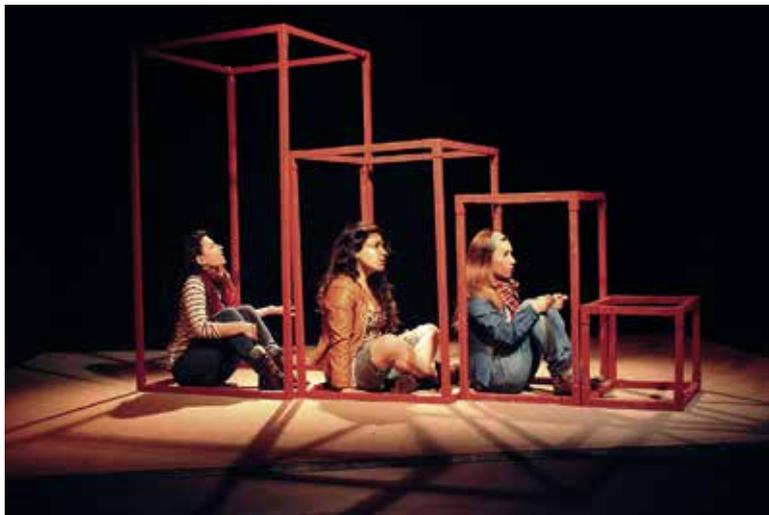


IMAGEN 3. *Las chicas del carrer notariat 10. Hazaña excitante de unas confundidas.*
FOTO: Luis Marín. Archivo de La Candileja.

9. Laboratorio Escénico A. C.: grupo con historia previa, aunque reinició su actividad como asociación civil en 2007. Su misión, según consta en su blog, afirma el deseo de: “investigar, crear, formar, promover, difundir y vincular el arte con el desarrollo de la conciencia, el desarrollo humano y el desarrollo de nuestras comunidades”. Sus integrantes, egresados de la Facultad de Teatro, son: Alberto Lara (director), Jezabel Zambrano Montiel y Jonathan Alfredo Barrales León. En colaboración con Vulcanizadora Producciones, dirigida por Eloísa Diez, realizaron dos espectáculos exitosos: *Fando y Lis* (2007), de Fernando Arrabal y *Adictos anónimos* (2011), con texto de Luis Mario Moncada, ambas con dirección de Alberto Lara. Desde 2009, su labor se enfoca a talleres, festivales y simposios que realizan en contextos interculturales étnicos, para lo cual buscan apoyos oficiales del país y de programas internacionales.

10. El Telón: grupo fundado en 2007; se reinicia como espacio cultural con el nombre El Telón. Sala de Artes, en 2010. Manifiesta, en su blog, el objetivo de “fomentar la creación, investigación y pedagogía de

las artes”. El grupo realiza producciones en formato pequeño y talleres para niños. Entre ellas se encuentran: *Mi vida con la Ola* (2007), *Cuatro Cuartos* (2010) *Sombras de la Luna* (2011), *Sueños para volar* (2012). Junto con La Talacha Teatro coprodujeron *Niños* (2009, con la dirección de Austin Morgan). La ahora asociación civil es integrada por egresados de la Universidad Veracruzana: Fernando Soto, Tania Hernández y Eglantina González (Teatro), Atenea Castillo (Artes Plásticas) y Amayrani Peralta (Danza). El inmueble ubicado en el centro de la ciudad es rentado y el principal ingreso del grupo proviene de los talleres para niños.

11. Triciclodemetal: el grupo se creó en el año 2006 a raíz del diplomado El lenguaje de los títeres, impartido por el maestro Carlos Converso. Está integrada por Sol Gutiérrez (directora) y Adrián Gómez. El grupo se autodefine como teatro de títeres para adultos; su creación destaca la importancia visual para generar un discurso. Sus recientes producciones son: *Circo: el secreto del funambulista* (2014) y *¿Hombre, animal o monstruo?* (2014).



IMAGEN 4. *¿Hombre, animal o monstruo?*

FOTO: Jorge Acevedo. Archivo del grupo Triciclodemetal.

12. *Nosotros, Ustedes y Ellos*: compañía fundada en 2011 por Estefanía Ahumada, Juan José Romero Gómez, Ana María Aguilar y Lucila Castillo, egresados de la Facultad de Teatro. El grupo es dirigido por Lucila Castillo, autora y directora premiada por la obra *Leche de gato* (2014) en el XXI Festival Nacional e Internacional de Teatro Universitario organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El grupo apuesta por lo popular con una estética de estilo fantástico. Sus integrantes se entrenan con la técnica de teatro gestual de Jacques Lecoq. Además de la mencionada, sus obras reconocidas son: *Clementina Charlotte* (2013) e *Isla elefante* (2014).

13. Área 51 Foro Teatral: es una asociación civil fundada en 2013 por los miembros de al menos dos grupos: La Talacha Teatro, dirigido por Austin Morgan y Tres Colectivo Escénico, por Patricia Estrada, quien actualmente dirige también el Foro. El principal activo de esta asociación es el inmueble rentado, el cual acondicionaron y equiparon mediante el programa del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). Los apoyos de este tipo no prevén continuación, se limitan a un proyecto, por lo cual el mantenimiento del inmueble corre a cargo de la asociación, es decir, de sus ingresos, que suman la taquilla (costo bajo), inscripciones a cursos y talleres ocasionales, y donaciones privadas que, en su mayoría, son aportaciones personales de los miembros del grupo y de sus simpatizantes. Bajo este nombre producen espectáculos propios, invitan a amigos cercanos y de otros países para presentar sus producciones y organizan festivales.

14. La Concubina Teatral: es un colectivo formado en ocasión del Festival Día Mundial del Teatro (2010). Convertido en un grupo de gestión, pretende dar servicio a la comunidad teatral para que genere espacios y productos teatrales de forma independiente. Han logrado obtener pequeños apoyos tanto institucionales como de la iniciativa privada para los productos y los eventos que promueven. Una de sus estrategias es organizar eventos para recaudar fondos, con los cuales apoyan sus productos y los eventos (Herrera, 2015: 68).

Los grupos mencionados no acotan la cartelera xalapeña, hay que recordar la presencia de la compañía profesional de teatro solventada por la UV, la compañía de la Secretaría de Educación de Veracruz, el ya mencionado Teatro La Libertad, así como los numerosos proyectos personales, por ejemplo, los de la actriz Adriana Duch, cuya larga colaboración con Jean-Marie Binoche la llevó a desarrollar una poética propia de máscara teatral, o los de la actriz Liliana Hernández, cuyos proyectos se enmarcan en las actividades del Teatro La Libertad, además de otros artistas y las propuestas de nuevos grupos en gestación.

FLORIANÓPOLIS

Lo curioso es que el movimiento teatral en el estado de Santa Catarina no es más fuerte en la capital que en sus otras ciudades como Itajaí, Joinville, Blumenau, Chapecó. Dichas ciudades no solamente son residencias de grupos con larga tradición, sino también son sedes de importantes organizaciones de representación del gremio artístico. Es importante mencionar que, a pesar de la ausencia de políticas culturales que planeen el desarrollo global del sector, en el estado trabajan numerosos, diversos e importantes grupos teatrales, colectivos y artistas independientes, los cuales transitan por distintas estéticas y poéticas, componiendo un panorama teatral híbrido en la región.

En Florianópolis hay grupos con larga trayectoria, algunos con más de quince años. Es común que haya fluctuación de sus miembros pero, al mismo tiempo, observamos un núcleo constante de integrantes que suele mantenerse activo. Otro fenómeno importante que empieza a surgir en la ciudad son las carreras individuales de actrices y actores que, en lugar de crear en grupos, desarrollan una poética propia individual, trabajando en colaboraciones momentáneas con otros artistas de teatro y de otras disciplinas artísticas. Se puede atribuir este fenómeno a las inestables condiciones económicas del sector y a la incertidumbre laboral de los artistas contemporáneos, pero también al hecho de que los



IMAGEN 5. Teatro em Trâmite. *Barro*, creación colectiva a partir de poesías de Manuel de Barros; dirección de André Francisco.

FOTO: Sidineia Kopp.

actores y las actrices intentan cada vez más imprimir un gesto autoral en sus trabajos y creaciones, para ya no quedar más a la sombra de los líderes del grupo, en general, de los directores y de los dramaturgos. Esta es, entretanto, una reflexión para ser profundizada en otro momento.

Algunos de los principales grupos que mantienen un trabajo continuo en Florianópolis son:

1. Teatro em Trâmite: fundado en 2003, administra el foro Casa Vermelha, ubicado en el centro de la ciudad. Tiene un trabajo escénico de investigación y de experimentación; hace obras de calle y de sala. Cuenta actualmente con siete integrantes.

2. La Vaca, Companhia de Artes Cênicas: fue creada por la actriz Milena Moraes y el actor Renato Turnes en 2008. Ambos artistas habían producido diversos trabajos escénicos en la ciudad antes de crear la compañía. Para cada nueva producción invitan a un *casting* a los artistas de la ciudad. Su poética se orienta a la nueva dramaturgia latinoamericana.



IMAGEN 6. La Vaca, Companhia de Artes Cênicas. *Mi muñequita*, Gabriel Calderón, dirección Renato Turnes.

FOTO: Diego Bresani.

3. Erro Grupo: fue creado en 2001. Actualmente, está conformado por Luana Raiter, Pedro Bennaton, Luiz Henrique Cudo e Sarah Ferreira. Sus obras suelen ser intervenciones en espacio urbano, su lugar de actuación es la calle, utilizan un juego provocativo y directo con los peatones y trabajadores de la ciudad.

4. Traço Cia. de Teatro: fundada en 2001, investiga la estética del payaso, la intervención en la calle, el teatro popular y lo cómico. Es una compañía formada por las actrices Greice Miotello y Débora de Matos y el actor Egon Seidler.

5. Persona Cia. de Teatro: creada en 2001, tiene como integrantes hijos de la compañía a Clei Grött (actor y productor), Giselle Kincheski (actriz y productora), Jefferson Bittencourt (director artístico, iluminador, músico y productor) y Raquel Stüpp (actriz y productora).

6. Experiência Subterrânea: grupo nacido en 1995 de las actividades pedagógicas del director André Carreira. Sus investigaciones estéti-



IMAGEN 7. Traço Cia. de Teatro. *As três irmãs* de Antón Chejov; dirección de Marianne Consentino.

FOTO: Adalberto Lima.

cas se centran en la utilización del espacio escénico (alternativo o no) y exploran los estados límite (corporal, psicológico, emocional). Integran el grupo Lara Matos, Ana Luiza Fortes, Lucas Heymanns e Marco Antonio Oliveira.

7. Cia. Entrecontos: creada en 2006; actualmente es dirigida por las actrices Julia Fernandes Lacerda y Heloisa Marina. Su línea de investigación está puesta en la narración oral, la exploración escénica de textos literarios y de la subjetividad femenina en espacios alternativos.

8. Pé de Vento Teatro: fundado en 1999 por la pareja Vanderléia Will y Pepe Nuñez, quienes administran el espacio Circo da Dona Bilica. Basan su investigación estética y poética en el trabajo circense, clownesco y en el cómico.



IMAGEN 8. Cia. Entrecontos. *Mais Tarde Talvez Fosse Ela*, de Clarice Lispector; dirección de Débora Matos y Lígia Ferreira.

FOTO: Archivo de la Cia. Entrecontos.

CONCLUSIONES

El intento de analizar las problemáticas del teatro de grupo en dos ciudades latinoamericanas geográficamente distantes, pero en lo cultural cercanas, nos revela fenómenos que deberán ser tratados con mayor profundidad, ya que este estudio es mayormente exploratorio. Es evidente que la infraestructura cultural en Florianópolis es mayor que la de Xalapa aunque, subutilizada y poco accesible a los grupos por los altos costos. Por otro lado, la aparente ventaja de una próspera industria de la ciudad y de la región no se refleja en el sector artístico. Existe la posibilidad de realizar alianzas con el sector privado, pero esto ocurre muy pocas veces. Lo común es depender de convocatorias públicas –que no hay muchas–, así que el nivel de estabilidad laboral de los artistas no es mejor que en Xalapa. Los grupos de Xalapa, además de la precariedad de los foros teatrales, están limitados a gestionar apoyos únicamente median-

te convocatorias institucionales, cada vez más escasas en recursos, y que no permiten asegurar la continuidad de su trabajo artístico. Podría ser una razón del por qué se preocupan tanto por el reconocimiento, que es una ventaja en la evaluación de las convocatorias.

Entre otras similitudes, podemos mencionar las políticas de apoyo a la producción artística; en ambos casos insuficientes o sin corresponder a las necesidades reales de desarrollar actividad continua de los grupos. Como lo hemos subrayado, los apoyos son individuales y dirigidos a un solo producto, sin estimular la actividad permanente del grupo.

Las estrategias de reconocimiento utilizan actualmente el nombre del grupo como “marca comercial”. En el mercado del arte sirven para anunciar espectáculos que identifican el perfil de la compañía y para promover eventos que esta organiza. El nombre del grupo se asocia con alguna obra exitosa o con un creador, y también con el espacio físico que lo define. Su reconocimiento depende principalmente de los festivales que ofrecen premios y producen –aunque breve– crítica. Observamos que pocos grupos mantienen sus sitios web con la información histórica y que optan por el uso de las redes sociales para promocionar el producto vigente. Estas estrategias de reconocimiento aunadas a la inestabilidad económica, de los espacios y de sus miembros, desdibuja la identidad de un grupo de teatro.

La situación laboral de los artistas escénicos es otra de las similitudes: sus trabajos son discontinuos, remuneración baja o nula, su trabajo no les permite el acceso a la seguridad social (servicios de salud, jubilación, seguro por desempleo etc.). Incluso si son contratados por las instituciones, su categoría es “eventual” con la que no adquieren derecho alguno.

En ambas ciudades, la presencia de las universidades que albergan la formación teatral es sin duda un factor decisivo para su vigorosa vida teatral. El ingreso de la formación teatral a la educación superior tuvo el objetivo de profesionalizar el campo, apuntando al desarrollo de la industria cultural del Estado-nación. El giro hacia las políticas neolibera-

les cambió las exceptivas laborales para estas carreras. Como lo constata este estudio, en Brasil no existen compañías subvencionadas y, en México, la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana es una de las excepciones, de modo que los egresados, a veces con alta preparación, están obligados al autoempleo, a convertirse en asociaciones civiles siempre al borde del colapso económico, paliado mediante convocatorias para algún proyecto ambicioso artística y socialmente o a insertarse en proyectos comerciales. Esta última opción es poco compatible con la filosofía de los centros formativos, de allí el nutrido movimiento de los grupos independientes conformados por artistas profesionales. En ambas ciudades-regiones la actividad que comprende talleres para distintas edades es la que proporciona ingresos más seguros. Asumimos la importancia del teatro en la formación emocional y espiritual, sin embargo, las actuales políticas culturales amenazan con reducir la actividad creativa de artistas intelectuales a un coadyuvante educativo, dejando el espacio del convivio estético –tal vez único ya– solamente en manos de consorcios comerciales.

FUENTES

BARBA, Eugenio (1983). *Las islas flotantes*. México: UNAM.

CARREIRA, André (2010). “Grupos teatrales brasileños: fronteras de los modos de producción”, *Revista Teatro/Celcit*. Núms. 37-38, pp. 57-64, Buenos Aires.

DONATI, Pierpaolo (1995). “Cultura y comunicación. Una perspectiva relacional”, *Comunicación y sociedad*. Vol. 8, núm. 1, pp. 61-75. (Depósito Académico Digital, Universidad de Navarra). Disponible en: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8479/1/20091107151826.pdf>, consultada el 14 de agosto de 2015.

——— (1997). “La crisis del Estado y el surgimiento del tercer sector”, *Revista Mexicana de Sociología*. Núm. 4 (oct-dic), México: UNAM.

- DUBATTI, Jorge (coord.) (2003). *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002)*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- (2014). “Qué políticas para las Ciencias del Arte: Hacia una cartografía radicante”, *Aura. Revista de historia y teoría del arte*. Núm. 2, pp. 3-27, Buenos Aires: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- EL TELÓN. SALA DE ARTES. laboratorioescenicoac.blogspot.com, consultado el 12 de mayo de 2013.
- FEDIUK, Elka (2013). “Proyecto posideológico y teatro de grupo en Latinoamérica”, *Telón de fondo*. Año 9, núm. 17, pp. 41-55, disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero17/articulo/465/proyecto-posideologico-y-el-teatro-de-grupo-en-latinoamerica.html>.
- GARCÍA, Santiago (2008). *Teoría y práctica del teatro*. Vol. 1, La Habana: Alarcos.
- GEIROLA, Gustavo (2004). *Arte y oficio del director teatral en América latina: México y Perú. Entrevistas*. Buenos Aires: Atuel.
- HERNÁNDEZ VEGA, Raúl (1995). *La idea de sociedad civil. Avance teórico*. México: UNAM.
- HERRERA GARCÍA, Verónica (2015). “Los métodos de gestión de los egresados de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana”, Ahtziri Molina Roldán (coord.), *Gestión cultural en Veracruz. Instancias, actores, metas y matices*. Xalapa: UV.
- LABORATORIO ESCÉNICO A. C. laboratorioescenicoac.blogspot.com, consultado el 10 de febrero de 2015.
- MORGAN, Austin (2015). Entrevista realizada por Elka Fediuk el 1 de septiembre en Xalapa, Veracruz.
- MORIN, Edgar y Anne Brigitte Kern (1993). *Tierra-patria*. Barcelona: Kairós.
- MORIN, Edgar (2003). *El método. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Madrid: Cátedra.

- ORDAZ, Luis (2010). *Historia del teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- PERALES, Rosalina (1989). *Teatro hispanoamericano contemporáneo, 1967-1987*. México: Gaceta.
- PROAÑO GÓMEZ, Lola (2013). *Teatro y estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- RIZK, Beatriz (2007). *Posmodernismo y teatro en América Latina. Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Lima-Minnesota: The State of Iberoamerican Studies Series-Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- UNGER, Roni (2006). *Poesía en Voz Alta*. México: INBA-UNAM.
- VILLEGAS, Juan (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.

APUNTES DE VERACRUZ

BREVE HISTORIA DEL MOVIMIENTO DE MÚSICA ANTIGUA EN XALAPA

GUSTAVO RAFAEL CASTRO ORTIGOZA

EL MOVIMIENTO INTERNACIONAL en interpretación musical históricamente informada, como es referido en ámbitos académicos (o, por lo general, conocido como “música antigua”) ha tenido un crecimiento exponencial en los últimos diez años en Xalapa. En este escrito, se presenta un breve bosquejo histórico de este movimiento en la ciudad, utilizando tanto fuentes documentales como información obtenida de entrevistas. Se enlistan los principales intérpretes, instituciones y eventos desde 1950 a la fecha, y se proponen acciones a tomar para el desarrollo de esta importante disciplina musical.

EL MOVIMIENTO DE MÚSICA ANTIGUA INTERNACIONAL: DEFINICIÓN, MÉTODO Y AUTENTICIDAD

El movimiento de música antigua es un campo de estudio relativamente nuevo. Sus orígenes se remontan a las primeras décadas del siglo xx, cuando una generación de músicos realiza la recuperación sistemática del repertorio musical del pasado, en los medios instrumentales originales, y recrea la práctica de la interpretación musical pertinente. A este grupo pertenecieron artistas como Arnold Dolmetsch (1858-1940), Wanda Landowska (1879-1959) y el filósofo y musicólogo Theodor Adorno (1903-1969). Desde entonces, esta disciplina se ha fortalecido y evolucionado en método y en filosofía con aportaciones de investigadores como Thurston Dart (1921-1971), David Munrow (1942-1976), Nicholas Kenyon (1951), Howard Mayer Brown (1930-1993), Stanley Sadie (1930-2005), Richard Taruskin (1945) y Laurence Dreyfus (n. 1952), entre muchos otros.

Actualmente, el objetivo del movimiento de música antigua se asume como el estudio de las prácticas de interpretación contextuales en el momento histórico en que el repertorio musical fue concebido, tratando de acercarnos, en lo posible, a la *idea original* del compositor para poder recrear ese contexto. No obstante, el concepto de *autenticidad* se torna problemático ya que, al estudiar las prácticas musicales del pasado, no existe método o criterio que logre garantizar que la idea original del compositor se ha realizado, en especial cuando el autor ha muerto y no existe registro fonográfico de su obra.

