

herencia



El patrimonio cultural: entre lo global y lo local

306.05

R454r

Revista Herencia. — Año 1, N° 1 (1988). —
(San José, C. R.): Programa de Rescate y Revitalización del Patrimonio Cultural, 1988-v.
Semestral.

1. Costa Rica - Civilización - Publicaciones periódicas. 2. Folclore - Costa Rica - Publicaciones periódicas.

ISSN 1659-0066

CCC/BCUR

Revista herencia

Vol. 21 (2), 2008



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

Vicerrectoría de Acción Social
Extensión Cultural

PROGRAMA DE RESCATE Y REVITALIZACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Directora Honorífica

Dra. María Pérez Yglesias

Vicerrectora de Acción Social, Universidad de Costa Rica

Consejo Editorial

Zamira Barquero, Escuela de Artes Musicales

Isabel Avendaño, Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas y Escuela de Geografía, UCR

Juan Carlos Calderón, Director Sección

Extensión Cultural

Mauricio Frajman, Hospital San Juan de Dios, San José

Gastón Gaínza, Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas

Nora Garita, Escuela de Antropología y Sociología

Carmen Murillo, Escuela de Antropología y Sociología

Director - Editor

Guillermo Barzuna, Sistema de Estudios de Posgrado

Consejo Asesor Externo

Jorge Baños, Buenos Aires, Argentina,

Miembro de École Lacanienne de Psychanalyse

Sueli Correa de Paria, Universidad Católica de Brasília, Brasil

Andrés Fernández, Coordinador académico en la Universidad Creativa, San José

Aurelio Horta, Universidad Nacional, Colombia.

Olga Joya, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Tegucigalpa

Luis Thenon, Universidad de Laval, Canadá.

Alberto Zárate, Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Magda Zavala, Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica

Diseño y diagramación

Luis Angel Alfaro

Corrección de estilo y pruebas

Rocío Monge

**Venta y suscripción
en Costa Rica
¢1000,00**

Las solicitudes deben hacerse a Vicerrectoría de Acción Social
Universidad de Costa Rica, 2050

San Pedro de Montes de Oca, San José, Costa Rica

Correo electrónico: ec@cariari.ucr.ac.cr

<http://www.vas.ucr.ac.cr/ec/revistas/herencia/index.html>

Las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores y las autoras y no reflejan necesariamente la posición de la Revista.

Portada:

Danza de Fantasmas, fotografía ganadora del concurso "Se busca la fotografía de portada para el libro intitolado *Arte y Patrimonio Cultural: Entre lo global y lo local*," fue tomada en el último festival de Tambores en San Basilio de Palenque, en Colombia, en octubre de 2007. Autor: Wilson Peña.

herencia



El patrimonio cultural:
entre lo global y lo local

Contenido

Patrimonio cultural: entre lo global y lo local <i>Notas preliminares</i>	9
Patrimonio cultural: entre lo global y lo local <i>Tania Campos Thomas y Alberto Zárate Rosales</i>	11
La promoción cultural en la era de la globalización. Posibilidades y usos de las nuevas tecnologías de información y comunicación para el fortalecimiento de las redes de promoción de la cultura <i>Marta Rizo García</i>	21
Economía y cultura: ¿un abismo en la agenda política y académica de México? <i>Marissa Reyes Godínez</i>	37
El mercado en la plástica cubana de los años noventa. Circunstancias y herencias <i>Vivian Romeu</i>	49
Mujer y vídeo. Prácticas alternativas de representación <i>Cynthia Pech</i>	67
Las baladas románticas y la conformación de relaciones de género e identidad: entre la globalización y lo intangible <i>Alberto Zárate Rosales</i>	85
Reflexiones culturales de las prácticas sonoras colombianas: usos y abusos del arte y el patrimonio locales <i>Beatriz Gourbert</i>	97