Lo anterior cobra importancia porque determina gran diversidad en la configuración, los métodos y los resultados de los intérpretes de la música antigua en la actualidad. Dependiendo de cómo se justifique o defina la *autenticidad*, encontraremos enfoques basados en la investigación académica (es decir, justificando sus interpretaciones exclusivamente a través de fuentes documentales) o, bien, enfoques que, además, tienen en cuenta la expresión individual del intérprete y el significado atribuido por la audiencia. En este espectro, se enmarca la existencia de los grupos que hacen música antigua con instrumentos de época y aquellos que utilizan instrumentos modernos con criterios históricos de interpretación. Laurence Dreyfus resume esta situación al declarar que

[L]os auténticos avances en música antigua no son los signos superficiales de historicidad –como el uso de instrumentos originales, medios verificables de instrumentación, o ediciones críticas– sino las operaciones revisadas en la mente de los intérpretes, reconstruyendo los objetos musicales aquí y ahora (Lawson y Stowell, 1999: 153).

MÚSICA ANTIGUA EN XALAPA: DOCUMENTOS, MEDIOS ELECTRÓNICOS Y OTRAS FUENTES

Xalapa es una ciudad que se distingue por gozar de una gran tradición y actividad musical. De manera fortuita, en ella se ha dado un notable

mecenazgo y fomento a las artes, principalmente a través de la Universidad Veracruzana y de sus grupos artísticos.

En este ambiente cultural tan diversificado, se ha desarrollado virtualmente toda forma de expresión musical: sinfónica, folclor, *ballet*, ópera, *jazz* y más. Sería atinado especular que, en este ambiente cultural tan diverso, el movimiento de música antigua haya tenido presencia de alguna manera. Lo sorprendente es que los resultados de la investigación sugieren que este movimiento tuvo orígenes claramente rastreables desde la década de los cincuenta, que se dieron las condiciones para la preservación de las prácticas musicales antiguas –i. e. el canto gregoriano, en el seno de la iglesia–, que existieron intérpretes que realizaron esta labor con gran calidad, al grado de obtener el reconocimiento de instituciones nacionales, y que la música antigua ha ganado mayor presencia en las últimas décadas, fortaleciéndose con la actividad musical de intérpretes, investigadores, grupos artísticos y aficionados.

Debido a que no existen investigaciones previas sobre el tema, la búsqueda de referencias en fuentes documentales tuvo que complementarse con testimonios y entrevistas a personas que estuvieron involucrados en este movimiento. Entre ellas debo mencionar al músico y cronista Guillermo Cuevas Mora (n. 1945), al pianista Régulo León (n. 1931), a los flautistas Natalia Valderrama (n. 1957) y Javier Flores Mavil (n. 1954), a la clavecinista Patricia Castillo (n. 1955) y al guitarrista y musicólogo Enrique Salmerón Córdoba (n. 1962).

En la investigación sobre música sacra y las reformas a los planes de estudio a raíz del Concilio Vaticano II, recibí el apoyo del presbítero José Luis Alvarado Jácome, coordinador académico del área de Filosofía en el Seminario Mayor de la Arquidiócesis de Xalapa, así como del rector del Seminario Mayor, presbítero Francisco Palmeros Palmeros (n. 1970), quien me facilitó importantes documentos de su archivo personal y me otorgó acceso a la Biblioteca de Teología.

La información documental que sostiene esta investigación proviene de varias fuentes. Sobre música sacra se cuenta con una colección de

libros del sacerdote y cronista Celestino Barradas (n. 1929), que incluye la transcripción de valiosos documentos sobre la fundación, la operación, los planes de estudio, los profesores y los estudiantes del seminario desde su fundación hasta 1999. Sobre los datos biográficos y de formación musical de intérpretes y ensambles, se utilizó información del *Diccionario Enciclopédico de Música en México* de Gabriel Pareyón (n. 1974), del Sistema de Información Cultural [*sic*] del Conaculta y de notas de portales en línea de periódicos como *Universo* de la Universidad Veracruzana.

ANTECEDENTES DE LA MÚSICA ANTIGUA EN XALAPA ENTRE 1950 Y 1960

Las primeras referencias en documentos sobre las prácticas musicales antiguas y su enseñanza en Xalapa se encuentran asociadas a la música sacra. A diferencia del quehacer musical en el ámbito secular –que seguían los gustos y las modas de las diferentes clases sociales–, la música eclesíástica mantuvo vigentes tradiciones musicales muy antiguas, como la del canto llano o gregoriano.

El 1 de noviembre de 1864 se fundó el Seminario de la Diócesis de Veracruz (misma que eventualmente llegaría a ser la Arquidiócesis de Xalapa), en un acto donde intervinieron magistrados, miembros del ayuntamiento, autoridades del clero y el primer obispo de Veracruz, don Francisco Suárez Peredo. De esta manera, se puede ubicar la enseñanza en canto llano en los programas de estudios de los seminarios Menor y Mayor. En el primero, se incluían *materias secundarias* de canto y piano durante sus seis años de duración. En el segundo, se incorporaron la enseñanza de canto llano en la Sección segunda de Derecho Canónico, a manera de formación complementaria.

Entre 1930 y 1940, el Seminario se ubicó temporalmente fuera de su diócesis y se estableció en la Ciudad de México a causa de las políticas anticlericales vigentes, para regresar a Xalapa en 1941. En esos años tenemos documentos en donde aparece el nombre de profesores como Felipe



IMAGEN 1. Schola Cantorum del Seminario de Xalapa, Estadio Xalapeño, aproximadamente 1941.

FOTO: Boletín estudiantil *Ut Sint Unum* del Seminario de Xalapa.

Aguilera Ruiz (1891-1976) en la cátedra de canto gregoriano, y el de los presbíteros Pedro Jiménez como director de la Schola Cantorum, e Ildelfonso Aldama (n. 1912) como profesor de solfeo.¹

En el ámbito de la música secular se destaca el Coro de la Universidad Veracruzana (fundado en 1950) por la gran divulgación que realizó de obras polifónicas vocales de los siglos XVI y XVIII, y porque varios de sus directores titulares fueron acérrimos entusiastas del movimiento de música antigua. Entre ellos, podemos mencionar a Jesús Núñez Alvarado (director titular de 1950 a 1976), quien estudió con Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), reconocido compositor y pionero en música antigua en Morelia; a Pablo Puente Burgos (n. 1959), director coral y laudista que estudió música medieval y renacentista con Javier Hinojosa en la Schola Cantorum de París, y que fundó un ensamble de música renacentista en la Universidad Veracruzana donde laboró de 1979 a 1987; a Felipe Ledesma Guillén (1925-2014), fundador de numerosos coros infantiles, entusiasta de la música

1 Esta información fue obtenida de los documentos que transcribió Celestino Barradas en su libro *Seminario: Trayectoria de un siglo y realidad presente*.

vocal renacentista y director del Coro de la Universidad Veracruzana en los periodos de 1976 a 1978 y de 1991 a 1992; y, finalmente, a Luis Berber Equihua (1927-2004), quien realizó estudios en la Escuela Superior de Música Sacra de Morelia, y colaboró estrechamente con el ensamble de música antigua Consorcio Pro Música en los años ochenta (Payerón, 2006).

PIONEROS DE LA MÚSICA ANTIGUA EN XALAPA ENTRE 1960 Y 1980

En las siguientes décadas, varios músicos ligados profesionalmente a la Universidad Veracruzana formalizaron ensambles y actividades de divulgación de repertorio musical de los siglos XVII y XVIII. En este primer acercamiento se advierte que utilizaron instrumentos modernos que poco a poco se fueron cambiando por los de época.

En la década de los sesenta, se funda la Orquesta de Cámara de Xalapa, impulsada por el violinista italiano Rino Brunello (1922-2016), el pianista mexicano Raúl Ladrón de Guevara (1934-1999) y el oboísta belga Roland Dufrane (1922-1985). El repertorio abarcaba obras de los periodos barroco y galante. A la par, estos tres músicos formaron un trío que promovía el repertorio que, de acuerdo con varios testimonios del cronista Guillermo Cuevas, incluyó al clavecín.²

Un caso particularmente interesante es el de Bruce Haynes (1942-2011), un importante oboísta, musicólogo y líder en la investigación de música antigua, quien trabajó como oboísta en la Orquesta Sinfónica de Xalapa por cuatro meses en el año de 1962 (Burgess, 2016: 3).

La enseñanza de la música y el canto llano en el Seminario de Xalapa continuó durante este tiempo, hasta que los planes de estudio fueron modificados para atender a las reformas de 1962 y de 1965 del Concilio Vaticano II.

2 Esta información fue proporcionada por Guillermo Cuevas, Régulo León y Patricia Castillo, y fue confirmada en los sitios web del sic-Conaculta y de la Orquesta de Cámara de Xalapa, entre otras fuentes citadas en la bibliografía.



IMAGEN 2. Roland Dufrane, Raúl Ladrón de Guevara y Rino Brunello.
FOTO: Archivo de la familia de Raúl Ladrón de Guevara.

De acuerdo con el cronista Celestino Barradas, en este tiempo el presbítero Edilberto García Rodríguez (n. 1931), quien ostentaba la licenciatura en Canto Gregoriano en Morelia, se encargó de todas las clases musicales en el Seminario. En 1966, aparece mencionado el sacerdote Felipe *Lao* Eng Solano (1938-2017) como director de la Schola Cantorum de la institución y, desde el curso 1975-1976, se refiere también el nombre de Raúl Ladrón de Guevara como profesor de música de los seminaristas.

Uno de los ensambles de música antigua más emblemáticos de este periodo es el Consorcio Pro Música, integrado por flautas de pico que tuvo una notable trayectoria y proyección artística entre los años de 1969 a 1975. Entre sus integrantes se encontraban Guillermo Cuevas, Ignacio Guzmán (1942-2013), George Housenga, Bernardo *Nayo* Villagómez, Javier Flores Mavil (n. 1954), Rosalinda Band, Cecilia Ladrón de Guevara y Roberto Lira (m. 2011).



IMAGEN 3. Prebistero Edilberto García Rodríguez.

FOTO: Boletín estudiantil *Ut Sint Unum* del Seminario de Xalapa.

En conversaciones privadas con Guillermo Cuevas y Javier Flores Mávila, ambos músicos, señalan que el repertorio de Pro Música fue muy variado, e incluyó principalmente música del Medievo, Renacimiento y Barroco –aunque en ocasiones tocaron también música contemporánea–. Así, al grupo regular de flautas se añadieron, de acuerdo con las exigencias del programa, otros instrumentos como el clavecín, viola da gamba, corno, ensambles vocales, etc. Entre los colaboradores habituales se encontraban la cantante Olga Baldassarri, la violinista Teresa Moreno, el violista Virgilio Valle, la gambista Tascha Schultze, el clavecinista Raúl Ladrón de Guevara, y la Orquesta de Cámara de Xalapa con Rino Brunello al frente.

En 1975, recibieron el Premio al Mejor Grupo de Música Antigua que otorga la Unión Nacional de Cronistas de Música y Teatro. Debido a esto el grupo recibió apoyo institucional de Roberto Bravo Garzón, rector de la Universidad Veracruzana, quien los dotó de instrumentos, y los promovió como grupo artístico.

EL BOOM DE LA MÚSICA ANTIGUA EN XALAPA ENTRE 1980 Y 1990

A partir de la década de los ochenta, varios especialistas en música antigua visitaron Xalapa para realizar conciertos, clases magistrales y talleres de interpretación musical. Entre los artistas más recordados por los miembros de la planta docente actual de la Facultad de Música (Enrique Salmerón, Patricia Castillo y Natalia Valderrama), figuran el clavecinista alemán Stanislav Heller (1924-2000), el violinista norteamericano Richard Luby (1945-2013), la directora coral Susan Klebanow, la gambista Gabriela Villa Walls (n. 1957), el barítono y director coral catalán Josep Cabré Cercós y Horacio Franco (n. 1963), flautista mexicano.

Paralelamente, durante este periodo se integran a la Universidad Veracruzana varios profesores y ejecutantes que, habiendo desarrollado un gran interés por la música antigua, poco a poco se especializaron en esta área realizando estudios de posgrado en el extranjero. Estos docentes –Natalia Valderrama, Patricia Castillo y Rex Gulson (n. 1955)– constituyen el primer equipo de intérpretes que transmitieron su interés por la música antigua a las siguientes generaciones, actuando como formadores en esta disciplina (aunque de manera extracurricular, pues el plan de estudios vigente en su momento era rígido).

En los años ochenta, se forma el Trío Galante con Natalia Valderrama en el *traverso*, José Arias Luna (n. 1950) en el violonchelo y Patricia Castillo al piano. A partir de 1988, este ensamble incorpora instrumentos históricos y en la década siguiente varios miembros continuaron sus estudios de especialización en el extranjero: Patricia Castillo estudia clavecín con Robert Hill en la Escuela Superior de Música de Friburgo (1994) y Natalia Valderrama realiza estudios de música antigua en Holanda (1983-1987) con Franz Vester (1922-1987) y, posteriormente, una maestría en flauta traversa barroca (1997-1999) en el Instituto Lemmens de Lovaina, Bélgica.

En 1990, se integra al ensamble el fagotista norteamericano Rex Gulson, quien en 1998 realiza un doctorado en fagot y música barroca en la Universidad de Indiana. Otros colaboradores han sido el gambista Kiolal Vélez, los violinistas Yuri Inti Bullón (n. 1986), Antonio Méndez Escobar (n. 1963) y David Torres (n. 1986), la soprano Zintzuni Cardel y Gustavo Castro Ortigoza (n. 1975), laudista.

LA MÚSICA ANTIGUA Y LA EDUCACIÓN SUPERIOR EN XALAPA ENTRE 2000 Y 2015

En el año 2000, ocurren varios intentos por formalizar –o institucionalizar– la enseñanza de la música antigua, ya sea incluyéndola como asignatura electiva, o como perfil de egreso en algún programa educativo de nivel superior en Xalapa.

Entre los años 2006 y 2008, el violista costarricense Edmundo Ramírez (n. 1975) y el laudero xalapeño Nahúm Landa Roldán (n. 1961) encabezaron un proyecto que buscaba abrir espacios y generar audiencias para la música antigua en Xalapa. Este consistió en la fundación de una orquesta barroca de cuerdas denominada Camerata Veracruz Chanterelle, con instrumentos originales provistos por Nahúm Landa, bajo la dirección artística de Edmundo Ramírez y con el apoyo académico del laudista Gustavo Castro Ortigoza. Dicho ensamble proporcionaría cursos, talleres y otros elementos formativos a sus integrantes, de manera que pudiera insertarse formalmente en un programa de educación superior. El proyecto encontró apoyo inicial en el Instituto Superior de Música del Estado de Veracruz (ISMEV); operó por un poco más de dos años, hasta que el apoyo institucional fue suspendido.

Entre 2000 y 2008, la Universidad Veracruzana integra a su plantilla docente a cuatro académicos que, sumándose a los profesores de la generación de los ochenta, dieron un nuevo impulso al movimiento de música antigua en esta importante institución educativa.



IMAGEN 4. Edmundo Ramírez muestra un violín barroco, una viola barroca y una viola d'amore.

FOTO: Luanda Smith.

El especialista en música antigua y política Herminio Sánchez de la Barquera se integró a la Universidad Veracruzana entre los años 2000 y 2008. Dueño de una sólida formación musical –estudios en el Conservatorio de Nürnberg, maestría en la Escuela Superior de Música de Essen, una especialidad en Canto Gregoriano en la abadía de St. Ottilien, y un doctorado en Ciencia Política en la Universidad de Heidelberg–, Sánchez de la Barquera impartió seminarios de música antigua en la universidad tanto a nivel de posgrado como de licenciatura. En su práctica musical, dirigió diversos ensambles estudiantiles con repertorio musical medieval, renacentista y barroco.

Entre 2005 y 2012, el oboísta, investigador y especialista en música antigua Rafael Palacios Quiroz (n. 1962) se integra como docente a la Universidad Veracruzana. Poseedor de una vasta experiencia como intérprete en importantes grupos europeos de música antigua, y con una amplia formación académica (doctor en musicología por la Universidad



IMAGEN 5. Rafael Palacios dirige la *Pasión según San Juan* de J. S. Bach con el coro y la orquesta de la Academia Barroca OSX. Sábado 19 de abril de 2014 en la Sala Tlaqná. FOTO: Perseo Bernal. Archivo de la OSX.

de París IV París-Sorbonne, maestría en oboe moderno, oboe barroco, música antigua y música de cámara en el Conservatorio Real de Bruselas y el Conservatorio de Rotterdam), Rafael Palacios dedicó sus esfuerzos a la formación de intérpretes en el ensamble estudiantil Collegium Musicum. Además, organizó unas innovadoras Jornadas de Retórica en el año 2006. Posteriormente, regresó a Xalapa para estar al frente de la Academia Barroca 2014 de la OSX, donde abordó diversos repertorios con criterios históricos y retóricos, de entre los cuales destacó la interpretación de la *Pasión según San Juan*, de Johann Sebastian Bach, el 18 y 19 de abril de ese año, por la magnitud de esa obra, los medios instrumentales usados, etcétera.

El compositor y director sinaloense Humberto Robles Llanes (n. 1971) vino a radicar a Xalapa en 1998 para realizar estudios de maestría en Composición. Durante este tiempo funda el coro Schola Cantorum en Xalapa, dedicado a la divulgación del canto gregoriano y la música

sacra. Después de titularse de la maestría, Humberto Robles se integró como docente en la Universidad Veracruzana hasta 2010; posterior a ese año, es contratado como profesor de tiempo completo en la Universidad Juárez del Estado de Durango. El ensamble Schola Cantorum, no obstante, continuó sus actividades artísticas en Xalapa.

En el año 2006, el laudista Gustavo Castro Ortigoza se integró al cuerpo docente de la Facultad de Música después de realizar estudios de maestría y doctorado en Música en la Universidad del Sur de California con el especialista en música antigua James Henry Tyler (1940-2010), en Los Ángeles (EUA). En 2007, fundó el Ensamble de Música Antigua en Xalapa con estudiantes avanzados y miembros de los grupos artísticos de la Dirección General de Difusión Cultural de la UV, para realizar conciertos temáticos cubriendo un vasto repertorio: música del teatro shakespereano, villancicos novohispanos del siglo XVII, música de la corte española del siglo XVI y ópera inglesa, entre otros.

En agosto de 2010, obtuvo fondos federales para financiar las actividades del ensamble y para la compra de varios instrumentos originales. Con ello, y con el diseño y operación del Plan de Estudios 2011 de la licenciatura en Música de la Universidad Veracruzana, fue posible finalmente incorporar la enseñanza formal de instrumentos históricos (laud, vihuela, *gittern*, guitarra barroca y *theorbo*) en la formación de nivel superior.

PANORAMA DE LA MÚSICA ANTIGUA EN XALAPA EN 2016

Actualmente contamos con una gran cantidad de ensambles, ejecutantes y actividades para fomentar la música antigua en Xalapa. También existe variedad en la configuración de los ensambles, ya que coexisten en la misma ciudad grupos con instrumentos originales y otros que utilizan instrumentos modernos, pero que aplican decididamente criterios históricos de interpretación musical.

Entre los ensambles de música antigua que utilizan instrumentos modernos, destaca el de cuerdas Novus Mundus, creado en 2012 e inte-



IMAGEN 6. Ensamble de Música Antigua en Xalapa, diciembre 2013.

FOTO: Juan Samuel Alamilla Pérez.

grado por miembros de la Orquesta Sinfónica de Xalapa y de otros grupos artísticos de la uv bajo la dirección del violinista Antonio Méndez Escobar –quien realizó estudios de posgrado en violín barroco en la Escuela Superior de Música de Cataluña–; este grupo ha abordado con destreza y gran calidad la interpretación del repertorio de los siglos xvii y xviii principalmente.

Otro grupo que comparte esta línea es el Ensamble de Música Antigua Corazón con Manos, dirigido por el flautista Jorge González Álvarez, que se especializa en música medieval. Esta agrupación se ha destacado también por la organización y la producción del Festival de Música Antigua La Festa Antiqua, que reúne a los mejores intérpretes y ensambles de música antigua locales y nacionales; ha realizado con éxito ediciones anuales del festival desde 2015 hasta la fecha.

Al interior de las instituciones de educación superior, han surgido en los últimos años grupos estudiantiles que fomentan el repertorio de la música antigua, como el Concerto Xallapan (desde 2015), Gli Affetti

(con estudiantes de la UV y de la UNAM) y, con notoriedad, por la calidad de su propuesta artística, la Cappella Novohispana –ensamble vocal dirigido por Patricio Amezcua Zilli, estudiante avanzado de la maestría en Dirección Coral de la Universidad Veracruzana.

Los ensambles que utilizan instrumentos históricos siguen siendo pocos, pero paulatinamente crece el número de sus integrantes. Entre ellos se mencionan al Ensamble de Música Antigua de Xalapa, que a la fecha cuenta ya con registros fonográficos y en video (iTunes). De igual manera, el Ensamble Galante (antiguamente Trío Galante) continúa sus actividades y, en los últimos años, ha realizado varias producciones discográficas, entre ellas el disco compacto *Bosque de niebla barroco*, que se proyectó en los años 2015 y 2016 en el extranjero con giras por Perú y Costa Rica.

CONCLUSIONES: LAS TAREAS PENDIENTES

El movimiento de música antigua en Xalapa ha tenido una presencia muy importante desde 1950, gracias a varios intérpretes e instituciones, con la Universidad Veracruzana a la cabeza. Es urgente realizar la tarea de documentar esta historia, ya que varios de sus protagonistas siguen vivos y conservan en sus archivos personales documentos valiosos, fotos, notas periodísticas y programas de mano.

En la labor de interpretación, los grupos se han mantenido en su mayoría por el mecenazgo institucional de la universidad. No obstante, es apremiante generar más audiencias para que la música antigua pueda tener espacio en la iniciativa privada.

Además, es importante hacer mayores progresos en el aspecto educativo para formalizar la interpretación de la música antigua como un perfil de egreso de licenciatura, ya que esta disciplina tiene cada vez más demanda. Actualmente, el estudiante de la Licenciatura en Música de la Universidad Veracruzana puede incursionar en la música antigua, pues en el Área de Formación Básica Disciplinar del Plan de Estudios 2011

tiene la oportunidad de elegir hasta cuatro periodos (dos años) de clases individuales de instrumento histórico. Y las facilidades continúan, dado que la mayoría de los aspirantes no cuenta con el instrumento o los medios económicos para obtener uno, la Facultad de Música les presta el instrumento durante el periodo en que se encuentren inscritos.

Finalmente, en términos de la divulgación de la música antigua, tenemos una asignatura pendiente. Es importante lograr mayor apoyo institucional, ya que la mayoría de las iniciativas para el fomento de la misma provienen de la Universidad Veracruzana, o de sociedades civiles que promueven, con presupuestos muy reducidos, festivales de música antigua en Xalapa y la región. La generación de públicos, el fomento institucional, el apoyo presupuestal y la formalización de los programas educativos se podrán materializar cuando todos los actores involucrados –intérpretes, investigadores, funcionarios, promotores, estudiantes y audiencias– trabajen en conjunto para el desarrollo de la música antigua en nuestra entidad.



IMAGEN 7. Estudiantes de la experiencia educativa Instrumento Complementario: Instrumento Histórico, durante una demostración en concierto. Xalapa, 2015.

FOTO: Archivo de Gustavo Castro Ortigoza.

FUENTES

- BARRADAS, Celestino (1966). *Seminario: Trayectoria de un siglo y realidad presente*. Jalapa: Ediciones Ut sint unum.
- BURGESS, Geoffrey (2016). “Piper at the Gates of Dawn’. Bruce Haynes: Legendary pioneer of the Hautboy”, *Hautboy.org*. Nueva York (15 de octubre). Disponible en: hautboy.org/sites/default/files/Bruce%20bio.pdf, consultado el 25 de noviembre de 2015.
- LAWSON, Colin y Robin Stowell (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PAREYÓN, Gabriel (2006). *Diccionario enciclopédico de música en México*. México: Universidad Panamericana.
- SÁNCHEZ, Marcelo (2010). “Coro de la UV cumple 60 años”, *Universo*. Xalapa (4 mayo). Disponible en: http://www.uv.mx/universo/396/arte/arte_02.html, consultado el 25 de noviembre de 2015.
- UNIVERSIDAD VERACRUZANA. “Coro de la Universidad Veracruzana”. Sistema de Información Cultural. Conaculta. México (5 noviembre 2009). Disponible en: http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=gpo_artistico&table_id=431.

DE RAÍCES Y ECOS EN LA DANZA DE YOCASTA GALLARDO

ANA URIBE CRUZ

LILIA PALACIOS RAMÍREZ

AL HABLAR DE REGIÓN EN EL ARTE entramos en un terreno vasto y fértil, por lo que solo el intento de síntesis rebasaría el propósito del presente escrito, y requeriría mucha más extensión de la que tenemos para esbozar el trabajo escénico de la artista que nos convoca. Por lo anterior, de manera inmediata, proponemos acotar el término desde una perspectiva cultural para aludir a aquellos rasgos, creencias y costumbres que nos definen e identifican como grupo social, caracterizándonos de una manera particular. En seguimiento, si partimos del supuesto de que “todos los pueblos son producto de mezclas culturales y genéticas antiquísimas” (Lynton, 2006: 10), podemos decir que, dado el devenir histórico, los colectivos o los grupos sociales resultan ser híbridos por la influencia que las manifestaciones culturales de manera directa e indirecta ejercen en la vida y en las costumbres de aquellos. De esta manera, los integrantes de los grupos sociales son una posibilidad de caleidoscopios, cuyas imágenes infinitas los configuran y son el reflejo de sus acciones de vida colectiva. En tal sentido, coincidimos con González (1994) citado por Uribe en *Fiesta y mayordomía en el Istmo veracruzano*, cuando señala que

las regiones nos remiten a una historia, a una o varias culturas y a toda una serie de diferenciaciones sui generis [...] El lugar vivido y habitado es el producto de las transposiciones de una o varias identidades (culturales, históricas, religiosas, etc.) que, a su vez, responden a proyectos sociales determinados en función de coyunturas y momentos históricos concretos (Uribe, 2008: 11).

La hibridación ha estado presente en el desarrollo histórico social desde tiempos remotos y ha sido aprovechada con múltiples intereses: políticos, religiosos o artísticos, por mencionar algunos. Así, el encuentro entre los grupos, las comunidades o los pueblos ha estimulado a lo largo de la historia procesos de *mestizaje cultural*. Ejemplo de esto lo podemos observar en la implantación de la religión católica en México. Es sabido que durante la Conquista los frailes incorporaron ritos, costumbres y elementos de la religión católica a las tradiciones existentes en América, para introducir a los indígenas al catolicismo.

Por lo que respecta al arte, el influjo entre las culturas ha dado pie a su desarrollo creando puentes y estimulando el potencial creativo de los artistas. La música occidental del siglo XIX, por ejemplo, se vio invadida por el espíritu nacionalista de los compositores de países que buscaban tener un lugar propio en la historia, dándole su lugar al folklore musical de sus pueblos. Así mismo, la danza ha vivido innumerables momentos de hibridación en los lenguajes dancísticos, en la fusión de técnicas corporales y de otras disciplinas.

En lo que a la danza contemporánea se refiere, muchos creadores han propiciado, en mayor o menor medida, el diálogo entre distintas disciplinas y permitido influencias culturales en su trabajo artístico. De México podríamos mencionar a muchos reconocidos artistas, como es el caso de Gloria Contreras, quien, en 1958, con la coreografía *El mercado*, puso en escena los elementos del *ballet* en un entorno meramente nacional con los famosos *Sones de mariachi*, de Blas Galindo; o aquella obra que más tarde salió a la luz, también de su autoría, titulada *Huapango*, para la cual utilizó música de José Pablo Moncayo (Illarionov, 2009: 62), donde se puede detectar el sentimiento nacionalista propio de la época. Pero no simplemente es danza y música lo que puede propiciar un tejido híbrido, las posibilidades son infinitas; las puestas en escena también se pueden nutrir, entre muchos otros recursos, de poesía regional, leyendas, historias y mitos, así como de rimas espontáneas o creadas previamente. En ese sentido, toda propuesta escénica de estas caracte-

rísticas se enmarca en una relación entre estética y cultura, estimulando la identificación del espectador con la propuesta; tal como lo señala Alberto Dallal al decir que: "... una pieza de danza es capaz de proporcionar datos objetivos o subjetivos, materiales e inmateriales, y lleva al espectador a comprender e interpretar..." (1989: 85).

O como diría Villanueva:

El artista comprendía. Tenía la visión y nos la trataba de explicar. Pero todo eso no era, sin embargo, magia. Era (y aún debiera ser) la conjunción de una sensibilidad poco común, con una capacidad imaginativa superlativa, y con una preparación muy profunda: la de la búsqueda de "lo que soy yo"; que también "te hace ser tú". En resumen, la búsqueda de lo humano (1995: 130).

Considerando la inmensa variedad de tradiciones que nos distinguen local y nacionalmente como región, algunos coreógrafos han creado obras incorporando elementos que podemos identificar como nuestros, posibilitando atraer público a la danza. Esta tendencia, que no es reciente, en cierta medida ha dado configuración al quehacer de estos creadores, quienes han desarrollado lenguajes y discursos escénicos a partir del diálogo entre manifestaciones culturales. En el caso particular de Yocasta Gallardo Ramos, artista mexicana con una carrera consolidada a nivel nacional y con más de cincuenta años de trayectoria profesional en la danza, distinguimos una constante que da sello a gran parte de su trabajo artístico: el tejido entre elementos contemporáneos y tradicionales propios de su cultura. En un intento por acercarnos y comprender dicha constante nos preguntamos: ¿cuál es y a qué responde la relación entre su trabajo creativo y el contexto en el que se inscribe?, ¿cómo incorpora ella y hace dialogar el patrimonio cultural material e inmaterial de ayer y hoy, del que se nutre su danza? y ¿cómo entreteje lo contemporáneo con lo tradicional? A manera de preámbulo, perfilaremos algunos de los pasos que la artista ha dado principalmente en la danza

contemporánea, lo que nos permitirá aproximarnos a su trabajo y dar rumbo a la búsqueda de respuestas.

Yocasta Gallardo es bailarina, actriz y coreógrafa, originaria de la Ciudad de México; radica desde hace más de cuarenta años en Xalapa, Veracruz. Su primera incursión en la danza fue a través de un grupo folklórico del Instituto Mexicano del Seguro Social, espacio que le dio oportunidad de obtener la experiencia suficiente para después ingresar en el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, en el que participó de 1962 a 1973, llegando a ser bailarina solista y realizando giras nacionales e internacionales. En 1976, ingresó al Ballet Contemporáneo de Xalapa de la Universidad Veracruzana, en el que permaneció hasta principios de 1978. A partir de entonces continuó su desarrollo en la danza de manera independiente. En el terreno teatral se ha distinguido como actriz, participando al mismo tiempo como bailarina y coreógrafa. Su preparación y actualización profesional da cuenta de la pluralidad de técnicas y de estilos dancísticos en los que ha incursionado, pasando por técnicas tradicionales, populares y modernas hasta contemporáneas y posmodernas, entre ellas: la de Phyllis Lamhut, Nikolais, Graham, danzas africanas del Congo, *jazz*, danzas afroantillanas, danzas indígenas, danza hindú y rituales prehispánicos. También ha tomado cursos de diseño textil y de símbolos de trajes indígenas, de realización de máscaras, actuación y entrenamiento vocal, según consta en el archivo personal de la artista. El trabajo coreográfico de Yocasta se ha distinguido por ser multifacético: lo mismo ha realizado coreografías para teatro, comedia musical, danza folklórica, moderna y contemporánea. Todo lo anterior nos habla de las necesidades de formación y desarrollo que el espíritu inquieto y sensible de Yocasta le ha demandado a lo largo de su trayectoria como creadora. En el terreno de la danza contemporánea, *Crisálidas* (1983) fue una de las primeras coreografías, que realizó con el Taller Coreográfico de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana. Después creó *Lo que no se puede decir* (1986) para el grupo independiente Experimentación Coreográfica de Veracruz. Más adelante,

colaboró con el grupo independiente de danza contemporánea Amarantho, realizando los montajes *Caminos de cera* (1987), *El reto* (1992), *Cuerpos caídos* (1991) y *Célibes* (1997).

A través de su trabajo escénico como coreógrafa, Yocasta Gallardo centra su interés en realzar y proyectar las raíces culturales propias de nuestro país, para lo cual convoca y sensibiliza al público para gozar de una experiencia estética mediante la danza, al mismo tiempo que ofrece la oportunidad de que el espectador se reconozca e identifique con su esencia colectiva. Sin embargo, debemos aclarar que la intención de la coreógrafa al nutrir su danza de su contexto, no es con el sentido de conservación o exaltación (propósitos por sí mismos de gran valor) del patrimonio cultural, sino con el sentido de esencia y pertenencia. Porque si algo distingue a Yocasta es la necesidad de hablar de su contexto, de las preocupaciones e intereses de la comunidad en la que se inscribe y de la que es observadora y crítica acuciosa, retornando a esta, después del proceso creativo, con un discurso estético, cuyo centro se constituye precisamente por la deconstrucción de las preocupaciones e intereses de la sociedad en la que participa.

Yocasta Gallardo afirma que sus trabajos creativos han sido influenciados por las raíces prehispánicas y la cultura popular de las regiones con las que ha tenido contacto directo, como es el caso de Veracruz, Oaxaca y Guerrero. También se inspira en lecturas, textos e imágenes sobre diversos aspectos que identifican a las regiones de México. En este sentido, y conociendo de cerca su trabajo, nos atrevemos a decir que la creación escénica de Yocasta tiene un sello “multicultural”, por hacer coexistir a través del hecho escénico a diferentes expresiones culturales. Y subrayamos cuando decimos que nos atrevemos, porque ella no concibe sus obras y mucho menos las conceptualiza como tal. Antes que nombrarla, ella vive esa multiculturalidad respondiendo a pulsiones orgánicas y no debido a un intelectualismo motivado por un “querer ser”.

Ella se alimenta de la cultura tradicional y popular, sin dejar de estar en el *aquí y ahora*. En muchos de sus trabajos escénicos podemos

encontrar manifiesto lo ancestral, la tradición e incluso lo religioso. La danza de Yocasta se sustenta en su entorno; se alimenta y florece de la tierra, del polvo y de las cenizas ancestrales, pero sin dejar de ser contemporánea. Es decir, se inscribe al mismo tiempo en el ayer, evocado a través de elementos prístinos y, en el hoy, como testigo y protagonista de su tiempo. En su papel de creadora, toma sin pedir permiso, roba y hace suyo lo que le corresponde por derecho: su cultura. Se alimenta de sus raíces como en una relación generosa madre-hija. Al momento de crear, ella no sabe de fronteras, de demarcaciones políticas o culturales. Como si fuera una niña, juega, manipula, desarma y reelabora. Su imaginación no tiene límites, es audaz, atrevida y, en algunos casos, hasta irreverente.

Un ejemplo del sostenido interés de la coreógrafa por la cultura tradicional, lo podemos encontrar en el espectáculo multidisciplinario alusivo al Día de Muertos que conjuga música, teatro, danza y artes plásticas, estrenado en 2004 en el Museo de Antropología de Xalapa. A partir de entonces y hasta la fecha, ella ha realizado de manera ininterrumpida un espectáculo diferente cada año con motivo de esta peculiar celebración mexicana, presentándose en distintos espacios escénicos de la localidad.

En los títulos de las coreografías podemos identificar indicios de la cultura mexicana a partir de la cual ella ha creado muchas de sus obras, como por ejemplo: *Muertos*, *Prehispánico*, *Palomos*, *Caminos de cera* y *La Bruja*. Otro rasgo distintivo de gran parte de sus creaciones escénicas es la utilización de elementos que tiene a su alcance para incorporarlos al discurso artístico, tal como sucede en la obra *El reto*, donde usa cántaros de barro y un palo de lluvia (instrumento musical tradicional empleado en celebraciones indígenas); o en *Caminos de cera* donde incorpora velas, cirios y copal. En lo referido al tema de sus obras también identificamos rasgos característicos; por ejemplo, en *Caminos de cera*, cuya composición se desarrolla a partir de ritos y de ceremonias ancestrales, convergen el éxtasis, el trance y el espiritualismo en un ritual

celebrado por un personaje que evoca a una bruja. Al respecto, Yocasta refiere que, a partir de un viaje que realizó a un pueblo, al sur de Oaxaca, llamado Putla, se impresionó del aspecto brujeril que tenían las rezanderas con las que convivió: desaliñadas, vestidas con atuendos tipo harapos, manos descuidadas con uñas largas y sucias (entrevista realizada por Ana Uribe). El impacto que causó en ella esta experiencia dio pie para que desarrollara el personaje de bruja-chamana con la bailarina Ana Uribe, personaje (niña-mujer) carente de maldad que proyecta pureza física y espiritual, pero al mismo tiempo fuerza y misterio. La obra pretende crear un momento mágico mediante un círculo de veladoras encendidas por donde la bailarina/bruja debe transitar sorteándolas con un cirio en las manos, haciendo movimientos enérgicos y suspendidos que evocan estados de trance y éxtasis.

En el espacio de la creación, Yocasta trabaja con los bailarines permitiéndoles integrar a la experiencia corporal su interpretación personal del movimiento que de origen ella propone. Coreógrafa persistente, clara y contundente para explorar y ampliar los grados de intensidad dramática del movimiento de los bailarines. Crea directamente con cada uno de ellos potenciando sus cualidades expresivas y sensitivas, dejándolos en libertad de apropiarse del lenguaje para reinterpretarlo. Exigencia y pasión caracterizan los procesos del montaje, en los que el aspecto emocional siempre está presente sirviendo de hilo conductor y favoreciendo la complicidad entre los bailarines y la coreógrafa. Dichos procesos también se distinguen porque no son preconcebidos, sino abiertos a que las ideas surjan de acuerdo con lo que van experimentando los intérpretes y lo que va requiriendo la creación escénica.

Ella incorpora en sus obras coreográficas, de manera a veces sutil o a veces franca, elementos de su bagaje formativo y existencial, en las que se puede percibir el encuentro de géneros dancísticos detonando la estructuración de un lenguaje singular en el que predomina tanto la exigencia técnica como la interpretativa.

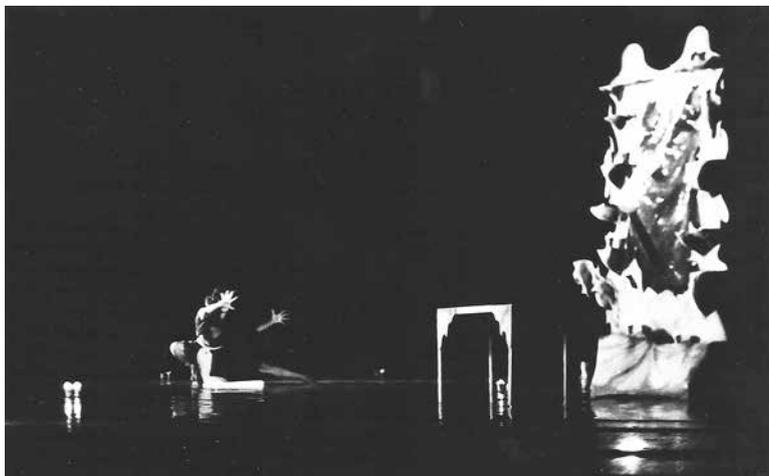


IMAGEN 1. Coreografía: *Caminos de cera*. Ana Uribe en función con el grupo independiente de danza contemporánea Amaranto.

FOTO: Ciro García.

El cuerpo es para Yocasta origen, santuario y ofrenda al mismo tiempo; microcosmos de intensidades, sensaciones, colores y sabores. Le apasiona la expresividad del cuerpo y, en muchas ocasiones, el vestuario que utiliza permite insinuar o revelar la estética física y muscular de la figura humana, destacando las cualidades del cuerpo y la gama de posibilidades que tiene este para manifestarse.

Yocasta Gallardo ha colaborado siempre con artistas que comulgan con sus principios creativos. Así, ha trabajado con compositores que han escrito la música de algunas de sus obras y junto con escritores ha elaborado los guiones de las mismas. También ha contado con la participación de artistas plásticos, quienes han aportado su creatividad en la concepción de la escenografía, vestuario y utilería. Las posibilidades de los recursos plásticos trascienden lo material para inscribirse en una polifonía de voces desbordadas por la imaginación y la sensibilidad de la coreógrafa, para al final tomar forma en un discurso estético cuya característica es la pluralidad del sentido. Elementos de la vida material,



IMAGEN 2. Coreografía: *El Reto*. Bailarina: Talina Salas, Prácticas escénicas, Facultad de Danza de la UV.

FOTO: Ciro García.

social o espiritual de las comunidades son incorporados por Yocasta a sus danzas: saberes, texturas, densidades, colores, olores y memorias, entre otros, que aporten sensorial y simbólicamente a la integralidad de la puesta en escena. Algunos de estos elementos son de carácter ritual o ceremonial como el fuego, el agua, la tierra, el copal, las velas y el incienso; así como flores, piedras, plumas, telas y listones, por mencionar algunos. Un rasgo peculiar es que en la mayoría de sus obras prescinde de escenografía. En contraparte, para ella la utilería es un recurso central, como sucede en obras como *El reto* y *Caminos de cera*.