La canción popular en América Latina: fin de siglo	
<i>Guillermo Barzuna Pérez</i>	117
Recreación jesuítico-guaraníca en el mercosur. Análisis de caso: Guaminí misión. Obra de recreación histórica basada en la relectura arquitectónica de las misiones jesuitas en territorio de los guaraníes. Impacto sobre el patrimonio cultural y el desarrollo sostenible	
<i>Leontina Etchelecu</i>	129
Solo la antropofagia nos une: la construcción de un arte brasileño	
<i>Silvia Valeria Vieira</i>	143
Autores participantes en este número	155

Patrimonio cultural: entre lo global y lo local

Notas preliminares

En julio de 2005, un grupo de profesores de universidades de distintos países de América, entre los que sobresalen Brasil, Argentina, Colombia, Costa Rica y México, propuso llevar a cabo un simposio para el *52 Congreso Internacional de Americanistas*, cuyo tema central fue "Diálogos entre la globalidad y la localidad", el cual congregó a investigadores de ambos lados del océano Atlántico, en las instalaciones de la Universidad de Sevilla, en España, en julio de 2006.

La temática se intituló "Arte y patrimonio cultural: entre lo global y lo local". Este simposio abarcó la importancia del arte y del patrimonio cultural en el nuevo milenio, su relevancia en contextos locales, regionales o nacionales y permitió considerar diferentes parámetros de pluralidad alrededor del conocimiento americanista y sus raíces europeas, ubicando los distintos elementos convergentes y divergentes derivados de la globalización y la localidad, sus incidencias históricas y sus matices en este periodo.

El simposio tuvo un éxito inusitado desde su convocatoria. Los organizadores del evento mismo recibimos treinta y dos propuestas; se presentaron once trabajos durante el 18 y el 19 de julio de ese año. La coordinación de la actividad estuvo a cargo de los maestros Cynthia Pech y Alberto Zárate, profesores de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Queremos agradecer a los ponentes, quienes realizaron el trabajo extraordinario de volver artículos sus presentaciones, a la Mtra. Cynthia Pech, co-organizadora de las mesas de trabajo, a la Mtra. Tania Campos, profesora de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, quien apoyó en la reflexión temática y metodológica. Finalmente, nuestro reconocimiento a las autoridades de la Universidad de Costa Rica, en especial al apoyo de la Vicerrectoría de Investigación y al Comité Editorial de la Revista *Herencia* de la Vicerrectoría de Acción Social por hacer posible esta publicación, que viene a llenar un espacio dentro de los trabajos de patrimonio cultural.

México, D. F., primavera 2008.
Alberto Zárate

El patrimonio cultural: entre lo global y lo local

Tania Campos Thomas y Alberto Zárate Rosales

Partimos del análisis de la temática conceptual del "Patrimonio", lo que nos permite el reconocimiento y el cuestionamiento que, en los planos ideológico y práctico-metodológico, se tiene del concepto y que permite ayudarnos a reflexionar el estado que guarda, actualmente, la validez y la utilidad práctica de este en nuevos contextos.

La etimología de la palabra Patrimonio proviene del latín *patrimonium* e "indica los bienes que el hijo tiene, heredados de su padre y abuelos", aspecto ampliamente cuestionado en particular por quienes, desde una perspectiva filosófica *post-humanista*, como es el caso de los estudios de género, nos obligan a reflexionar si esta expresión es la que debe privar como la única vía válida y que se refiere a la "herencia cultural que imprime sus características a un pueblo y lo distingue de los demás". El asunto es más complicado, ya que se trata de *re-pensar* los paradigmas acerca de la herencia cultural recibida del pasado y su utilidad en un contexto globalizado como es el que nos ocupa.

Dicho concepto, como tradicionalmente se ha utilizado, involucra a las sociedades como productoras de cultura, a sus integrantes como productores y reproductores de diversos conocimientos expresados mediante el lenguaje, de las ideas, de las creencias, de los distintos códigos socialmente aceptados y que se expresan en el conjunto de habilidades y conocimientos como parte de su visión del mundo y de la vida. Esa homogeneidad se cuestiona fácilmente con el uso de metodologías cualitativas, que permiten observar el acceso diferenciado a la producción y la reproducción cultural, a la exclusión y la marginación de distintos sectores a los bienes y los

productos culturales, tal y como lo muestra la Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Culturales (CONACULTA: 2004.)