El reto se desarrolla a partir de la manipulación por parte de los bailarines de un palo de lluvia y unos cántaros que contienen agua, elementos que en la coreografía adquieren un papel protagónico. El palo de lluvia de aproximadamente un metro cincuenta centímetros de largo, es manipulado por los bailarines de diferentes maneras: lo agitan, lo suspenden, lo lanzan por el aire o lo convierten en extensión de su cuerpo al realizar una suerte de malabares y cumplir con la consigna de no

dejarlo caer durante el transcurso de la obra. En cuanto a los enormes cántaros de barro, los bailarines los manejan emitiendo sonidos al pasar el agua de un cántaro a otro y al golpearlos con las manos sobre el costado. En el hecho escénico se van dando proezas de las cuatro intérpretes, mismas que deben articularse con el trazo coreográfico y espacial, lo que demanda concentración y precisión de cada uno de los bailarines. En esta obra es vital el sentido rítmico, la escucha y la respiración de los intérpretes, ya que no se utiliza música. La coreógrafa propone la comunión entre el movimiento y el sonido de las semillas deslizándose en el interior del palo de lluvia, que permite al movimiento existir hasta que la última semilla cae y el sonido va desapareciendo. Muchos de los elementos utilizados en la coreografía remiten a la naturaleza, a la tierra generadora de vida: agua, semillas, barro, plantas (bambú), incluido el vestuario que consiste en un calzón y un corpiño elaborados con tela ligera (manta de cielo) pintada de color café, que alude a la tierra y cumple el propósito de transportar al espectador a tiempos remotos, cuando el hombre vivía en contacto directo con la naturaleza.

Dado el evidente poder que tiene la música como lenguaje social y al estar ligada intrínsecamente a la danza desde su origen, es de esperarse que Yocasta tome elementos de la música prehispánica y tradicional y los incorpore en sus coreografías. No obstante lo anterior, también utiliza música clásica o contemporánea en función de sus necesidades creativas. Aprovecha de esta manera el poder que tiene la música como “medio de identificación de los miembros del conglomerado social, conjunto de símbolos sonoros que se asocian a una forma de ver la vida, a una manera de entender el mundo” (Turrent, 1993: 186). En cuanto al empleo de instrumentos musicales, cabe mencionar que cuenta con un amplio conocimiento de los instrumentos prehispánicos y de la música folklórica debido a su participación, durante los años sesenta, en el grupo internacional Los Folkloristas. Por otro lado, para ella el factor ritmo es fundamental y es a través de las percusiones que hace emerger lo más primitivo y sustancial del movimiento de los bailarines. Quizá por eso

acostumbra acompañar sus clases de danza con instrumentos de percusión, entre los que destacan los tambores, convirtiéndose muchas de estas clases en un espacio para explorar la creación.

A través de esta rápida mirada a su arte hemos podido conocer la postura de una artista comprometida con su quehacer y su sociedad. El camino andado por Yocasta Gallardo nos invita a reflexionar y a cuestionarnos sobre nuestro papel como profesionales de la danza y, muy especialmente, sobre aquello que queremos comunicar y compartir con nuestra labor, a reconocer la importancia de reafirmar nuestra identidad personal y artística que sustente nuestro tránsito por la vida y el arte. También nos motiva a pensar en lo que nos identifica y distingue frente a otros individuos y grupos, destacando nuestra actividad artística inmersa en un contexto con gran riqueza cultural como lo es nuestra región, México. Nos obliga a mirar hacia nosotros mismos y preguntarnos ¿de qué raíces se nutre nuestra vida y nuestra danza?

FUENTES

- DALLAL, Alberto (1989). *La danza en México. Épocas prehispánica y colonial*. Segunda parte. México: UNAM.
- GIMÉNEZ, Gilberto (2000). “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Decadencia y auge de las identidades*. México: El Colegio de la Frontera Norte-Plaza y Valdés.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Joaquín R. (1994). “Reflexiones teórico-metodológicas”, *Memorias del Congreso de Grupo de Trabajo de Estudios Regionales del CEISAL. América Latina-Europa central-Dinamarca, desafíos regionales e interpretaciones del espacio*. Polonia: Universidad de Aarhus-Cesla.
- ILLARIONOV, Boris (2009). *Gloria Contreras. Las raíces rusas en el ballet mexicano*. México: Conaculta.
- LYNTON, Anadel (2006). *Crear con el movimiento: la danza como proceso de investigación*. México: INBA-UAM Xochimilco.
- TURRENT, Lourdes (1993). *La conquista musical de México*. México: FCE.

URIBE CRUZ, Manuel (2008). *Fiesta y mayordomía en el Istmo veracruzano*. México: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz.

URIBE CRUZ, Ana (2015). Entrevista realizada a Yocasta Gallardo el 21 de septiembre en Xalapa, Veracruz (inédita).

VILLANUEVA, Erick (1995). *La danza contemporánea, un problema sin resolver: integración dancística para grupos y bailarines de danza independientes*. Col. Escenología Danza, México: Grupo Editorial Gaceta.

INDUMENTARIA NAHUA: EL CASO DE LA SIERRA DE ZONGOLICA

YOSI ANAYA

Al doctor Otto Schumann Gálvez¹

EN UN DEPARTAMENTO DE UN EDIFICIO, desde el que se ve sobre la alameda de Coyoacán, había un corredor de piso inclinado en forma de ele que albergaba una especie de construcción hecha con huacales de carrizos y con palitos redondos de madera. Los huacales, más de setenta, conformaban nichos para libros en cinco niveles. Algunos eran grandes, otros medianos, y estaban retacados de libros bien ordenaditos en una, dos y hasta tres filas, una frente a la otra. Aproximadamente, cerca del centro de este gran librero, en ese corredor, pendían de la esquina superior de un huacal unos cordoncitos de lana negra con racimos de óvalos de lana blanca. De manera obvia, a mis ojos, eran para atar el cabello, un tipo distinto de *tlacoyales*. Para mí, esos años, a principios de la década de los setenta, eran una etapa de exploración de rinconcitos culturales desapercibidos. Y aunque me gustaban los cordones tradicionales para trenzar el cabello, pues lo usaba muy largo, estos cordoncitos me parecieron muy distintos a los que ya conocía –tal vez porque estos se abrían en tres ramas, una para cada sección de la trenza o por la manera en que caían los óvalos como profusos racimos de fruta, evocando una noción de abundancia y plenitud.

1 Otto Schumann Gálvez, lingüista de origen guatemalteco, experto en lenguas mayenses, uto-aztecas y europeas. Fue docente de la ENAH e investigador en el Instituto de Estudios Mayas de la UNAM en la Ciudad de México, así como también en el Centro de Estudios Mayas-UNAM, ubicado en San Cristóbal de las Casas, hasta su muerte. Apoyó a muchos refugiados indígenas tras el conflicto armado de los ochentas en Guatemala.

En general, los arreglos de las cabelleras en diversas culturas son interesantes por varias razones. Concebir el cabello en el sentido mágico-religioso a veces significa guardar cada hebra después de la caída normal; a veces implica tocados particulares; o bien un cuidado especial. En la zona de donde provienen los mencionados cordoncitos, la sierra de Zongolica, aprendí, luego, que el cabello que se le cae a la mujer se enrolla y se va insertando en el techo de la casa, entre las ranuras de la teja o palma o en las hendiduras de las tablas de las paredes. No se desecha por completo ni se quema.

Fascinada con esas frutitas como racimos de aguacates que pendían del cordón de lana, le pregunté a mi anfitrión, el doctor Otto Schumann, quien habitaba ese departamento en Coyoacán, por su procedencia. Me indicó dónde los había adquirido. Y a la semana, me encontraba rumbo a una sierra relativamente desconocida en ese tiempo y poco documentada donde, por cierto, los aguacates nativos llamados criollos suelen ser del tamaño de esos ovalitos de lana. De hecho, al siguiente año fue que la Sierra de Zongolica llamó la atención nacional por el gran terremoto que se originó en la zona de Huajuapán de León, Oaxaca. Así, los ojos del gobierno y del público voltearon hacia la Sierra de Zongolica, al lado de la montaña más alta del país, y se dio inicio a constantes programas de reconstrucción, de ayuda, de proyectos y de investigaciones. Al descubrir a esta marginada región montañosa, que hasta entonces había sido bastante ignorada, como si no existiera esa gran población nahua, se encontró un territorio fértil en el cual probar experiencias “nuevas”, estudios y proyectos.

En 1973, Aguirre Beltrán todavía no había publicado sus estudios de las migraciones y la historia de la tenencia de las tierras de la Sierra de Zongolica ni se había puesto en marcha el programa de posgrado de CIESAS-Golfo con estudios enfocados en esa zona. Habían trabajado de manera aislada alumnos e investigadores de la Facultad y del Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana, respectivamente. Tanto el embate de proyectos antropológicos, sociales, cultura-

les, económicos y productivos, que han devenido desde entonces, como los programas políticos y de los que entran en el género de “desarrollo”, impulsaron cambios de manera acelerada. ¡La Sierra había sido descubierta! Así comenzaron modificaciones en la fisonomía y en la vida de la Sierra de Zongolica. Entre los cambios está el del vestido, que siempre es un reflejo de las transformaciones y de los estados de una sociedad; la forma identitaria que se refleja en el vestir también devela el influjo de las comunicaciones e influencias que afectan a las personas.

En ese tiempo, yo daba clases en la Facultad de Arquitectura de la UNAM y, junto con otros maestros, decidimos enviar a los alumnos a apoyar en la reconstrucción de las casas afectadas por el temblor, como parte de un programa de la entonces SARH. Para que esos estudiantes y futuros arquitectos fueran con un conocimiento preliminar, se buscaron textos y otras documentaciones. Encontramos muy poca bibliografía, principalmente dos tratados que nos apoyaron en ese momento: el libro clásico de Georgette Soustelle, *Tequila: un village nahuatl du Mexique oriental*, al cual voy a referirme, y una sola tesis de licenciatura de la Facultad de Antropología de la UV, que es una monografía general de esta región. Aunque en ese entonces ya estaban asentados los reportes de campo de Roberto Williams y de otros investigadores del Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana, en ese momento no tuvimos acceso a ellos desde la UNAM, ya que estos se mantuvieron sin consulta externa hasta los noventa cuando realicé la investigación para el libro *La magia de los hilos. Arte y tradición en el textil de Veracruz* (1995), junto con mis coautoras, Lourdes Aquino y Lourdes Beauregard, del Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana.

Asimismo y curiosamente, a pesar de que la colección etnográfica del Instituto y del Museo de Antropología de Xalapa ya poseía piezas de indumentaria de varios poblados de la Sierra de Zongolica traídas por los investigadores, estas yacían sin haber sido estudiadas. Aparte de eso, fue a mediados de los noventa que la bodega de etnografía del Museo

Nacional de Antropología comenzó a adquirir trajes de esa región, pues hasta ese entonces solo contaba con piezas aisladas.

Al poco tiempo, después de mi encuentro inicial con los cordones en el librero de Coyoacán, estaba en Orizaba esperando dentro del autobús, desde la madrugada, junto con mucha gente, a que este se llenara por completo para partir. Finalmente, salió ese autobusito retacado de personas, paquetes, bultos y montonales de flores, en particular, pacas de nube y de gladiolas, así como uno que otro chanchito. Recorrí un camino de terracería lleno de pendientes y curvas cerradas, con múltiples paradas a la orilla de precipicios impresionantes donde iba bajando la gente con sus pertenencias y bultos. Por fin, después de varias horas, llegamos a la pequeña ciudad de Zongolica en el centro de la Sierra situada, como un tazón entre montañas, en un valle chico.

En las cuatro horas de trayecto, me percaté de los diversos trajes de lanas rayadas o lisas que llevaban las mujeres y los hombres. Era época de lluvias y en algunas zonas hacía mucho frío y en otras un fuerte calor. Se veían mujeres enrebozadas y con diversas blusas satinadas; llevaban enredos de lana, negros y añil obscuro; también había enredos de rayas blancas y negras, rayas de colores y rayitas delgadas con grises sutiles. En el mercado de Zongolica, algunas mujeres utilizaban enredos de algodón blanco así como enaguas de múltiples pliegos con fajas coloridas en torno a la cintura. En algunos casos, las fajas llevaban motivos diminutos, rayas intensas y serpentinadas, diseños de colores contrastantes; los brocados sobre algodón eran de lana roja, de hilos de algodón colorido y de artisela. En el mercado dominical, entre variedades de productos comestibles de la región, fue que logré comprar mi primer par de *tlacpialli*, nombre que se les da en la Sierra a los cordones, llamados *tlacoyales* en otras zonas.

El estudio de Georgette Soustelle, publicado en 1958 por el Institut d’Etnologie a través del Musée de L’Homme, París, se enfoca con precisión en el pueblo más complejo, ceremonialmente hablando, de toda la Sierra de Zongolica: Tequila –lugar del tequio–, pues tiene más de cua-



IMAGEN 1. Doña Belén en el mercado de Zongolica vendiendo *tlac'pialli*.

FOTO: Yosi Anaya.

renta y siete mayordomías² al año. Por lo tanto, Tequila es el corazón ceremonial de la Sierra. Este hecho es de suma importancia ya que los habitantes de Tequila, como los de otros poblados, sostienen lazos fuertes de parentesco y compadrazgo (a lo largo de los años pude atestiguar esto, y ver cómo también existen vínculos de intercambio entre ellos).

En el conjunto de las reproducciones fotográficas al final del libro de Soustelle, aparecen mujeres ataviadas con dos tipos de trajes tradicionales: los de Tequila que llevan el enredo o *kueitl* de lana en añil casi negro y el *kueitl* de rayas negras y blancas, que pertenece a las mujeres del municipio vecino de Atlahuilco (aunque también en el barrio de Santa Cruz en Tequila, al lado del camino que va a Atlahuilco, lo usan). En las fotos de Soustelle, todas las mujeres portan la característica faja brocada originaria de Tequila, que también se acostumbra en el municipio de Atlahuilco y en los que se encuentran a la orilla de la Sierra hacia Córdoba y Orizaba.

2 Festejos ceremoniales en torno a alguna santa o santo católico, que involucran muchos preparativos y apoyo de familiares y amigos para saldar los deberes materiales y espirituales que conllevan las ceremonias y las celebraciones.



IMAGEN 2. Niña de Zacamilola, municipio de Atlahuilco, en traje de *kueitl* rayado.

FOTO: Yosi Anaya.

También en las imágenes de Soustelle, las mujeres visten el *kotonpunta* –huipil de algodón blanco con pequeños bordados y una cinta o un listón al frente, en el cuello–. En sus imágenes, algunas de las mujeres en el mercado portan también el *pilisal*³ blanco, que se considera “el fino”;

3 *Pilisal*, término náhuatl para designar al lienzo de lana de la mujer tejido en telar de cintura con cuatro orillos, que funge como tapado, rebozo y manto utilitario. Ante-



IMAGEN 3. Ceremonia de Domingo de Ramos, Zongolica.

FOTO: Yosi Anaya.

otras usan el *pilisal* de rayas negro y blanco, que hace juego con las rayas de sus *kueitl* –ambos de lana.

En el libro, en algunas imágenes, hay mujeres que ya traen el rebozo en vez del *pilisal*, que en el tiempo de Soustelle solía ser de jaspeado blanco con fondo añil oscuro. Ahora los rebozos son de jaspeado blanco con fondo negro y no de azul añil oscuro. En una sola foto aparece ya una joven con vestido de tela industrial, pero llevando también la elaborada faja de Tequila.

En 1974, cuando se reconstruyeron las casas después del temblor, se comenzaron a abrir caminos para tener acceso a los pueblos de la Sierra. Hasta ese entonces, fuera de la carretera que comunicaba Orizaba con Tequila y Zongolica, no había otro camino vehicular, solo veredas por las montañas abruptas y los senderos de arrieros por los precipicios.

cede al uso del rebozo en la Sierra de Zongolica. Hay varios tipos. El rayado es considerado como *pilisal* de mercado, sobre el se despliegan los artículos que van vender.

A pesar de que Roberto Williams mencionó en un reporte de campo de principios de los cincuenta, que había observado un *mangkotón*⁴ de hombre en algodón con rayas pardas, por mi parte, en todos estos años de visitar la Sierra, he logrado ver solo un *mangktotón* de lana que portaba un señor de edad avanzada de Los Reyes. Este era de lana de borrego merino, verdosa, con las mangas colgando a los lados y un paño de la misma lana al hombro. A este dignatario lo solía acompañar su nietecito al mercado de Zongolica.⁵

Al visitar pueblo tras pueblo para encontrarme con mis alumnos, pude ir identificando no solo las *mangas* de los hombres que denotaban sus municipios de procedencia, sino también a las mujeres por sus enredos o *kueitl*. La variedad de los trajes nahuas de la Sierra tendía a hacer referencia a su localidad.

En las *mangas* de los hombres, las rayas que corren a lo largo de los lados del tejido denotaban el poblado. Es decir, en la Sierra se producen desde una diversidad de *mangas* de tejido plano hasta sargas complejas de distintos rayados en lana, con rayas de lana con algodón, más las oscuras de Tequila. Y es por la manera de colocar los hilos de urdimbre y sus colores en los costados del lienzo, que se marca la procedencia del portador o bien de la tejedora de la manga. Estas marcas identitarias podían ser “leídas” por todos los demás habitantes de la Sierra.

El traje de la mujer, por otro lado, solía tener diversas características que lo identificaban con su localidad tanto en el estilo de *kueitl*, *pilisal*, blusas y en las fajas. El rayado en blanco y negro del *kueitl* y el *pilisal* eran notoriamente del municipio de Atlahuilco y de los poblados

4 Es un algodón o gaván como un poncho con mangas añadidas que cuelgan de los hombros. En el caso de la Sierra de Zongolica es una prenda ceremonial. Con el tiempo se ha invertido el uso de las rayas –siendo ahora la oscura de añil (sin diseños) la que ha pasado al papel protagonista y es portada por el mayordomo, mientras que las mangas rayadas, generalmente, son portadas por los capitanes en las ceremonias–. A la vez, la manga tipo sarape-jorongo, que llevaba grecas y que resaltaba como la de prestigio en tiempos de Soustelle, ha desaparecido, dando indicios de que pudo haber sido una moda.

5 Observación personal durante los años de 1972 a 1974 como parte de un trabajo de campo.

aledaños al mismo. Los enredos, hilados de manera muy fina en lana clara con rayas de hilos delgados formando una textura, eran característicos de Soledad Atzompa y Huitzila. Los enredos grises de la región de Mixtla y los de rayas anchas de varios colores de lana natural combinados con azules y rojos siempre han definido a las mujeres de Tlaquilpa y a sus comunidades aledañas. Asimismo, en otras zonas tenían sus propios *kueitl* y sus fajas particulares, que también se extendían a la red de comunidades circunvecinas con las que mantenían un intercambio más estrecho.

Pero regresemos a Tequila, que no solo es el poblado más complejo sino también uno de los que más comunicación tiene con las ciudades cercanas a la Sierra. Tequila se ha visto favorecido por su fácil acceso desde Orizaba y, por lo tanto, tiene relativamente entrada inmediata al empuje publicitario y de los productos de manufactura industrial. Desde Tequila partieron muchos caminos de la ahora actual red de carreteras; en Tequila, así como en Zongolica, las primeras telesecundarias fueron establecidas. Recientemente, la Universidad Veracruzana Intercultural ubicó su plantel Grandes Montañas en las afueras del pueblo, al lado de la carretera. También, en forma relativa, era viable para los jóvenes que quisieran seguir estudios preparatorios, viajar a diario a Orizaba.

Estos aspectos de acceso e intercambio con la urbe no han sido los que han reforzado la importancia de Tequila en la Sierra. Tequila sigue teniendo un significado especial entre los habitantes de esta; su intensa vida ceremonial le ha brindado ese prestigio ante los demás poblados y comunidades. Y es el traje de mujer de Tequila el que se ve ahora popularizado por toda la Sierra. Asimismo, el *kueitl* oscuro de las mujeres, que desde su origen era tejido en telar de cintura y teñido con añil, sobresale, a pesar de que ese tinte se escaseó. Después implicaba viajes hasta Ocotlán, Tlaxcala, para adquirir la tela de lana añil producida en telar de pedales. Con el tiempo, debido a la distancia, se comenzó a emplear paño de lana industrial, negro y azul marino, conseguido en las tiendas de Orizaba y Córdoba. Este modelo de *kueitl* utilizado pri-



IMAGEN 4. *Pilisa* usado como cobija en una hamaca, Zacamilola.

FOTO: Yosi Anaya.



IMAGEN 5. Tres pilisales procedentes de Atlahuilco, Mixtla y Tlaquilpa, colección del Museo del Imaginario.

FOTO: Yosi Anaya.

mordialmente por las tequileñas, de lana oscura, comenzó a propagarse por toda la Sierra, suplantando a los *kueitl* locales.

Los *kotonpunta* de las mujeres han desaparecido, suplantados por blusas satinadas de diversas telas, encajes y colores. Estas, a la vez, se han extendido por toda la Sierra. El suéter con botones al frente, normalmente de estambres acrílicos, es ahora parte integral del traje, portándose encima de las blusas de holanes y encajes, en las zonas frías.

El *pilisal* de lana, documentado por Soustelle, prácticamente ha desaparecido, y el rebozo de añil, ahora negro con jaspeado blanco, que en un principio fue considerado no del todo apto para la zona fría, ahora puebla casi toda la Sierra, excepto en momentos de intenso frío cuando usan *pilisales* o tapados de lana encima de los suéteres o como cobija adicional.

La faja perteneciente a los municipios de Tequila y Atlahuilco, sin duda de los más finos ejemplares de tejido brocado en todo el país, igualmente creció en prestigio y fue suplantando a las locales en los poblados cercanos a Tequila y más allá. En las imágenes se puede ver solo parte de esa variedad de fajas que existía en una región de la Sierra.

Pero a la vez sucedió que las mismas jóvenes tequileñas, con la introducción de la modernidad, empezaron a hacer a un lado el laborioso aprendizaje de tejer las complejas fajas que se usan junto con el *soyate*.⁶

Comenzaron a cambiar a un nuevo modelo de faja –unos metros de tela satinada y estirable de colores profundos como rojizos, magentas y violetas–, que tomó las funciones de la faja con su *soyate*. Esta tela ahora ha suplantado el uso de las fajas locales casi en todas las zonas frías y templadas de la Sierra. Solo entre algunas personas continúa vigente el uso diario de las fajas tradicionales, y suelen verse todavía en ceremonias.

En el caso de los hombres, esa uniformización aparente sucedió desde la Colonia: el cambio más marcado en la población indígena fue el que se impuso a la indumentaria del hombre. El *maxtlatl*, los faldelli-

6 Faja de trenzado tubular hecha de palma que va abajo de la faja tejida. Por el tipo de trenzado, al jalar el *soyate*, este se estira y se aprieta, y así sostiene los pesados enredos de tres a cinco metros de tela tejida con lana.



IMAGEN 6. Enrollando la faja tejida sobre el sollate de palma, municipio de Tequila.
FOTO: Yosi Anaya.

nes, la *tilma*, las plumas como adornos, todo esto, y más, era demasiado escandaloso para los evangelizadores y sus partidarios, los colonizadores españoles. Era importante “vestir” al nativo y cristianizarlo, incluso a las mujeres, cuyo traje consistía en llevar partes del torso desnudas, por lo que fueron obligadas a taparse (Beauregard, Aquino y Anaya, 1995: 19). Inicialmente, los varones indígenas fueron revestidos con trajes provenientes de la indumentaria del campesino europeo.

Estos trajes pasaron por ciertas adaptaciones hasta ser parte de la indumentaria tradicional mexicana. Además de las sutilezas en los cortes de las camisas y del calzón de manta, lo más distintivo de la vestimenta masculina de la Sierra de Zongolica ha sido su variedad de *mangas* propias de cada localidad, que ahora son muy parecidas en los diversos poblados. Sin embargo, el actual uso extendido de la ropa comercial en los hombres pertenece a ese patrón de uniformización general en la que han participado por siglos, pues es el varón el que mayor contacto tiene con la población urbana. En los hombres, actualmente, se ve el mismo o varios tipos de cha-

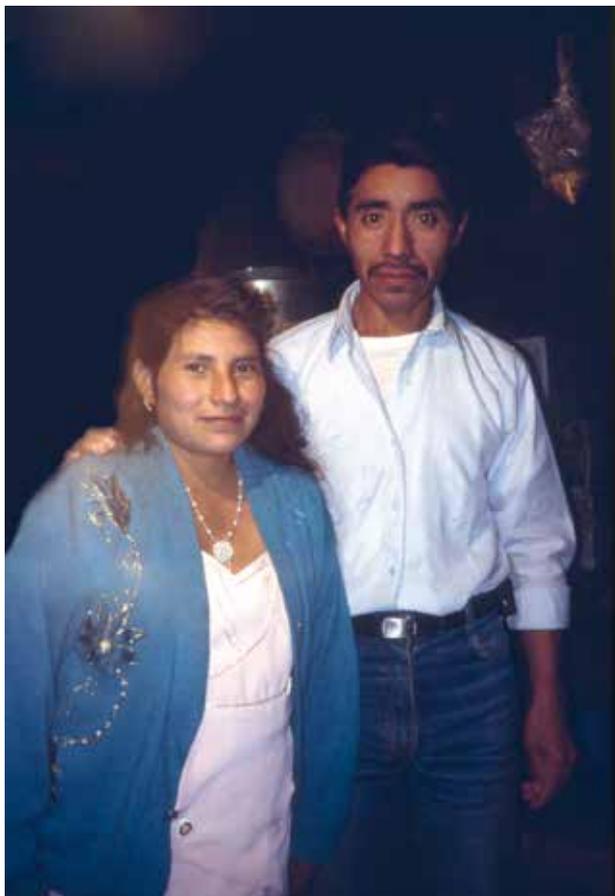


IMAGEN 7. Joven pareja de Tequila con ropa occidental.
FOTO: Yosi Anaya.

marras, pantalones y botas. Las *mangas* tradicionales las usan en ceremonias y en días fríos en sus comunidades; son portadas con orgullo. Suelen ser gruesas, tejidas en diversas sargas y muy largas, casi hasta los tobillos.

¿Qué implicó este cambio de identificación que primero fue de una identidad de la comunidad ante los ojos de los demás nahuas de la Sierra a una identidad trans-Sierra? Es decir, la opción fue una determinación evolucionada desde los gustos y las decisiones nahuas en las respectivas

comunidades –optando por una identificación que los relacionara con Tequila, el corazón ceremonial– y, por ende, con toda la Sierra. Aquí, en particular, me refiero a las zonas frías y templadas, ya que en la zona caliente sigue usándose el algodón y mucho blanco.⁷ Esta preferencia por el traje marca más claramente la diferencia entre la población mestiza y la que ha adoptado la indumentaria occidental, con la nahua que se adhiere a sus tradiciones.

El estudio clásico de Susana Drucker, *Cambio de indumentaria...* (1990), revela cómo, en Jamiltepec, Oaxaca, a principios de los sesenta, se fueron dando esas transformaciones por cuestiones de prestigio local y de identificación con la modernidad, que proyectaban realce económico y, por ende, social. Si bien, por participar de privilegios y avances económicos se busca emular formas de vestir urbanas como una cara al mundo y adquirir, así, otra identidad o capa aparente de identidad –o lo que el estudio de Drucker nombra como “revestirse” y los “revestidos”–, la situación de Tequila es distinta precisamente por el significado de la carga ceremonial en que la mayor parte de sus habitantes participa. Tequila no es una villa modelo del progreso económico y de los beneficios del mundo occidental moderno, como lo es hasta cierto punto la ciudad de Zongolica, en la cual la mayoría de la población es culturalmente amestizada y a donde concurren por servicios como clínicas, escuelas y mercado. Más bien, Tequila se mantiene, en general, a excepción del grupo de comerciantes, con un cierto *statu quo* económico –con las participaciones constantes en actividades ceremoniales de las familias, que implican gastos y contribuciones substanciales en el continuo sistema de prestigio local, demandando aportaciones económicas y materiales, lo cual propicia situaciones de desgaste monetario en los participantes–. Pero a la vez, estas actividades ceremoniales no solo refuerzan los importantes vínculos familiares y sociales, sino también los de una identidad nahua.

7 Cabe mencionar el marcado contraste, que hay en esta sierra tan accidentada, de las zonas frías y de las templadas con la zona caliente.



IMAGEN 8. Mujer en la plaza de Tequila con traje tradicional actual de *kueitl* obscuro, faja de tela y suéter sobre la blusa.

FOTO: Yosi Anaya.

De esta manera, en unas cuantas décadas de eso llamado “progreso” impulsado por la introducción de nuevas infraestructuras y constantes programas de apoyo, los nahuas de la Sierra de Zongolica manifiestan –a través del vestido de las mujeres y de los hombres– una elección que no se hubiera esperado. Han optado por ser identificados sobre todo y solidariamente con su grupo étnico por sobre las identidades locales de ese grupo.

Es decir, la identidad local ha quedado borrada ante la mirada externa y muchas veces entre ellos mismos. Esa identidad local en su vestimenta, solo se hace patente en ceremonias, fiestas cívicas locales o presentaciones de sus manifestaciones culturales ante los organismos de apoyo. Pero en la vida diaria como fuera de la Sierra, en intercambios comerciales y sociales, son y lograron ser identificados como miembros de ese su grupo étnico: nahuas de la Sierra de Zongolica.

A la vez, cabe recordar que desde los tiempos en que Georgette Soustelle hizo su estudio, ya habían comenzado a rodar los ejes de un cambio más drástico de la indumentaria –del traje indígena al vestido occidental–. Y esta manera de vestir es precisamente la que está rebasando la identidad trans-Sierra. Es decir, un cambio que los lleva más allá de ser nahuas.

FUENTES

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo (1986). *Zongolica. Encuentro de dioses y santos patronos*. Xalapa: UV.
- (1991). *Obra Antropológica IX. Regiones de refugio: el desarrollo de la comunidad y el proceso dominical en Mestizoamérica*. Col. Antropología, núm. 9. México: UV-INI-Gobierno del Estado de Veracruz-FCE.
- BEAUREGARD, L., L. Aquino y Y. Anaya (1995). *La magia de los hilos: arte y tradición en el textil de Veracruz*. Xalapa: UV.
- DRUCKER, Susana (1990). *Cambio de indumentaria: la estructura social y el abandono de la vestimenta indígena en la villa de Santiago Jamiltepec*. 2a. ed. México: Dirección General de Publicaciones del Conaculta-INI.
- SOUSTELLE, Georgette (1958). *Tequila: un village nahuatl du Mexique oriental*. Paris: Université de Paris-Institute d'Ethnologie-Musée de L'Homme-Palais de Chaillot-Place du Trocadero.
- WILLIAMS GARCÍA, Roberto (1949). "Zongolica", Archivo técnico del Instituto de Antropología de la UV (manuscrito inédito), Xalapa: Instituto de Antropología de la UV.

CREADORES EN TRÁNSITO

EL PERFORMANCE DE ROCÍO SAGAÓN: MUJER MANGLAR

ANTONIO PRIETO STAMBAUGH

ROCÍO SAGAÓN ES UN EJEMPLO DE LA ARTISTA TOTAL. Nacida en la Ciudad de México en 1933 y radicada durante cincuenta años en Rancho Viejo, cerca de Xalapa, Veracruz (desde 1965 hasta su muerte en 2015), fue conocida por su legendario trabajo en las compañías del Ballet Mexicano y en el Ballet de Bellas Artes a mediados del siglo pasado,¹ al igual que por su actuación en películas como *En este pueblo no hay ladrones* (dirigida por Alberto Isaac en 1965). Su obra abarcó también la escultura, la pintura y el grabado. Conocí a Rocío en el año 2009, cuando organicé con el Cuerpo Académico Teatro de la Universidad Veracruzana una presentación de la maestra V. R. Devika, bailarina e investigadora de la India, quien vino a Xalapa a disertar sobre las artes escénicas como herramienta de empoderamiento. Rocío se sentó en la primera fila junto con su hija Djahel, las dos atentas a las palabras de la maestra Devika, que encontraban eco en la labor de ambas en el terreno de la danza. A partir de entonces entablamos amistad, y un par de años después acompañé a Rocío a recorrer su exposición retrospectiva *Las Malqueridas*, en la Galería de Arte Contemporáneo de Xalapa. Un aspecto que me llamó la atención fue el giro conceptual y performático de algunas piezas, desde sus esculturas de cerámica de mujeres guerrilleras, zapatistas y curanderas, hasta una fotografía de 1979 en la que Rocío, junto con Georges Vinaver y otros miembros del Colectivo Baobab, navega en un pastizal de vacas en una canoa. Esa imagen, que registra el ensayo para una obra titulada *Embarcación*, puede verse en sí misma como un *fotoperformance*.

1 Comunicación personal con la doctora Margarita Tortajada el 10 de febrero de 2018.



IMAGEN 1. Rocío Sagaón, Georges Vinaver, Catherine Kremer y Jean Claude Leportier, del Grupo Baobab. Prueba-ensayo de la obra *Embarcación*, proyecto realizado para participar en la Selección Anual de Experimentación, en la Galería del Auditorio Nacional, Ciudad de México, 1979.

FOTO: Autor desconocido. Archivo de Djahel Vinaver.

El arte conceptual, que se desarrolla a partir de los años sesenta del siglo pasado, tiene sus raíces en las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo, surrealismo). Se conoce como un tipo de arte “desmaterializado”, que enfatiza el proceso, la idea y los soportes efímeros por encima de la obra plástica, de allí que el teórico peruano Juan Acha lo haya llamado también “arte no objetual” (1994: 322). En el ámbito internacional, esta tendencia artística ha conocido manifestaciones como la instalación, el *happening*, el *land art* y el *performance art*, mientras que en Latinoamérica se vinculó con artistas identificados con posturas de resistencia en contra de las dictaduras o, bien, con los movimientos estudiantiles (Prieto, 2000: 393). En México, el arte conceptual fue practicado inicialmente por figuras como Alejandro Jodorowsky (con sus “efímeros pánicos” de los años sesenta) y después por Maris Bustamante, Felipe Ehrenberg y los llamados “grupos”, que laboraron durante la

década de los setenta y ochenta (Prieto, 2001: 41-43). Ehrenberg, quien mantuvo una cercana amistad con Rocío y su familia, vivió entre 1974 y 1996 en el pueblo de Xico, Veracruz, no lejos de Xalapa, en donde fundó el Centro Regional de Ejercicios Culturales, además, trabajó un par de años como docente en la Escuela (después Facultad) de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana.² Así pues, el trabajo de Rocío Sagaón se nutrió de las tendencias del arte conceptual que dejaron huella particular en los altos de Veracruz.

Se me reveló con claridad que Rocío también puede ser considerada artista de *performance*, cuando vi la película *Los hombres cultos*, escrita, fotografiada y dirigida por su hermano, Nacho López en 1972. Se trata de un cortometraje experimental que, en tiempos de la Guerra Fría, ilustra las posibles consecuencias de una catástrofe nuclear. Los hombres “cultos” que dan título a la película son un extraño grupo de sobrevivientes que representan figuras religiosas y militares –entre las que destaca un miembro del Ku Klux Klan interpretado por Guillermo Keys Arenas– peleando por la supremacía en medio de un desolador paisaje de polvorientas cañadas y cuevas. Rocío aparece en dos breves momentos, pero sumamente memorables. En el primero, la vemos arrastrarse desde una cueva, cubierta de tierra y con su ropa y cabellos desaliñados, cargando un bulto. Llega hasta donde está el líder del Klan, quien intenta sin éxito comunicarse con ella, ya que ambos mueven la boca sin poder articular palabra.

En la última escena de la película la vemos una vez más, pero ahora serena, erguida, limpia y desnuda, su cuerpo apenas cubierto por su abundante y luenga cabellera negra. Rocío camina pausadamente, entre los escombros de la guerra, por un paisaje agreste que semeja el fondo de una cañada, cargando una magnolia que al final coloca con gesto ritual en la boca de una ametralladora plantada en la tierra. Su presen-

2 Comunicación con Felipe Ehrenberg mediante correo electrónico de 9 de febrero de 2017. Ehrenberg murió (el 15 de mayo de 2017) poco después de haberme proporcionado estos datos.



IMAGEN 2. Rocío Sagaón en la escena final de la película *Los hombres cultos*, de Nacho López, 1972.

FUENTE: Archivo de Djahel Vinaver.

cia, a la vez erótica y espiritual, contrasta con la escena anterior en la que vemos a un grupo de soldados de diversos ejércitos matándose entre sí en una grotesca orgía de violencia.

Estas imágenes recuerdan a algunos de los *happenings* antiguerra de Vietnam que se realizaban durante esa misma época en Estados Unidos, como por ejemplo *Anti War* (1968), de Yayoi Kusama. En *Los hombres cultos*, Rocío evoca a una Lady Godiva medieval, y su gesto de plantar una flor en la ametralladora tiene el distintivo sello del *flower power hippie*. En este sentido, aunque la imagen nos puede parecer hoy algo *naif*, refleja el espíritu de la contracultura sesentera.

Los hombres cultos es una película que da continuidad a las inquietudes experimentales y conceptuales de Nacho López en los años cincuenta y sesenta, con fotoensayos legendarios como *La Venus se fue de juerga por los barrios bajos* (1953), así como fotomontajes menos cono-

cidos que trabajan con la estética abstracta y surrealista.³ La película también tiene ecos de *Fando y Lis* (1968), cuya fotografía en blanco y negro, de Rafael Corkidi, en pedregosos escenarios naturales, puede haber sido un punto de referencia para López.

Hay otra película en la que Rocío hace una aparición performática. Se trata de *Las Islas Mariás*, dirigida en 1951 por Emilio Fernández; la primera cinta en la que actúa, y en la que hay una escena en la que vemos a Rocío realizando una danza en la playa, con el agua de las olas acariciando sus pies. El estilo de la coreografía es abstracto y sugiere libertad de movimiento, en conversación con el viento y el mar. La imagen de Rocío, bailando con escasa ropa, contrasta con la de Pedro Infante vestido de preso, quien la mira como si se tratase de un espejismo. Hay paralelismos con el juego simbólico que vemos en *Los hombres cultos*: en ambos casos una mujer que emana una sensualidad serena y silenciosa se contrapone a la masculinidad y a la violencia.

Los ejemplos que he mencionado son *performance* en el sentido conceptual del término, es decir, acciones que corporizan un imaginario simbólico. También son *performance* en el sentido más amplio de la palabra, que tiene sus raíces en el prefijo “per” de la lengua protoindoeuropea, caldo de cultivo ancestral de las lenguas occidentales, con al menos cinco mil años de antigüedad. “Per”, según la investigadora Anne Johnson, “derivó en un enorme campo semántico centrado en la idea de movimiento” (2014: 11), uno de cuyos descendientes es la raíz protogermánica “fram”, o “adelante”, que en el francés antiguo se convirtió en *fournir*, palabra que, por curiosos azares del destino lingüístico, se unió con el prefijo par, primo lejano de la antes mencionada raíz, para desembocar en el francés *parfournir*, que significa “hacer”, “llevar a cabo”, o “realizar completamente”. Este vocablo francés cruzó el Canal de la

3 Ver el catálogo Nacho López. *Fotógrafo de México*, editado por el Museo del Palacio de Bellas Artes y la Universidad Veracruzana en 2016. En dicho volumen se pueden apreciar las fotografías que realizó López para la Academia de la Danza Mexicana en los años cincuenta, de los que se destacan las imágenes de la legendaria coreografía *Zapata*, con Rocío Sagaón y Guillermo Arriaga (pp. 282-285).



IMAGEN 3. Rocío Sagaón (sin fecha exacta, década de 1960). Fotografía de Georges Vinaver.
FOTO: Georges Vinaver. Archivo de Djahel Vinaver.

Mancha hacia Inglaterra, durante los años del teatro isabelino, donde encontró su manifestación actual en el verbo *perform* y en el sustantivo *performance*. De ahí, Johnson dibuja lo que describe como un complejo rizoma, o bien manglar, del término *performance*, y su intrincada red semántica que mezcla praxis y poiesis (2014: 14).

La metáfora del manglar me parece apropiada para pensar en la obra de Rocío Sagaón, pues sugiere una red orgánica de líneas de trabajo creativo que interconectan la danza con la escultura, el cine con la gráfica, lo figurativo con lo abstracto, la pintura con el *performance*. Así, la corporalidad de Rocío se multiplica y se expande a lo largo de diversos soportes no excluyentes sino complementarios, de tal manera que un grabado puede danzar y una danza adoptar en el registro fotográfico una cualidad gráfica o, como diría Artaud, jeroglífica.

Recordemos que Antonin Artaud escribió en los años treinta del siglo pasado sobre la posibilidad de reinventar el teatro mediante una “metafísica de gestos”, es decir, “un nuevo lenguaje físico basado en signos y ya no en palabras” (1987: 60). Pudo imaginar esto tras haber visto representaciones de Wayang Topeng y de danza Baris de Bali (Savarese, 2001: 51-60), que también cautivaron a Miguel Covarrubias. Es un dato

poco conocido el que tanto Artaud como Covarrubias vieran la misma compañía de danza-teatro balinés en la Exposición Colonial de París de 1931. Impactado por el enigmático espectáculo, Artaud escribió una reseña para la prensa parisina titulada “El teatro balinés” (que después fue un capítulo de su libro *El teatro y su doble*), en la que destacó la precisa y “matemática” expresión simbólica de los actores que parecen “jeroglíficos animados” (1987: 60). El autor admite que el significado de la representación eludió su entendimiento occidental, y, sin embargo, intuye que hay en esa tradición escénica algo que se perdió en Europa y que es necesario recuperar: “Asistimos a una alquimia mental que transforma el estado espiritual en un gesto: el gesto seco, desnudo, lineal, que podrían tener todos nuestros actos si apuntaran a lo absoluto” (1987: 75).