Con la categoría del patrimonio cultural, otros referentes asociados se refieren al patrimonio tangible y al patrimonio intangible. El primero se asocia mecánicamente con bienes muebles e inmuebles, a los segundos se les brinda un determinado valor excepcional subjetivo en un tiempo y espacio determinados¹. Cabe señalar que ambos aspectos están en estrecha relación, sobre todo porque inciden aspectos intransferibles en ambos casos.

El relativismo reflejado en distintos aspectos rituales, emotivos, religiosos, estéticos, también se expresa en la incorporación de diferentes aspectos tecnológicos, jurídicos, económicos, éticos que frecuentemente los cuestionan los sectores más conservadores de las mismas sociedades; sin embargo, la incidencia de los cambios antes censurados, luego tolerados, más tarde abiertamente aceptados y viceversa, le permiten incidir en nuevos escenarios cada vez más complejos.

Al cuestionar a los autores acerca del vínculo entre lo global y lo local, las propuestas se enfatizaron en preguntarles de qué manera son pensados los bienes culturales entre las distintas sociedades de la región. Los participantes, provenientes de distintos países, ubicaron que la defensa y la atención del patrimonio cultural presenta una amplia variedad de formas para atenderlo. Se plantearon distintas experiencias, desde las que minimizan e ignoran el potencial cultural y artístico, hasta aquellos que buscan asociar los referentes culturales y educativos con otros de índole económica, como el turístico.

Con esta situación, se corre el riesgo de fortalecer procesos que faciliten el desarrollo indiscriminado de actividades económicas disfrazadas de actividades culturales. En el simposio, se registraron muchos ejemplos, como los distintos festivales de música y de danza, de ferias económicas y culturales que solo benefician a

una minoría política o que generan el divisionismo comunitario al imponer criterios comerciales sobre los culturales. Se hizo mención a un sindicato de danzantes tradicionales en el estado mexicano de Veracruz, que en el propio nombre lleva la contradicción de la convivencia de las formas capitalistas y precapitalistas. También se hizo referencia a aspectos inmateriales, espirituales, afectivos o de la tradición oral de la población, de la importancia y el surgimiento de distintos movimientos religiosos, de la incidencia tecnológica de los medios de comunicación, de la mercadotecnia de productos religiosos, de la apropiación del conocimiento popular que lo registra ante derechos de autor, por solo citar algunos de los problemas emergentes.

Estos ejemplos centraron la discusión de la conservación del patrimonio cultural y su protección jurídica. Los distintos ponentes y asistentes coincidieron en que, en cada Estado de la región, se realizan acciones con diferencias sustanciales respecto a investigación, protección, conservación, restauración, recuperación y usos de bienes culturales muebles e inmuebles que se consideran necesarios. Lo relevante fueron los matices, con autoridades, especialistas y sociedades ampliamente comprometidos y otros que, por distintos motivos, están disociados de estas prácticas y acciones, confinándolo al sector privado.

Otros comentarios enfatizaron el carácter ideológico de las "bellas artes", del "arte popular", del "folclore", de las "artesañías", así como la utilización de distintas expresiones étnicas, regionales o populares. Se recordó que la UNESCO recomienda, a los Estados miembros, el reconocimiento hacia la organización autóctona y al conjunto de tradiciones, aunque, también, se indicó que la atención a estas expresiones depende, en gran medida, del interés y el conocimiento por estas expresiones culturales locales, por parte de la sociedad, de los investigadores o de las autoridades correspondientes, quienes le dan un peso específico.

El eje de discusión del simposio permitió la reflexión de la asociación entre la conservación y la preservación de las formas culturales de distintas sociedades, de sus diferentes momentos históricos, de las distintas amenazas que enfrenta el patrimonio cultural, ya sea por causas naturales o derivadas de la intervención humana, como es el caso de guerras, destrucciones, robos, tráfico e, inclusive, en la actualidad, con sofisticados medios utilizados por saqueadores profesionales que, en múltiples casos, terminan exhibiéndose en casas de arte, en colecciones particulares o en museos de países centrales, como los más claros ejemplos del desprecio a las leyes y los reglamentos de protección cultural de los países periféricos.