En la retrospectiva póstuma *Mujer de Fuego: Vida y Obra de Rocío Sagaón*, realizada a fines de 2016 en la Pinacoteca Diego Rivera de Xalapa, me llamaron la atención los registros fotográficos de las danzas de Rocío Sagaón, realizados por su hermano Nacho López y su esposo Georges Vinaver. En ellos, me encontré con algo semejante a lo que observó Artaud en las tradiciones escénicas de Bali: un estado espiritual hecho gesto, un enigmático y preciso *performance* corporal de gran plasticidad que apunta al misterio de lo intangible.

Por su parte, Covarrubias ya había conocido de primera mano la cultura balinesa cuando visitó la isla, acompañado de su esposa Rosa, en 1930. Un año después de que regresaron de Bali, vieron la función que daba la compañía de danza-teatro en París, porque ahí hicieron una escala cuando regresaban a Estados Unidos, lugar donde radicaban, y el artista relata que los directores de la compañía de bailarines, los Tjokordes de Ubud, eran amigos suyos; una familia con la que estudió la lengua balinesa (Covarrubias, 2004: xxv). El enorme interés por documentar la cultura de aquella lejana isla del sureste asiático impulsó a la pareja Covarrubias a regresar en 1933, con ayuda de una beca Guggenheim, para emprender la investigación que se publicó en el libro

Island of Bali (1937).⁴ El volumen, ilustrado con los dibujos y con las pinturas de nuestro investigador-artista y un álbum fotográfico de Rosa Covarrubias, cuenta con tres extensos capítulos sobre teatro y ritualidad balinesa que, a diferencia del expresionista texto de Artaud, plasman con ojo antropológico y sensibilidad de artista el complejo sistema musical y dancístico de esa cultura, y las diversas tradiciones de ritualidad escénica que emanan de un contexto comunitario específico.

El multifacético Miguel Covarrubias se acercó al mundo de la llamada “danza moderna” cuando fue nombrado jefe del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1950. Aunque tan solo ocupó dicho cargo durante dos años, su gestión se considera la época de oro de la danza moderna mexicana, gracias a una incansable labor que incluyó la invitación a los principales exponentes de la escena internacional, incluyendo a José Limón, Doris Humphrey y Merce Cunningham, a impartir talleres y a realizar coreografías en México (Arriaga, 1987: 193-195). Rocío Sagaón era una de las jóvenes bailarinas de la Compañía, cuya belleza y excepcional talento atrajo la atención de Covarrubias, tal como se puede apreciar en los dibujos que realizó de ella, en los que supo capturar su cualidad performática. Rocío sería compañera y colaboradora de Covarrubias hasta la prematura muerte (1957) de este.⁵

Rocío continuó danzando durante toda su vida, creando coreografías propias a lo largo de los años setenta y ochenta, como *Muros verdes*, *Abriendo los ojos de la noche* (un dueto con música de Zoltán Kodály y con las bailarinas Regina Quintero y Djahel Vinaver, interactuando con dos músicos en escena: Noemí Brickman: violín y Alain Durbecq: violonchelo) y *Bosquejos viajeros* (Tortajada, 2015: 6). Hacia 1970, en colaboración con su esposo Georges Vinaver, con quien vivía desde 1965 en

4 *La isla de Bali* apareció en lengua española en 2004, es decir, sesenta y siete años después de su primera edición en inglés, gracias a los esfuerzos conjuntos de la Universidad Veracruzana y la UNAM. La 2012, la UV publicó una segunda edición en pasta suave.

5 El presente texto se redactó en 2017, a los ochenta años de la aparición de *Island of Bali* y sesenta años después del fallecimiento de Covarrubias.

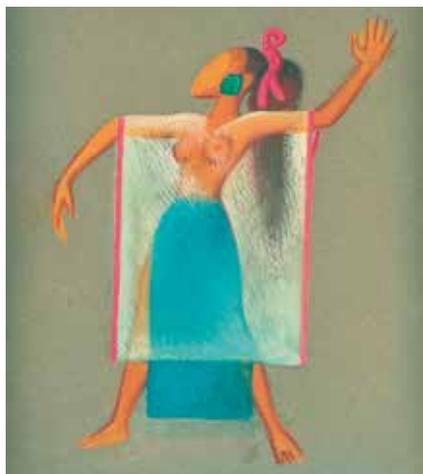


IMAGEN 4. Rocío Sagaón, boceto de Miguel Covarrubias para el vestuario de la coreografía *El invisible*, 1952.

FUENTE: Archivo de Djahel Vinaver.



IMAGEN 5. Rocío Sagaón y Guillermo Arriaga, boceto de Miguel Covarrubias para la coreografía *Zapata*, 1952.

FUENTE: Archivo de Djahel Vinaver.



IMAGEN 6. Danza Hebdomadaria, *collage* con Jorge Marín, Irene Sagaón (prima de Rocío), Nicolás Echevarría (el cineasta) y Sergio de Alva, 1970.

FUENTE: Archivo de Djahel Vinaver.

Rancho Viejo, cerca de Xalapa, creó un proyecto de espectáculos interdisciplinarios llamado Danza Hebdomadaria, del cual ella misma explicó:

En los años setenta un grupo de artistas hicimos un trabajo interdisciplinario. Yo sentía en esa época que el tipo de danza que estábamos haciendo no era suficiente ni satisfactorio, que era necesario tener música en vivo, actores, si era posible también magos. Invitamos a varias personas, nos reunimos como cincuenta, y se lograron hacer varias funciones (Tortajada, 2015: 12).

Más adelante, en esa misma década, Rocío y su esposo crearon el ya mencionado Colectivo Baobab, con el que continuaron explorando lenguajes artísticos en colaboración interdisciplinaria y con total libertad creativa, por trabajar de manera independiente, sin tener que rendir cuentas a institución alguna.

El 12 de junio de 2014 estrenó en la Sala Dagoberto Guillaumin del Teatro del Estado (Xalapa) la que sería la última obra en la que danzó: *Contiguos*, bajo la dirección de David Barrón. En la pieza bailaban Rocío, Barrón y Djahel Vinaver, cuyos cuerpos creaban un tríptico que enfa-

tizaba la contrastante individualidad de cada intérprete (mujer/hombre, cuerpo maduro/cuerpo viejo), y también los momentos en que se fusionaban en un solo organismo. El vestuario –diseñado por Rocío– se componía de telas holgadas, con marcada textura sugiriendo antigüedad, teñidas de colores púrpura, verde y añil, como si los bailarines hubiesen emergido de las profundidades del océano para realizar un enigmático ritual en algún bosque. Los creadores buscaron evocar a los seres mágicos de la naturaleza, que provienen de las culturas mayas (que los llaman *aluxes*) y nahuas (los *chaneques*).⁶ Rocío se presentó con la fuerza telúrica de una entidad a la vez sobrenatural y terrestre. Su cuerpo cargaba ocho décadas de vida con innegable dignidad, emanando un aura atemporal, como si se tratase de una curandera prehispánica, o bien de una chamana de Siberia. Rocío escribió el siguiente poema para acompañar la obra:

Contiguos, juntos,
al lado de los otros,
con los otros,
consigo mismos.

Nosotros hemos sido,
somos
y seremos un misterio.

Vemos y sentimos,
nos manifestamos,
asumimos,
coincidimos,
y decidimos bailar.

6 Según declaraciones para una nota de prensa (*Avc Noticias*, 2014).



IMAGEN 7. Rocío Sagaón en *Contiguos*, 2015.
FOTO: Sebastián Kunold. Archivo de Djahel Vinaver.

Casi un roce, en un murmullo,
nuestros alientos se dispersaron
y se unieron
en los caminos del tiempo.⁷

Ese “yo” colectivo que danza en contigüidad alude a la coreografía en la que Rocío dialogaba mediante contundente gesto y movimiento con Djahel y David Barrón. Los alientos que se dispersan y se unen “en los caminos del tiempo”, quizás anticipan el fallecimiento de nuestra ilustre creadora en agosto del 2015, menos de un año después de la última función de *Contiguos*.

La libertad creativa de Rocío le permitió experimentar con todos los medios a su alcance. Ella fue una mujer manglar, generosa, incluyente y colaboradora, cuya gestualidad performática continuará expan-

7 El poema se publicó en el programa de mano de *Contiguos* (2014).

diéndose en nuestra memoria, gracias al legado que dejó en el medio artístico de Veracruz y del mundo entero.

FUENTES

- ACHA, Juan (1994). “El arte no-objetual”, Juan Acha, *Huellas críticas*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, pp. 322-323.
- ARRIAGA, Guillermo (1987). “Miguel Covarrubias en la danza”, Lucía García Noriega y Nieto (coords.), *Miguel Covarrubias. Homenaje*. México: Fundación Televisa, A. C., pp. 193-197.
- ARTAUD, Antonin (1987). *El teatro y su doble*. México: Editorial Hermes.
- Avc Noticias. “Este jueves, gran estreno de *Contiguos* en el Teatro del Estado”, 11 de junio de 2014, consultado en línea el 10 de junio de 2017.
- COVARRUBIAS, Miguel (2004). *La isla de Bali*. México: UV-UNAM.
- FERNÁNDEZ FÉLIX, Miguel (coord.) (2016). *Nacho López. Fotógrafo de México*. México: Museo del Palacio de Bellas Artes-UV.
- JOHNSON, Anne W. (2014). “¿Qué hay en un nombre?: una apología del performance”, *Alteridades*. Vol. 24, núm. 48, México: UAM Iztapalapa, pp. 9-21.
- PRIETO STAMBAUGH, Antonio (2000). “Conceptual art”, Daniel Balderston *et al.* (eds.). *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*. Vol. 1, Londres y Nueva York: Routledge, pp. 393-394.
- (2001). “Pánico, performance y política: cuatro décadas de acción no-objetual en México”, Lorena Gómez Calderón (coord.), *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*. México: Conaculta/INBA/Ex-Teresa Arte Actual, pp. 40-45.
- SAVARESE, Nicola (2001). “1931. Antonin Artaud sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition”, *The Drama Review*. Vol. 45, t. 3, núm. 171, New York University, pp. 51-77.
- TORTAJADA QUIROZ, Margarita (2015). “Rocío...”, *Interdanza*. Vol. 2, núm. 24 (agosto), México, INBA, pp. 4-13.

BESTIARIO DE ROCÍO SAGAÓN. SERPIENTES, VACAS, MARIPOSAS, PECES Y EL ZOPILOTE¹

GLORIA LUZ GODÍNEZ RIVAS

INTRODUCCIÓN

ROSA MARÍA LÓPEZ BOCANEGRA (1933-2015), conocida como Rocío Sagaón, originaria de la Ciudad de México, fue bailarina, coreógrafa, actriz, pintora, ceramista y empresaria. Entre 1948 y 1962, se desarrolló como bailarina al lado de grandes figuras de la danza moderna mexicana; fue alumna de Ana Mérida, Anna Sokolow, Xavier Francis, José Limón y Merce Cunningham. Bailó en el Grupo Experimental de Ana Mérida (1948), en el Ballet Contemporáneo del INBA (1950) y en el Ballet Popular de México dirigido por Josefina Lavalle (1958). En octubre de 1953, estrenó con Guillermo Arriaga la coreografía *Zapata* en el Festival Mundial de la Juventud Democrática en la ciudad de Bucarest, una pieza emblemática de la danza nacionalista en la que Sagaón se consagró en el papel de la Tierra Madre. En estos años, Rocío era pareja del célebre pintor Miguel Covarrubias, quien falleció en mil novecientos cincuenta y siete.

También se le recuerda por su trayectoria en el cine. Entre las apariciones de Rocío en la pantalla grande destaca su papel protagónico al lado de Pedro Infante en la película *Las Islas Mariás* (1950), dirigida por Emilio El Indio Fernández, así como su notable presencia en la película *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac, estrenada en mil novecientos sesenta y cinco.

1 Este texto fue escrito en noviembre de 2016 para participar en la clausura de la exposición Vida y Obra de Rocío Sagaón. *Mujer de Fuego*, que tuvo lugar en la Pinacoteca Diego Rivera de la ciudad de Xalapa, Veracruz, a un año de la muerte de esta polifacética artista mexicana.

En 1966 emprende la creación del *Rancho 2y2* al lado de su marido, el fotógrafo francés, George Vinaver, muy cerca de la ciudad de Xalapa. Entre la exuberante naturaleza del bosque de niebla, la maternidad y el arte, Rocío Sagaón continuó haciendo danza, creó una decena de coreografías, entre las que se destaca *Mariparda*, finalista en el I Premio Nacional de Danza en 1980. En 1985 creó, al lado de Nora Satanowsky, el estudio de danza *El Zopilote*, el cual dinamizó y diversificó la cultura dancística en Xalapa con clases de *ballet* contemporáneo, danzas hindúes y africanas.

Además de esta faceta como creadora escénica, en el *Rancho 2y2*, Rocío incursionó en el arte de la pintura, el grabado y la cerámica. Gracias a su hija, Djahel Vinaver, que cordialmente abre las puertas y las ventanas de la casa de Rocío, hoy podemos ver litografías, acuarelas, fotografías y piezas de cerámica, que muestran el arte de esta sobresaliente mujer hasta en los más íntimos rincones de la vida doméstica como son la cocina y el comedor.

Así, en este universo figurativo de Rocío Sagaón, descubrimos algo más, algo que nos hace observar cómo la memoria se puebla de danzas y de animales. Dejar la Ciudad de México para vivir en el bosque de niebla rodeada de árboles, le abrió un nuevo horizonte. El entorno ejerció cierta influencia en su creación, así como la presencia del elemento animal que planteó muchas interrogantes en la vida de la bailarina. Como podrá verse en las páginas siguientes, la actividad plástica de Rocío parece dedicada a las criaturas: bichos, vacas, serpientes, peces y mariposas, aquellas que han estado ahí desde siempre. Gracias a los animales, hoy podemos hablar de un Bestiario de Rocío Sagaón y, sobre todo, podemos desarrollar la reflexión del Otro, de lo que Jacques Derrida llama "... un pensamiento de lo infinitamente otro que me mira y me concierne [...] que debería privilegiar la cuestión y el requerimiento del animal" (2008: 135).

La cuestión del animal está en el principio de los tiempos, provoca fascinación, y le da sentido a la vida. Sobre las bestias y sus fantásticas

características hay algunos libros memorables. Desde Herodoto hasta Tolkien, los bestiarios han combinado ficción y realidad. Grandes hombres hicieron sus propios animalarios como Aristóteles, Plinio el Viejo, Isidoro de Sevilla, Leonardo Da Vinci. También podemos pensar en Kafka, Borges, Cortázar o Monterroso. Sin embargo, hay que preguntar por las mujeres y sus animales, cuál es la genealogía de sus bestiarios. Aquí citamos a dos de ellas, la francesa Colette (1873-1954) y la española Menchu Gutiérrez (1957), para recrear el Bestiario de la mexicana Rocío Sagaón, para acoger y liberar a tantos animales, bestias originarias de México, particularmente de la región central de Veracruz.

SERPIENTES

Hay un relato mexicana sobre el origen del mundo que dice así: la mujer-serpiente, Chimalman, diosa de la fertilidad, patrona de la vida y de la muerte, guía del renacimiento, monstrea y guerrera se aparecía desnuda, combatiendo y bailando para esquivar las flechas que el guerrero Mixcóatl (de las palabras “mixtli” nube y “coatl” serpiente) le arrojaba. Así, en el comienzo hay dos animales, dos serpientes, macho y hembra, combatiendo. El mito cosmogónico describe cómo ella se encogía, inclinando la cabeza de un lado a otro con el cuerpo pintado de rojo y amarillo.²

El ondulante movimiento con que se describe a esta mujer mítica, nos invita a imaginar la danza de la serpiente de coral o coralillo, cuya piel está rodeada de rayas rojas, amarillas y negras; un cuerpo alargado y sin extremidades que se desplaza gracias a las escamas y las ondulaciones laterales; torso de bailarina serpenteante, trazos circulares de una eterna coreografía.

Después aparece otro relato de origen, el cristiano (*Génesis*: 1-16). Hubo una serpiente que sedujo a Eva con el fruto prohibido y la mujer dio de comer al marido (hay una versión del relato en el que la primera mujer,

2 Para más información sobre este tema consultar Ángel María Garibay, *Épica náhuatl*.

Lilith, y la serpiente son el mismo demonio o súcubo). Desde entonces Dios castigó a ambas, clausuró la complicidad que había entre ellas, inaugurando la enemistad entre el linaje de las sierpes y el de las mujeres. ¿Por qué?, ¿qué potente relación hay entre las féminas y las *ophidias* que el dios patriarcal quiso evitar? Rocío fue una de esas mujeres que no huyó de las bestias, sino que las dejó respirar, las dejó moverse; pareciera que el linaje de las serpientes la hubiera protegido y guiado a lo largo de su vida. Aquí y ahora, los animales la invocan a un año de su muerte.

Rocío Sagaón fue una seductora bailarina de torso ondulante, como la serpiente coralillo, y poderosas extremidades, que la llevaron a convertirse en una importante figura de la danza mexicana en los años cincuenta. Según la estudiosa Margarita Tortajada, *Zapata* es “la obra cumbre de la danza moderna nacionalista” (2004).

De esta pieza coreográfica destacan la música de José Pablo Moncayo, el vestuario y el decorado de Miguel Covarrubias, la inspiración histórica del héroe Emiliano Zapata, el movimiento y la expresión de los bailarines Arriaga y Sagaón; pero hay algo más, algo tan sutil y discreto como una pequeña serpiente escondida entre la hierba. La mujer siente latidos en su antiguo vientre de escamas, la piel de la serpiente toca la tierra y todo el cuerpo se vuelve superficie destinada al tacto y al deseo, verdaderos impulsos de la danza.

En dicha coreografía, Rocío interpretó a la Madre Tierra, encadenada primero, liberada después. “A fuerza de ser la tierra”, escribió el crítico Flores Guerrero en 1954, “Rocío proyecta una emoción que acaba por transformarla en un símbolo artístico de todo lo que es México; ella es la tierra calcinada de nuestros desiertos y la húmeda y prieta tierra de nuestras selvas, es el alma del surco y la montaña” (Tortajada, 2015: 6). Ella fue la madre en parto, la protectora, la jubilosa, la madre en duelo tras la muerte del hijo, la tierra que todo recibe y regenera con la esperanza de la transformación. Según el mito mexicana, la mujer-serpiente o Cihuacóatl es la primera mujer y la madre de los hombres: “nuestra madre”. Ella representa una cosmovisión matriarcal, una religión anti-

gua en la que se adoraba la fuerza femenina profundamente conectada con la naturaleza y la fertilidad, responsable tanto de la creación como de la destrucción de la vida.

Con sus veinte años, Rocío Sagaón no solo bailó como si fuera la Madre Tierra, parió con la fuerza de las contracciones, de piernas abiertas como si fuera mujer preñada. “Grita en su danza al nacer Zapata” (Tortajada, 2015: 6). Y es que para moverse incorporó imágenes reales, fue al Hospital Civil a ver parir a las mujeres, a documentarse de la vida misma, tal y como lo describe en una entrevista (Herrera, 2014). Algunos años más tarde fue madre de tres criaturas, curiosamente las hijas heredaron oficios que guardan relación con la de la mujer-serpiente:³ una bailarina, la otra partera.

Se sabe que la serpiente cambia de piel cada cierto tiempo, genera nuevos vestidos, otras vidas. Esta capacidad de transformación también la tuvo Rocío Sagaón. Como ceramista modeló a la serpiente en vasijas, en la cafetera que aún se usa en su casa, en las tazas abrazadas por el largo cuerpo de *ophidia* y en algunos platos, que todavía nos hacen pensar en ella cuando compartimos alimentos.

Y si despertáramos en medio del parque Natura, en la ciudad de Xalapa, entonces una enorme serpiente emplumada ondularía mágicamente en ese cuerpo cubierto con escamas de cerámica que con cuidado fueron creadas una por una por Rocío Sagaón y Laura Navarro. *Cóatl o la serpiente emplumada que sueña con nosotros*, como la llamaron sus creadoras, nos pide pasar tres veces seguidas debajo de su largo cuerpo a cambio de buena suerte y alegría por mucho tiempo... hay que decir que no es posible pasar de pie, hay que inclinarse hasta tocar la tierra, honrando a la Gran Diosa Serpiente inmortal, inmutable y omnipotente en la religiosidad mexicana.

3 Cihuacóatl es la diosa de la fertilidad y del nacimiento, patrona de la salud, guía de médicos, parteras y cirujanos; protectora de las mujeres fallecidas en el parto –consideradas guerreras–. Por otro lado, los movimientos ondulantes de Chimalman, otro nombre de la mujer-serpiente, nos recuerdan el poder y la seducción de la bailarina. Tal y como se describe en el inicio de este texto. Para profundizar véase Godínez, 2014.



IMAGEN 1. *Cóatl o la serpiente emplumada que sueña con nosotros*. Obra de Rocío Sagaón y Laura Navarro.