Este último aspecto permitió resaltar las relaciones entre el centro y la periferia, entre lo global y lo local, entre lo hegemónico y lo subalterno, de las relaciones entre los países industrializados y dependientes. También permitió reflexionar acerca de la necesidad de considerar los mecanismos de protección actuales referentes a los distintos patrimonios, de las formas distintas y diferenciadas del cuidado patrimonial en los diversos países de la región.

Otros temas que, por falta de espacio no se exponen aquí, pero que se señalaron en el simposio, se refieren a la incidencia del arte y el patrimonio cultural con las nuevas tecnologías y la comunicación, los contextos de interculturalidad; el vínculo entre cultura y sociedad, las tendencias del turismo y consumo cultural, las nuevas identidades, las políticas culturales, la representación de las instituciones internacionales, los nuevos contextos emergentes, la presencia de agentes sociales en la promoción cultural, la conformación de redes alrededor del arte y el patrimonio cultural, los mercados globales, nacionales, regionales y locales alrededor de la cultura y el arte; la conformación de empresas, industrias y mercados culturales; el vínculo entre economía, arte y cultura, las tendencias del consumo cultural, así como el desarrollo de proyectos culturales.

Entre lo global y lo local: las aportaciones de las y los colaboradores

El trabajo se dividió en cuatro partes: la primera presenta un acercamiento teórico a cargo de Marta Rizo y Marissa Reyes; la segunda parte, los estudios regionales están representados por los documentos de Silvia Valeria, Vivian Romeu y Cynthia Pech; la tercera parte, la música y las canciones como elemento patrimonial tuvo como participantes a Alberto Zárate, Guillermo Barzuna y Beatriz Goubert. Finalmente, en la cuarta parte, se analiza la implementación de un proyecto cultural a cargo de Leontina Etchelecu.

Marta Rizo planteó la importancia de las nuevas tecnologías de información y de comunicación y destacó el aumento de vínculos e interacciones entre personas y grupos, en un entorno donde ella explora la promoción cultural en el contexto de la globalización. Marissa Reyes resaltó el vínculo entre economía y cultura, su relación con la industrias culturales, además de presentarnos su parecer acerca del estudio acerca de estas en México.

En la segunda parte, Silvia Valeria utilizó los planteamientos de Oswald de Andrade acerca de la antropofagia, como una estrategia para acercarse a la conformación de un arte brasileño vigente, recuperando diversos aspectos subjetivos que permiten la posibilidad de transformar la realidad y provocar un proceso de revolución social.

Vivian Romeu analizó varios factores que han incidido en la estética cubana en las últimas tres décadas, conformando una expresión propia denominada *Renacimiento Cubano*, en la cual

destaca las peculiaridades de ese arte contemporáneo rumbo a la modernidad.

Por medio de tres mujeres videoastas documentalistas, Cynthia Pech analiza distintas realidades del México globalizado y la propuesta de recuperar la memoria de las mujeres mediante dos espacios vedados: el político y el cultural.

La tercera parte incorporó los temas musicales, en donde Alberto Zárate abordó un género musical denominado “baladas románticas”, ampliamente difundido en los medios de comunicación. En sus mensajes, se desarrollan determinadas historias que abordan una variedad de temáticas acerca del amor y del desamor, además de construir estereotipos, relaciones de poder y conformación de subjetividades enmarcadas en un modelo hegemónico establecido por las relaciones entre lo masculino y lo femenino, no exentas de la incidencia de las influencias locales y foráneas o globales.

Con la descripción de dos eventos musicales, Beatriz Goubert reflexionó acerca de las prácticas sonoras colombianas como parte del patrimonio cultural musical tradicional, de su conservación o su posible corrupción en contextos contemporáneos. Ella resaltó los usos del patrimonio, de los discursos que se establecen para justificar posiciones antagónicas y la correlación de fuerzas derivadas de la globalización y su incidencia en el panorama musical colombiano incluyendo su inserción mundial. Destaca la autenticidad como parte de una narrativa que permite registrar el dinamismo y la forma de ver el mundo y la vida de dos sectores que buscan convalidar sus posiciones estéticas.

En el último bloque, Leontina Etchelecu abordó el análisis de caso de un proyecto de recreación Jesuítico – Guaranítica en el MERCOSUR, ubicado en el triángulo guaraní cercano a las cataratas de Iguazú y que incluye a tres países: Argentina, Brasil y Paraguay. Según la autora, dicho complejo cultural presentará al turismo inter-

nacional una recreación cultural de la vida en este tipo de misiones, además de permitir el desarrollo económico de la región.

Estos trabajos hicieron posible la reflexión colectiva acerca del diseño y la gestión de las industrias culturales, de los proyectos culturales, de los mecanismos de planeamiento y evaluación, de los marcos legales y administrativos, así como de otros aspectos relacionados con lo que se denomina como “marketing cultural” e, inclusive, el “turismo cultural”, además de considerar la presencia de los distintos actores y públicos quienes participan en la gestión y en el desarrollo del arte y la cultura proveniente de distintos países de América.

Diversidad temática: situaciones emergentes acerca del arte y patrimonio cultural

De los trabajos presentados, resalta la diversidad de temas y de formas de abordar un mismo problema. Estos trabajos no son el resultado final de las temáticas planteadas; por el contrario, reflejan la complejidad de la globalización expresada en ideas, conceptos y modelos que permiten atender y entender, en mayor medida, estas temáticas.

La modernización tecnológica está asociada con los contextos emergentes, novedosos en el ámbito local. Pero, también, se hace referencia a lo global, a la conformación de redes, y aquí es el punto en el cual los retos son mayores para los productores de cultura, sobre todo cuando ideológica y conceptualmente les resulta conflictivo utilizar dichas tecnologías como parte de los procesos de socialización cultural. Esos son paradigmas que deben resolver al analizar el vínculo entre el productor o el promotor cultural y la tecnología de los medios, que puede constituirse en un apoyo sustantivo para la promoción cultural.

Resulta relevante la propuesta para que en la región se establezcan mecanismos que permitan, a los distintos grupos sociales, mayor participación en la difusión, la promoción y la gestión de las temáticas artísticas y culturales. En el caso de América Latina, se planteó la necesidad de que los recursos destinados a la educación y la cultura se consideren como tal y no se desvíen a proyectos asistenciales o de bienestar social. Lo importante será decodificar el paradigma gubernamental que asocia a la cultura como mercancía en la región.

Junto con este planteamiento, también se hizo referencia a las llamadas "industrias culturales" y a su carácter generador de recursos económicos, en donde se destaca el carácter desigual, en particular a sectores sociales tradicionalmente excluidos o marginados de este tipo de actividades. Una constante fue la necesidad de plantear la promoción del trabajo de jóvenes investigadores, de conocer el trabajo realizado en distintas latitudes, en particular en países considerados como "periféricos" y resaltar la necesidad de que se fomente este tipo de eventos y se conforme una red de estudiantes y de investigadores iberoamericanos.

Es fundamental que, en futuras investigaciones sobre arte y patrimonio cultural, se fortalezcan los análisis socio-histórico y cultural, como una forma de contextualizar los momentos relevantes de las citadas obras, además de permitir un conocimiento más aproximado de estas.

Nos parece primordial el planteamiento de propuestas teórico-metodológicas que aborden el papel del artista y de la producción cultural y sus posibilidades de financiamiento, así como las alternativas de gestión, de autofinanciamiento y demás instancias que fortalezcan dichas producciones. Resulta importante retomar las propuestas derivadas del paradigma estético y de las nuevas condiciones de mercado y de globalización. Es necesario idear mecanismos de análisis para temas emergentes y nuevas tecnolo-

gías dentro del arte y el patrimonio cultural; de igual manera, es fundamental proponer el desarrollo de nuevas investigaciones con una perspectiva que permita dar voz a quienes no la tienen (grupos tradicionalmente marginados, sectores socialmente excluidos del acceso a los requerimientos mínimos de bienestar).