FOTO: Gloria Luz Godínez Rivas.

MARIPOSAS

A partir de la serpiente, otros animales brotan de la vida de Rocío Sagaón, no son parte de un zoológico, los animales respiran, a veces nos miran y parece que nos interpelan. Los animales que conciernen a Rocío se multiplican y revolotean como mariposas en el texto para hablar de ella. Pero todas las preguntas se resquebrajan, se rompen cuando no se desvanecen ante la transformación. La oruga se ha convertido en mariposa. Sabemos que hay un antes y un después en la vida de esta bailarina que hoy evocamos, antes y después de la Ciudad de México, antes y después de Miguel Covarrubias, hay una vida en los teatros y en los salones de danza, metamorfosis en las diferentes ciudades del mundo que Rocío Sagaón recorriera con su segundo marido George Vinaver. Sobre todo, hay un antes y un después del *Rancho 2y2* ubicado en el bosque de montaña poblado de insectos, pequeños seres mudos que aletean ligeros como las mariposas. Criaturas aladas que se ríen frente a nosotros de los



IMAGEN 2. Litografía de Rocío Sagaón.
FOTO: Djahel Vinaver.

pobres medios que usamos para describirlas. Insectos cercanos, pero fuera de nuestro alcance. Si les tocáramos con la mano, ya no habría polvo de arcoíris, precisa Colette, “ya no habría polvo de arcoíris en mis dedos lloviendo sobre mi escritura húmeda ni aferrándose, por gracia exclusiva, a las palabras que busco” (2008: 12) para hablar de las mariposas.

En el bosque de niebla, el horizonte de Rocío Sagaón cambió y se pobló de animales, otras miradas se dirigieron a la bailarina que sabía cómo conquistar al público, ellos se colaron en la vida cotidiana, en la vida, simplemente porque están ahí, siempre han estado. “El animal está ahí antes que yo, ahí a mi lado, ahí delante de mí”, nos dice el filósofo Jacques Derrida (2008: 26). Gracias a las bestias, se desarrolla lo que en filosofía se conoce como alteridad, el pensamiento del Otro, del prójimo. Sin embargo, algo pasa cuando el vecino no es un ser humano sino un bicho, entonces, un pensamiento de lo infinitamente otro que nos mira y nos concierne se despierta privilegiando la cuestión del animal (Derrida, 2008: 135).

VACAS

Es un paisaje verde y húmedo, hay vacas; navegando en una pequeña pradera dos hombres y dos mujeres bajo paraguas son tan próximos a sí mismos como a los rumiantes. Las vacas de ojos grandes están paradas como signos de interrogación bajo la lluvia... parece como si las vacas anularan las gotas que caen sobre ellas sin mojarlas.

En un grabado de Rocío Sagaón de la serie Vacas y hombres vemos un rabo florido, y sobre la cabeza de la vaca principal una hermosa rosa roja y una trenza de listón adornan su melancólico semblante. La mujer-vaca nos mira con la tranquilidad intranquila de su especie, es un animal fabuloso, porque habla, como en la fábula, dice yo, la de la rosa y la larga trenza soy quimera y fantasía. El llamamiento de los animales, audible o silencioso, apela a algo fuera de nosotros, desde lo más lejano. Al fondo, unos hombres pequeñitos hacen fila para tocar un piano de cola... la cola, la cabeza, el hocico y los ojos del animal nos interpelan.



IMAGEN 3. Litografía de Rocío Sagaón de la serie Vacas y hombres.
FOTO: Djahel Vinaver.



IMAGEN 4. Litografía de Rocío Sagaón de la serie Vacas y hombres.
FOTO: Djahel Vinaver.

Otro grabado de la misma serie es un *ring* de lucha libre; allí yacen acurrucadas tres vacas a rayas, el réferi con cuerpo de hombre renuncia a su rostro para encarnar el del animal, detrás de su máscara vacuna observa con los brazos tranquilos. ¿Dónde está la pelea? ¿Dónde está el circo? Rocío Sagaón salva a los animales y al mismo hombre enmascarado de los fantasmas del circo, no existe la infinita tristeza de las fieras enjauladas, no está el elefante de rodillas imitando el rezo para decir ante los demás que es pequeño, que ha sido reducido por una fuerza superior (Gutiérrez, 2014: 53). No hay público ni elefante ni domador. No hay lucha ni réferi. Solo hay nubes y vacas que nos observan con ojos domesticados. Entonces vuelve el filósofo: “Como toda mirada sin fondo, como los ojos del otro, esa mirada así llamada ‘animal’ me hace ver el límite de lo humano: lo inhumano o ahumano, los fines del hombre” (Derrida, 2008: 28). Aunque el animal nos deja la huella de tantos síntomas y tantas heridas, Rocío nos salva con humor, recreando la genealogía de *Los del Toro*, nos hace saber que somos nosotros mismos los animales que estamos siguiendo o domesticando.

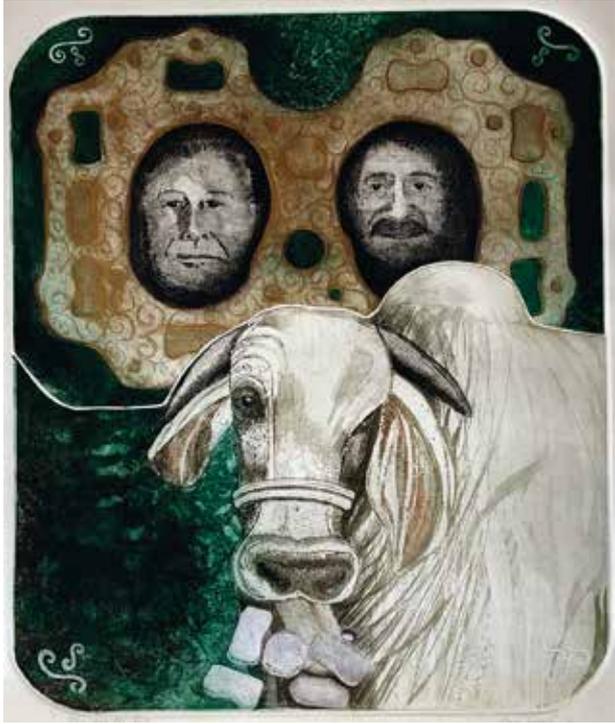


IMAGEN 5. Litografía de Rocío Sagaón de la serie Vacas y hombres.
FOTO: Djahel Vinaver.

PECES

Hay otra serie de grabados llamada Peces y mujeres. Vemos el rostro de una mujer morena, joven de grandes ojos que nada con dos peces sobre un fondo azul. Ella nada con los ojos abiertos, los peces giran. “La memoria de los peces tiene un recorrido tan breve que cuando estos han descrito una vuelta completa han olvidado que pasaron una vez por delante [de aquella mujer] y pueden creerse en el océano” (Gutiérrez, 2014: 91). En otra imagen, una joven rodeada de peces busca un rostro interlocutor. No puede creer que todos los peces sean iguales. Ni especie ni género ni individuo, el animal es “una irreductible multiplicidad viva de mortales”



IMAGEN 6. Litografía de Rocío Sagaón de la serie Peces y mujeres.
FOTO: Djahel Vinaver.

(Derrida, 2008: 58). La mujer y el pez se dan un beso en la boca, labios rosas, secretos, que alimentan su imaginación; brevísimos sueños que ella, mujer-peza, ya no puede recordar fecundada por el animal.

Las mujeres de Rocío parecen conocer un lenguaje húmedo, un misterioso líquido salado que contiene los recuerdos que los peces exhalan en burbujas. El agua se convierte en un verdadero océano que abre todas las posibilidades de creación: danzas marinas, piernas de las *pirouettes*, ingles de los nacimientos, giros de trescientos sesenta grados, secretas colas de peces azules y morados, cuerpos ondulantes del animal que bailan sin alusión a la coreografía, a la escritura previa. Nadie ordena los pasos de danza en los universos acuáticos de Rocío Sagaón porque estamos ante “la dancidad” del animal tal y como llamó Jacques Lacan (2009: 768) al juego de acercamiento y ruptura que constituye la vida, “la danza originaria” del animal que seduce, caza, huye o enseña. Las escamas rojas, las pieles morenas y las aletas que parecen largas cabelleras acogen y liberan a los animales que han habitado en nuestra querida bailarina a la que evocamos.



IMAGEN 7. Litografía de Rocío Sagaón de la serie Peces y mujeres.
FOTO: Djahel Vinaver.

EL ZOPILOTE

A sabiendas de que muchos más animales que componen la obra de Rocío han salido volando, se han escondido tras la hierba o en sus madrigueras, y que otros se han camuflado quedando así fuera de estas páginas, vamos a terminar el presente bestiario con aquel que guarda una profunda relación con su faceta como bailarina, y que dio nombre al estudio de danza que Rocío abrió en Xalapa alrededor de 1985: el zopilote. Un espacio que nutrió a esta ciudad de danza africana, hindú, contemporánea, además de *ballet*, sembrando la semilla de la creación coreográfica en muchos jóvenes bailarines y actores, que hoy son destacadas personalidades de la cultura xalapeña.

El zopilote es también uno de los “buitres del nuevo mundo”, ave carroñera cuyo papel es indispensable en la cadena alimenticia de este territorio que aún sorprende con sus serpientes emplumadas y sus perros pelones o *xoloitzcuintles*, que al día de hoy protegen y habitan la casa de

Rocío. Los animales de este hermoso y salvaje paisaje marcan el personal bestiario de Rocío Sagaón; podríamos decir que es un original y fabuloso *Bestiario de Indias* como el que Fernández de Oviedo (1999) realizó en el siglo XVI para reportar a Carlos V los animales vistos por primera vez en el Nuevo Mundo.

Así, Rocío, en su nuevo mundo veracruzano, tuvo la magia para convertir lo que pensaba en arte, creó danzas, esculturas, grabados, piezas de cerámica y una zoosfera de serpientes, vacas, mariposas, peces y el zopilote.

FUENTES

- AA. VV. (1998). *Biblia de Jerusalén*. Trad. de la Escuela Bíblica de Jerusalén. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- COLETTE (2008). *Prisiones y paraísos*. Barcelona: Nortedur.
- DERRIDA, Jacques (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1999). *Bestiario de Indias*. México: FCE.
- GARIBAY, Ángel María (1993). *Épica náhuatl*. México: UNAM.
- GODÍNEZ, Gloria Luz (2014). “Mujer-serpiente en México. De Cihuacóatl a Lukas Avendaño”, *Amerika. Mémoires, identités, territoires*. Núm. 11, DOI 10.4000/amerika.5314.
- GUTIÉRREZ, Menchu (2014). *Araña, cisne, caballo*. Madrid: Siruela.
- HERRERA, Jessica (2014). “Zapata”. *Entrevista con Rocío Sagaón. Más allá de la danza*. TeleUV. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=S4pTF6V1Mb4>.
- LACAN, Jacques (2009). *Escritos 2*. México: Siglo XXI.
- TORTAJADA, Margarita (2004). “Bailar la patria y la Revolución”, *Revista Casa del Tiempo*. Disponible en: <http://www.uam.mx/difusion/revista/julio2004/tortajada.html%20>.
- (2015). “Rocío...”, *Revista Interdanza*. Vol. 25, año 2, pp. 4-13, disponible en: https://issuu.com/interdanza/docs/rev_interdanza_n_m.24_final__issu.

SALVADOR CRUZADO: EL LATIDO DE LA NATURALEZA

MARÍA TERESA GONZÁLEZ LINAJE

EL MAESTRO SALVADOR CRUZADO (Málaga, 1933-Xalapa, 2016) falleció un 20 de febrero, y con su partida el arte veracruzano perdió a uno de sus interlocutores más sabios, más comprometidos y más auténticos. En el pasado he escrito sobre su obra, pero nunca desde la remembranza del amigo, del maestro que ya no está. Por ello, no quiero caer en un cúmulo de datos curriculares –por otra parte fáciles de obtener en internet– sobre su carrera, sus logros académicos y los reconocimientos obtenidos. Más bien, quiero regodearme en el recuerdo del Salvador amigo, pintor, conversador, del compañero que conocí y cuya obra me había conquistado, mucho antes de conocerle en persona, a través de la emoción que suscitaban sus paisajes; para mí, Salvador fue sobre todo un mago del color, un amante de la naturaleza, una *rara avis* en este mundo complejo que él supo ver de forma traslúcida, con la intuición que le caracterizaba. También quiero abordar su obra plástica, como yo la entiendo, y que raramente es explicada en los textos publicados y en las entrevistas que dio en vida, esperando que otros se animen a reflexionar sobre el mensaje que subyace en la producción dilatada y versátil de Salvador Cruzado.

Empecemos por nuestros primeros pasos de forja de una amistad, nacida entre los muros del Instituto de Artes Plásticas donde ambos laborábamos: al principio, aguantar la dialéctica de Salvador no era siempre fácil, digamos que a menudo me creaba un sentimiento de inmadurez vital, esperando el momento en que iba a defraudarle con mis comentarios. Sin embargo, ese estadio inicial pronto dio pie a un disfrute profundo, a una relajación plagada de risas y de seriedades, a un verdadero encuentro lleno de casualidades y de convergencias: ambos de ori-

gen español, de conversación directa, cumpliendo años uno después del otro, amantes de la historia del arte, admiradores de la vida. Por supuesto, Salvador me sacudía intelectualmente con sus opiniones, desvestidas de todo disimulo, plagadas de lecturas y de referencias, aderezadas por ese toque genuinamente español del “viejo cascarrabias” que tan bien define un prototipo social, y del mismo modo erróneo, en su caso. Debajo de la coraza, la sequedad, los alternantes mohines de disgusto, la plática sin ambages, estaba un artista genuino y, sobre todo, un ser humano encantador lleno de experiencia para ser compartida.

En cuanto a su obra, empecé a conocerla de forma casual: un hallazgo extraordinario, un paisaje perturbador; los espacios naturales capturados por Salvador asemejan verdaderas ofrendas a la Naturaleza, porque son capaces de hacer realidad el viejo sueño taoísta del paseo espiritual por el lienzo para alcanzar la unión con el Todo. Sus panoramas rezuman atmósfera, invitan a introducirse y a explorar los recovecos de la pintura, a tocar, a masticar. En ellos, el colorido, tan vital como la postura de este gran pintor frente a la existencia, era la herramienta favorita de nuestro artista: manchas sobrepuestas de forma casi mágica una sobre la otra, desbrozadas en la cercanía, constructoras de morfologías desde la distancia. En ello se notaba su gran formación como dibujante y pintor, su homenaje a las escuelas de pintura antiguas, como los impresionistas. La saturación cromática que llenaba de energía sus árboles, montañas, cielos y paisajes veracruzanos, más que una representación figurativa de lo real eran una deferencia espiritual con la tierra de los ancestros de México –la cultura prehispánica a la cual tanto admiraba–, retratada en su esplendor casi virginal, sin animales, seres humanos, o construcciones. Así, lograba que la vista no se desviara de lo esencial: la voluptuosa fortaleza de la vida y de la naturaleza, que espontáneamente se sobrepone al paso de los milenios y nos recuerda la cortedad de nuestro propio reloj.

Para lograr los efectos que le interesaban había decidido prescindir del negro: un color inexistente, según él, quien defendía los “mil ver-



IMAGEN 1. Monotipos: *Fronda II*, 31 x 48 cm, técnica mixta, s/f.

FOTO: Héctor Montes de Oca.

des”, la paleta intensificada, y renegaba de tiempo en tiempo del rojo. Los colores se convirtieron en los protagonistas de su técnica junto a las manchas y a las texturas, agudizadas por el entorno natural en el cual se instaló años atrás: primero en Xico y luego en Rancho Viejo, donde ejercía de esposo, padre y maestro. Entre sus paseos y su taller componía no solo sus grandes formatos sobre la naturaleza, pues como el hombre inquieto que fue, necesitaba maximizar sus muchas horas de trabajo, aportando, gracias a su vena creativa, monotipos, esculturas, *collages*, ensamblables, cajas y dibujos, entre otras cosas.

Como le encantaba desafiar a sí mismo, usaba esta “metodología” para abrir nuevos caminos de expresión; había falta de contenido, una insaciable sed de encontrar, de expresar, y mucha dedicación. A Salvador le fastidiaban los flojos, la entrega incompleta, porque él se daba a su obra en plenitud. Llegar a este nivel de esfuerzo también requería una cierta certeza sobre uno mismo, y si algo sabía Salvador era que el hombre debe caminar con la mente, el corazón y su corporalidad, como una unidad multidisciplinar, un brebaje bien combinado, nunca disocian-



IMAGEN 2. Collages: *Chimalli Chibcha*, 44.5 x 59 cm, técnica mixta, s/f.

FOTO: Héctor Montes de Oca.

do lo uno de lo otro, en consonancia con el Cuarto Camino que propuso uno de sus autores más recurrentes: Gurdjieff (George Ivánovich Gurdjieff, 1866-1949). De ahí su rechazo a la tecnificación excesiva de la sociedad, al dominio de la máquina sobre el hombre, a la dependencia y manipulación de la esfera de lo virtual, que nos separa de la experiencia real del mundo.

Nuestro amigo entendió que solo hay una oportunidad de gozar, aquí y ahora. Quizá sus muchas lecturas le ayudaron a saberlo: combinaba la literatura clásica con los autores más vanguardistas, y cuando la plática se iba por derroteros más complejos, estos y sus títulos iban ca-



IMAGEN 3. *Collages 3D: La sinopsis de lo oculto*, 95 x 95 cm, madera mixta, s/f.
FOTO: Héctor Montes de Oca.

yendo con cadencia, mientras yo apuntaba. Salvador no se conformaba con las lecturas convencionales ni con las interpretaciones simplistas: su ojo clínico para percibir más allá de las apariencias no solo beneficiaba a su obra plástica, sino a su interpretación de la existencia en sí.

Nos dejó pistas en algunas frases estupendas, que recojo más o menos de forma textual, insertadas en entrevistas aquí y allá: “creo en el trabajo”, “la luz es color y el color es luz”, “el verdadero conocimiento es la alquimia interior de un conocimiento mental”, “el deseo jamás muere”, “somos alumnos perennemente en la vida”, “saber ver es un arte”, etc. No obstante, el público quedó desamparado al nivel más complejo:

el de la interpretación profunda, la que subyace debajo de la apariencia de la obra, la segunda lectura. Ahí es cuando la falta de un manual nos obliga a un ejercicio de penetración mental, cuando los sentidos se agudizan para aprehender la esencia de la obra de Salvador. Y no es sencillo. Si los paisajes son los componentes más “amables” de toda su producción, por la desenvoltura con que son digeridos visualmente, el resto de ella produce reacciones diversas y a veces encontradas.

Iniciemos por los Monotipos: son impresiones juguetonas de masa pictórica, que perpetúan el estilo desarrollado en sus paisajes de gran formato, como en *A la orilla de la laguna*, con claras reminiscencias de la pintura de Monet (1840-1926); la bella disgregación matérica en *Floresta*, y *Fronda II* (véase imagen 1), que se acerca a la técnica de Jackson Pollock (1912-1956) desde la figuración; a veces, hay guiños a Luis Nishizawa (1918-2014), a pesar de las diferencias de estilo. En sus monotipos, el color vibra, posee resonancia, y son verdadera antesala de lo que nos espera en sus paisajes más amplios, como si de un aperitivo se tratase.

Tras saturarnos de colorido y vegetación, damos un salto textual al enfrentarnos a sus *Collages*: composiciones donde el Salvador más estructurado, el del antiguo diseñador gráfico, sale a la luz. Vemos converger las formas geométricas y las simetrías con los retazos de color, en una suerte de yuxtaposición entre vitrales de iglesia y la avasalladora presencia de lo natural, que se avista entre las curvas y las rectas; a veces intuimos un universo en expansión tras la máscara recortada, y en otras ocasiones nos dejamos llevar por nuestra imaginación hacia un mundo diferente y abstracto, donde no tiene por qué haber una explicación para todo. Sin embargo, algunos son muy claros, como *Al maestro*, donde reconoce su débito con Leonardo da Vinci; *La caja de Pandora*, con su diseño atractivo y sus amenazas ocultas entre los pliegues de su cuidado diseño; *Calma y estímulo*, donde emplea los recursos del arte objetual; *Chimalli Chibcha* (véase imagen 2), que representa un escudo prehispánico que brinda protección, y otras obras que hacen referencia a sus intereses personales y conocimientos, como *Horus* (los dioses del

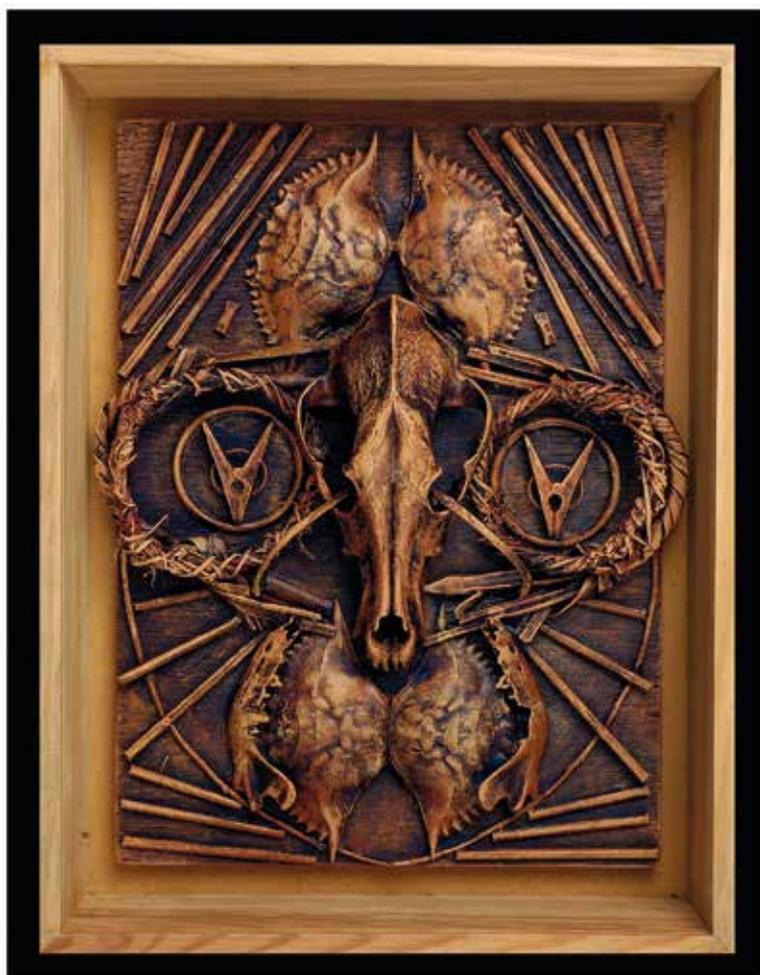


IMAGEN 4. Cajas: *Ofrente*, 29.5 x 41 cm, madera mixta, s/f.

FOTO: Héctor Montes de Oca.



IMAGEN 5. Cerámicas: *Cerámica D*, sin información técnica, s/f.
FOTO: Héctor Montes de Oca.

antiguo Egipto), *Mandala* (el budismo y el universo), *La mirada del Cíclope* (mitología grecolatina), y *Paracelso* (la alquimia). Asimismo, sus Ensamblajes constituyen el apéndice de esta colección en madera.

Quien disfrute de los acertijos y de los mensajes crípticos buscará entre los estantes de las bibliotecas las bases de la serie Collage madera 3D, a mi modo de ver, su serie más mística, aprovechando la fuerza estructural de la madera: el homenaje a *Giordano Bruno*, el *Chamán recogiendo fragmentos*, *Dudar es vivir*, el excelente *Gloria a los dioses de la globalización*, el fantástico trabajo *La sinopsis de lo oculto* (véase imagen 3), *Los cuatro estados*, son muestras indefectibles de esa tarea que el arte se adjudicó hace mucho: trascender, llevarnos a otro punto en la interpretación de la imagen, movilizar nuestra curiosidad mediante la simbología y la iconografía, el color y las texturas, hacernos partícipes empáticamente de que hay mucho más para aprender, descubrir y cuestionar.

Su colección de Cajas es otra invitación a la ruptura visual con el resto de su obra, un cambio radical desde la vitalidad de sus paisajes hacia la decrepitud de sus habitantes: huesos, restos, maderas, conforman un grupo de objetos semienterrados en cajas, a modo de ataúdes, recubiertos de colores que no hacen sino exaltar la descarnación de sus ocupantes: animales en apariencia fosilizados (búho, camaleón) elaborados desde la deconstrucción de otros seres, de sus esqueletos, o sencillamente aglutinando despojos matéricos para crear formas que van desde lo figurativo a la abstracción, por ejemplo en la inquietante pieza *Un poco del futuro*. También se ven muestras de temática ritual: *Oferente* (véase imagen 4), *Ofrenda*, en este muestrario de ideas hilvanadas por el material utilizado.

Su producción titulada *Cerámica* sorprende por la mixtura de estilos y la propuesta visual. Existe algo muy primigenio en sus diseños compuestos con objetos y materiales reciclados, cual piezas elaboradas en la etapa neolítica de la humanidad, sencillas, rotundas, firmes, muchas de ellas antropomorfas. Pudiéramos atisbar a las figurillas femeninas de la cultura minoica en la pieza *Cerámica C*, un tótem o un homenaje a los espíritus protectores en *Cerámica D* (véase imagen 5), recuerdos



IMAGEN 6. Dibujos: *Dibujo 9*, 75.5 x 56.5 cm, sin técnica, s/f.

FOTO: Héctor Montes de Oca.

de las culturas africanas en otras piezas, siempre conservando colores térreos, añadidos *a posteriori*, para mantener esa semejanza con las primeras producciones del hombre socializado. Y al pasar a otra serie, de nuevo, el cambio radical.

En su grupo de Dibujos, Salvador nos regala su maestría con los pinceles y los lápices elaborando siluetas de una soltura estentórea, donde el dinamismo protagoniza la mayor parte de las libérrimas composiciones, de animales agazapados cuya silueta se intuye de un modo fantasmagórico, como si se tratase de la huella de sus espíritus o de nahuales, en un espacio vacío y sinuoso. Pero hay más protagonistas: cuerpos de mujer representados con admiración y sensualidad, figuras mitológicas en el ámbito de la cultura persa o de cualquier otra de la antigüedad, y transformaciones orgánicas. En suma, una serie brillante que nos remite a lo mejor del dibujante, de una fuerza inolvidable (véase imagen 6).

Para continuar demostrando su versatilidad, su capacidad de crear nuevos registros y la maleabilidad de su pensamiento, Salvador recrea



IMAGEN 7. Esculturas: *Arpa pre-minoica que produce el sonido H*, 103 x 24 x 54 cm, madera mixta, s/f.

FOTO: Héctor Montes de Oca.

una serie titulada Esculturas, donde no hay un parámetro estético fijo. Todo vale: la estética geométrica al estilo de Piet Mondrian (1872-1944) –reflejo de los intereses espirituales y teosóficos del artista holandés–, la repetición de la estética de cajas y cerámicas, el organicismo de sus *collages* llevados a escultura con predominio de curvas y geometrías, y su pasado de diseñador en sus composiciones más gráficas; hay sorpresas constantes: es el caso de la pieza titulada *Escultura J* –quizá con su perra *Toxca* otra vez de modelo–, y en la que la intuición moldeadora del maestro y el veteado de la noble madera dan pie a una obra extraordinaria.

Se trata pues, de un grupo heterogéneo lleno de trabajos que llamarán nuestra atención. No podían faltar las máscaras, de las que hay toda una serie, sabiendo de la pasión de Salvador por esta clase de piezas de las culturas más diversas: es así que recrea sus propios diseños, siguiendo la tónica de los tonos terrosos, en delirantes composiciones donde prima la simetría. Destaca también el *Nacimiento de Anopheles* –el famoso mosquito transmisor de la malaria– cuyo movimiento compositivo lo convierte en el centro de la atención; *La oferta del corazón* demuestra cómo el reutilizamiento constante de materiales puede generar una obra llena de ingenuidad. A veces preferimos retirar la mirada porque el aspecto de la pieza es duro de visualizar (*Plegaria II*, o la serie de Insectos). Y como es habitual, los títulos, recabados mediante su formación, dan cuenta del sedimento intelectual de Salvador, lector incansable: *La plutocracia en Egipto*, *Remembranza alquímica*, *La Sibila*, *La pequeña quimera*, *La Amazona*, *Don Alonso: el caballero de la triste figura*, *Dédalo e Ícaro*, etc. Reconozco que me agrada especialmente *Arpa pre-minoica que produce el sonido H* (véase imagen 7) no solo por lo que conlleva esta recuperación del mundo antiguo, sino por la belleza compositiva de esta magnífica escultura.

He dejado para el final su serie de Pinturas a propósito, sea o no lo mejor de su producción, sino por una cuestión de afectos: así conocí a Salvador, a través de un paisaje. En sus trabajos pictóricos dedicados sumariamente a lo natural, a la floresta, a los árboles, a las masas rocosas,

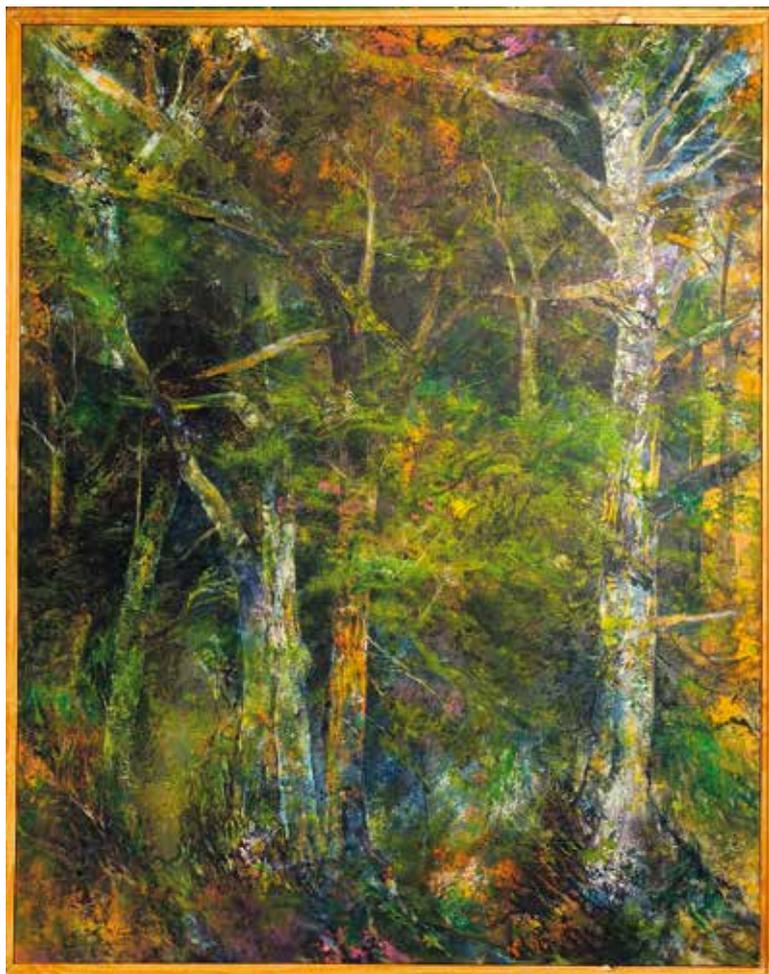


IMAGEN 8. Pinturas: *Árboles 50-18*, 95 x 115 cm, técnica mixta sobre tela, s/f.
FOTO: Héctor Montes de Oca.

es donde aprehendo mejor la ancha visión que Salvador tenía de la vida, su energía, su pasión por lo que hacía. Le imagino, sin dificultad, trabajando febrilmente sobre el lienzo, arriesgando, a la espera de que los colores encuentren a su pareja y se superpongan en un maridaje perfecto, y quejándose de tanto en tanto –puesto que no se contentaba con cualquier cosa–, siempre autoexigiéndose. El resultado de sus combinaciones, a veces muy atrevidas, es la muestra más clara del dominio que el maestro tenía sobre su corazón, porque para pintar de esta forma hay que estar en conexión profunda con tu ser más íntimo, que se desparra- ma a través de la mano y termina dotando al pincel de una magia singular. Al igual que los chamanes que Salvador homenajea de cuando en cuando, el maestro tenía una capacidad extraña para lograr su cometido con simples pinturas.

En esta amplia serie de trabajos pictóricos observamos una gran variedad de acercamientos a lo natural; en ocasiones parece que estuviéramos en un templo o en alguna suerte de espacio religioso, místico. La luz, captada en distintos momentos del día y del año, se transforma a placer generando las paletas cromáticas más variadas, incluso en explosiones de color cuya abstracción nunca pierde el cordón umbilical con lo real.

Es complicado elegir algunos títulos a resaltar, quizá sea más adecuado dejarse llevar por el ímpetu personal y recalcar en aquellas pinturas que conmocionen nuestro espíritu: dejarnos sentir. No creo que a Salvador le agradaran los largos discursos intelectuales en torno a su obra, es probable que por formación y por pasión prefiriese un sentimiento mucho más espontáneo en el observador. Sin lugar a dudas, discutiríamos algunas de las interpretaciones vertidas en estos párrafos, y yo tendría que claudicar. Como ya no puede compartir conmigo su visión, me conformaré con mi criterio y dejaré que el espectador haga el resto; dado que no disponemos de una exhibición que haga justicia a su talento, siempre puede verse una parte de su producción en internet, con la pobreza sensitiva que ello supone. Para captar en la intensidad adecuada el trabajo del maestro hay que plantarse frente a él: vale la pena pasarse por

la superficie de sus cuadros, dejándonos sentir, percibiendo la atmósfera que emana de sus coloristas composiciones, invitándonos a penetrar el mundo privado de Salvador, en el latido de la Naturaleza. Porque la obra de un artista no es más que la materialización plástica de su espíritu, y el de Salvador era complejo, profundo, vital y a la vez pesimista, esperanzado y crítico, todo un regalo para quien supiera ver y escuchar. Por estas y muchas razones más, le echo de menos; al menos tendré cerca un extraordinario cuadro surgido de su poderosa creatividad para confortarme.

SOBRE LOS AUTORES

ELKA FEDIUK. Universidad Veracruzana. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Doctora en Filosofía y Ciencias de la Educación (UNED, Madrid), maestra en Arte con estudios en Actuación (Academia Nacional de Artes Teatrales, Cracovia, Polonia). Es autora y editora de libros y publicaciones sobre la formación teatral y poéticas de creadores y grupos.

MARÍA TERESA GONZÁLEZ LINAJE. Universidad Veracruzana. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y máster sobre estudios chinos en la Universidad de Alcalá de Henares; se dedica a los procesos interculturales y artísticos entre China y Europa, con especial énfasis entre los siglos XVI al XVIII.

ROCÍO GALICIA. Candidata a doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Investigadora del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Es especialista en temas de procesos creativos, dramaturgia fronteriza y escrituras de violencia. Es autora de seis libros y de numerosos artículos en libros colectivos y revistas especializadas.

ENRIQUE MIJARES. Universidad Juárez del Estado de Durango. Pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1999; doctor en Letras Españolas (Universidad de Valladolid, España); escritor, director de escena, investigador, editor, dramaturgo. Recibió el Premio Internacional Emilio Carballido 1995, el Premio Internacional Manuel Acuña 1996, y el Premio Internacional Tirso de Molina 1997.

RAFAEL FIGUEROA HERNÁNDEZ. Universidad Veracruzana, Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación. Doctor en Historia y Estu-

dios Regionales; su objeto de estudio es la música popular veracruzana en dos de sus vertientes principales: la música afroantillana y el son jarocho. Ha recibido apoyo para la investigación de diversas instituciones tanto nacionales como extranjeras.

GLORIA LUZ GODÍNEZ RIVAS. Investigadora independiente y artista de las artes escénicas (bailarina y coreógrafa). Es doctora en Teoría Literaria por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y maestra en Filosofía por la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) 2017-2019.

OCTAVIO RIVERA KRAKOWSKA. Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) en México. Su trabajo docente y de investigación está enfocado, particularmente, en la dramaturgia y en el teatro novohispano y mexicano de la primera mitad del siglo xx.

HELOISA MARINA. Doctora en Teatro por la Universidad Estatal de Santa Catarina (Florianópolis, Brasil). Su investigación se centra en los temas de la producción, gestión y creación teatral en Latinoamérica. Su trabajo artístico cuestiona los límites entre la realidad y la ficción a través de la utilización de elementos autobiográficos en la composición escénica.

GUSTAVO RAFAEL CASTRO ORTIGOZA. Universidad Veracruzana, Facultad de Música. Guitarrista, laudista y director. Doctor y maestro en Música por la University of Southern California (EUA), licenciado en Música e ingeniero en Instrumentación Electrónica por la Universidad Veracruzana. Director titular del Ensamble de Música Antigua de Xalapa y de la Orquesta de Guitarras de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana.

ANA URIBE CRUZ. Maestra en Educación y licenciada en Danza Contemporánea por la Universidad Veracruzana. Docente de la Facultad de Danza de la UV. Desde 1994 es profesora titular de las asignaturas Técnica de la Danza Moderna, Experiencia Receptional e Investigación en la Danza. Es la responsable del cuerpo académico Danza Contemporánea.

LILIA PALACIOS RAMÍREZ. Licenciada en Danza Contemporánea y en Pedagogía por la Universidad Veracruzana. Magister Artium con énfasis en Danza por la Universidad de Costa Rica. Docente en las facultades de Teatro y Danza de la Universidad Veracruzana.

YOSI ANAYA. Universidad Veracruzana, Instituto de Artes Plásticas. Doctora por la Universidad de Londres; es artista visual en diversos medios e investigadora del cruce entre artes de tradición y contemporáneas en la sociedad. Cuenta con publicaciones nacionales e internacionales, 26 exposiciones individuales y 120 colectivas, así como curadurías y diversas colaboraciones creativas.

ANTONIO PRIETO STAMBAUGH. Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro. Es maestro en Estudios del Performance por la Universidad de Nueva York, y doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Editor de cuatro libros sobre artes escénicas contemporáneas y director de la revista *Investigación Teatral*.

ÍNDICE

Introducción 7

Elka Fediuk y María Teresa González Linaje

REGIÓN Y FRONTERA

Teatro del norte: los conflictos entre su conceptualización regional
y los imaginarios disidentes 21

Rocío Galicia

Identidad fluida: dilemas de la cartografía migratoria 33

Enrique Mijares

Pa' la rumba no hay fronteras: creación artística y región 45

Rafael Figueroa Hernández

Mareas Migratorias México. Intervención artística en la frontera 57

Gloria Luz Godínez Rivas

MÉXICO Y EL MUNDO

La presencia interregional del arte asiático y su influencia en el arte
virreinal: de Acapulco a Veracruz 77

María Teresa González Linaje

México libre: sobre fiestas y representaciones teatrales en 1821
con motivo del triunfo de la Independencia 101

Octavio Rivera Krakowska

Teatro de grupo en Florianópolis y Xalapa: estrategias
de reconocimiento y supervivencia 125

Elka Fediuk

Heloisa Marina

APUNTES DE VERACRUZ

Breve historia del movimiento de música antigua en Xalapa 165

Gustavo Rafael Castro Ortigoza

De raíces y ecos en la danza de Yocasta Gallardo 183

Ana Uribe Cruz

Lilia Palacios Ramírez

Indumentaria nahua: el caso de la Sierra de Zongolica 195

Yosi Anaya

CREADORES EN TRÁNSITO

El *performance* de Rocío Sagaón: mujer manglar 213

Antonio Prieto Stambaugh

Bestiario de Rocío Sagaón. Serpientes, vacas, mariposas, peces
y el zopilote 227

Gloria Luz Godínez Rivas

Salvador Cruzado: el latido de la Naturaleza 241

María Teresa González Linaje

Sobre los Autores 257

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
ARTES Y REGIÓN: PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, CULTURA Y TERRITORIO
de Elka Fediuk y María Teresa González Linaje (coords.),
se terminó de imprimir en febrero de 2020.
En su composición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.
Cuidado de la edición: Patricia Maldonado Rosales.
Maquetación: Ma. Guadalupe Marcelo Quiñones.

ARTES Y REGIÓN: PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, CULTURA Y TERRITORIO es una nutrida recopilación de ensayos de varios autores en torno al teatro, la música, la danza, las artes plásticas y las artes populares, poniendo un acento en Veracruz como región, espacio y territorio. En ellos está presente el interés por focalizar en el estudio de los fenómenos artísticos, los movimientos, los creadores y las obras la relación dialógica con el territorio, y de manera temporal o permanente con una región. El espectro de trabajo se amplía asimismo hacia los entrecruces de las culturas étnicas, urbanas y disciplinarias.

En las últimas décadas la expansión del paradigma de la complejidad, en sus más variadas orientaciones teóricas, puso en cuestionamiento los conceptos y las prácticas de la investigación, permeando también a la teoría del arte. La pregunta ¿cómo investigar las artes? –en debate permanente– se ha sumado a otra que indaga su vínculo con la región, la cultura y el territorio. La regionalización, que antes se podía demarcar por la geografía, la economía y la administración, se tornó un concepto complejo y mutante abierto a la geografía humana, que enriquece su imbricación con el arte. De este modo, el libro presenta los avances teóricos de este amplio tema, su aplicación a los estudios sobre fenómenos específicos atravesados por lo local, regional y global, así como el impacto de las intervenciones desde las artes.