El proceso de globalización expresado en los distintos casos aquí expuestos, permitió mostrar que la difusión no es simultánea ni homogénea. Se resaltó su carácter impositivo como “mandato cultural”, reflejado en modas o en modelos que repercuten en las relaciones entre hombres y mujeres. Este proceso incide en la conformación de imaginarios sociales, en la configuración de relaciones de lenguaje, poder político, ideológico, en la construcción de aspectos histórico y contemporáneos, en la constitución de identidades que se construyen, reconstruyen o de-construyen permanentemente.

Quedan varias temáticas por abordar y que hemos dejado en la “agenda pendiente”, tal es el caso de estudios sobre las formas alternativas a lo global y que inciden en lo nacional, lo estatal y lo supranacional o lo mundial, los cuales se analizan no solo como fenómenos artísticos y culturales, sino sociales. Asimismo la conformación de una historia latinoamericana del arte y del patrimonio cultural que nos permita proponer estrategias de cómo se vive la globalización y cómo se generan las respuestas locales a ella y, además, establecer propuestas para fomentar investigaciones dirigidas a la protección y la divulgación del patrimonio cultural en Iberoamérica, en particular del marco legislativo de los países de la región.

También se planteó la necesidad de vincular la diversidad cultural y artística como parte de un valor sostenible, además de reconsiderar que el desarrollo de las actividades artísticas y culturales se llevan a cabo principalmente de forma aislada. Existen proyectos que requieren la aplicación directa, pero la polémica aparece

cuando se busca sustentar políticamente acciones mediante objetivos económicos, en particular cuando están en juego intereses políticos, tal es el caso de la Comunidad Económica Europea, el MERCOSUR o el Tratado de América del Norte, de los cuales, por cierto, hay mucha tela de donde cortar

LA PROMOCIÓN CULTURAL EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN.

Posibilidades y usos de las nuevas tecnologías de información y comunicación para el fortalecimiento de las redes de promoción de la cultura

Marta Rizo García

1. A modo de presentación

Las nuevas tecnologías de información y comunicación (NTIC) son una herramienta efectiva para fomentar la cultura de comunicación y la creación de vínculos entre comunidades diversas. Se habla sobre todo del Internet, fundamentalmente asociado con las páginas *web* y con el correo electrónico. Esta visión de la tecnología como algo estático, observable y definible de forma separada de su contexto, nos parece necesaria pero incompleta. Es decir, la tecnología no puede ser vista como un objeto estático sino, más bien, como una herramienta, un dispositivo o una plataforma que permite nuevas formas de comunicación. Este trabajo presenta una propuesta para abordar las nuevas tecnologías como vehículo de desarrollo y promoción cultural.

Las NTIC se conciben como herramientas comunicativas que posibilitan el desarrollo de redes y el crecimiento o el fortalecimiento de la cultura de comunicación. La propuesta se da a modo de hipótesis, como punto de partida para la consolidación de redes de promotores culturales. La promoción de la cultura se comprende como un ámbito que requiere de la implementación efectiva de estrategias comunicativas que ayuden al mantenimiento de redes de acción y de intervención. En este texto se exploran conceptualmente los términos básicos en los que se sustenta la

propuesta: las nuevas tecnologías, la cultura de comunicación, la promoción cultural y las redes.

2. La irrupción de la cibercultura: hacia un nuevo orden sociocultural

Con la llegada de las NTIC, la ecología de información creció de forma impresionante; de alguna manera estimuló la creación, impulsó la diversidad de fuentes de información e incrementó el número de formas de contacto y de comunicación entre sujetos. Siguiendo a Jesús Galindo, en esta nueva ecología *“se tienen que reconocer nuevas comunidades en nuevas ecologías informáticas y de comunicación. El espacio social se renueva y se conecta, la mente ecológica se complejiza y expande”* (Galindo, 1998).

La relación entre NTIC y cultura se puede abordar a partir de la cibercultura. Este término hace referencia a una nueva configuración sociocultural, producto de la conexión y la vinculación que las NTIC permiten extender. Aunque los sujetos se han conectado y vinculado mediante formas diversas a lo largo de la historia, se puede decir que, con la llegada de las nuevas tecnologías, es la primera vez que una multitud se pone en contacto, de forma simultánea, más allá del límite espacial y con posibilidades de interacción distintas a las que se dan en situaciones de co-presencia física, aunque igualmente eficaces. Esta situación genera una nueva ecología, nuevos contextos. En cuanto a la información, la tecnología permite poner al alcance de un mayor número de gente, un mayor número de información. Pero no se trata solo de que la información esté disponible; los usuarios requieren de ciertas habilidades y competencias para saber buscar y usar la información. Con respecto a la comunicación, las NTIC permiten conversar, dialogar, interactuar con otros, sin necesidad de desplazarse físicamente y sin la existencia de un espacio “real”. Ambos elementos confluyen en una nueva ecología, en donde el espacio se modifica,

se extiende y genera relaciones sociales distintas: *“los cambios sobre nuestras formas sociales previas van configurando el espacio social y sus reglas hacia otra cosa, otro espacio, otra sociedad, otra percepción y construcción de mundos”* (Galindo, 1998).

Conceptos como comunidad virtual, hipertexto, virtualidad e hipermundo, dan cuenta de esta nueva configuración espacial y social. Es importante definir brevemente algunos de los términos que en la actualidad se usan para explicar el sistema de relaciones que tienen lugar por medio de las NTIC. No es este el espacio más adecuado para definir extensamente dichos conceptos, aunque sí vale la pena destacar un elemento clave: la virtualidad, un término que, pese a que se suele contraponer con la “realidad”, implica una nueva configuración espacio-temporal, más que algo distinto a la “realidad”.

Los nuevos fenómenos necesitan ser nombrados con nuevos conceptos y, a la vez, traen consigo nuevos sujetos o, más bien, modifican a los sujetos anteriores que se ven obligados a adquirir una serie de habilidades y de competencias distintas a las que tenían. Por tanto, la cibercultura no implica solo nuevos objetos simbólicos, sino que comporta una nueva configuración cognitiva, nuevas formas de percepción, nuevas mentalidades y nuevas formas de pensar y ejercer la colectividad.

Desde su surgimiento, las NTIC apuntaron a la construcción de asuntos antes no evidentes, hasta el punto de ser consideradas como las proveedoras de una nueva forma de sentido de lo social. El avance de la cibercultura implica una ruptura con la forma cultural anterior. Esto no significa que no exista relación entre ambas culturas, ni que la anterior haya desaparecido.

3. Redes sociales y nuevas formas de interacción

Hablar de redes sociales, en su relación con la información y con la comunicación, implica apuntar a las diferencias entre las llamadas

sociedades de información y sociedades de comunicación (Galindo, 2001). Las primeras se conforman por estructuras rígidas de relación; en ellas existe un centro *todopoderoso* que aglutina la información; la verticalidad es la forma de relación principal y la información no fluye horizontalmente, sino que está concentrada en pocas manos. Por su parte, las sociedades de comunicación implican el surgimiento de formas horizontales de acuerdo e interacción entre iguales; no es que desaparezca toda forma de verticalidad, más bien se trata de una nueva configuración espacial que promueve una mayor iniciativa y creatividad en las relaciones entre los actores sociales. Según Galindo (1998), el mundo de la información es el hogar de las relaciones verticales y el mundo de la comunicación es el hogar de las relaciones horizontales.

Las redes son formas de interacción social, espacios sociales de convivencia y conectividad. Se definen, fundamentalmente, por los intercambios dinámicos entre los sujetos que las forman. Son sistemas abiertos y horizontales (Dabas, 1993:21); aglutinan a conjuntos de personas que se identifican con las mismas necesidades y problemáticas, se erigen como una forma de organización social que permite a un grupo de personas aumentar sus recursos y contribuir a la resolución de problemas. Según Aruguete (2001), la lógica de las redes no es la de homogeneizar a los grupos sociales, sino la de organizar a la sociedad en su diversidad, mediante la estructuración de vínculos entre grupos con intereses y preocupaciones comunes. Las redes implican un desafío a la estructura piramidal de la organización social y proponen una alternativa para hacer frente a la fragmentación.

Siguiendo a Pakman (1995:296), el concepto de red se utiliza para hacer referencia a dos fenómenos: a todos los conjuntos de interacciones que se dan de forma espontánea, y a las redes que pretenden organizar esas interacciones espontáneas con un cierto grado de formalidad. Todos formamos parte de redes espontáneas, pero no en

todos los casos somos conscientes de la necesidad de formalizar las interacciones; de ahí que las redes sean, todavía, un fenómeno emergente. Los amigos, la familia, los compañeros de trabajo, los vecinos cercanos, etcétera, es un tipo de relaciones sociales que se construye bajo la figura de la red, aunque no siempre los nombremos así.

Es posible distinguir tres grandes usos del concepto de red social: 1) un concepto heurístico de red, que hace referencia a la forma en la cual se plantean proyectos de trabajo, y que permite hablar de trabajos "en red", en el que participan personas geográficamente separadas que unen sus conocimientos para investigar un objeto de estudio concreto; 2) el que se refiere a la red como forma de intervención social, el más común cuando se habla de redes sociales, ya que, en la mayoría de los casos, estas responden a una intención específica de intervención y mejora de una comunidad concreta; 3) el uso más formal del concepto de red, el referido al enfoque teórico-metodológico del "análisis de redes", una propuesta que se ha generado a partir de elementos de la teoría de grafos, del álgebra, de las ciencias sociales y de las ciencias de la comunicación, principalmente.

Las redes no se generan de un día para otro. Los movimientos deben ser organizados y es de suma importancia tener un alto grado de claridad en torno a los problemas comunes que deberán resolverse, las expectativas y los modos de proceder. Las redes están formadas por personas quienes interactúan cara a cara con mayor o menor periodicidad. Si bien las NTIC agilizan los intercambios interpersonales, es requisito fundamental el encuentro presencial entre los integrantes de una red.

Según Elina Dabas (s/f:15) toda red tiene ciertas características estructurales, referidas a su tamaño, composición, dispersión, homogeneidad y heterogeneidad, organización por nodos y horizontalidad. El tamaño se encuentra estrechamente unido a la composición de la red; en este punto nos preguntamos cuántos somos y quiénes somos. Por otra parte, se habla de dispersión cuando la red

está formada por personas muy distantes geográficamente, cuyos encuentros son menos frecuentes y, por tanto, que dependen, en mayor medida, de otros vehículos de comunicación para mantenerse. El grado de homogeneidad de una red variará en función del género, la clase social, la profesión, la edad, etcétera. En otros casos, lo importante serán las variables como la adscripción religiosa o la procedencia geográfica. Todo depende del objetivo de la red, de su razón de ser.

Los vínculos son los elementos determinantes de las redes. Estos cumplen la función prevaleciente en el seno de cualquier red y son multidimensionales, ya que no responden nunca a una sola característica. Dicho de otra forma, en las redes sociales nos vinculamos con otras personas por varias razones, pocas veces tenemos un solo motivo para hacerlo. Además, los vínculos deben ser recíprocos, pues no podemos vincularnos con alguien que no hace lo propio hacia nosotros, de modo que la vinculación es, por naturaleza, bidireccional. En el caso de las redes sociales, también es horizontal y no vertical. Junto con la reciprocidad, la intensidad y la frecuencia de contactos son dos de los atributos más importantes de los vínculos.

Las redes cumplen funciones muy diversas. Encontramos redes que funcionan como proveedoras de compañía y de apoyo, entre las cuales estarían como redes principales la familia o los amigos. Este tipo de redes nos proveen de apoyo afectivo y, en casi la totalidad de los casos, no se trata de redes formalizadas sino, más bien, de redes informales que actúan de forma espontánea de acuerdo con ciertos criterios, muchas veces implícitos. Existen otras redes que funcionan a modo de guía cognitiva, es decir, que nos proveen de información y conocimiento acerca de algún tema de nuestro interés. Las redes académicas son las que se fijan esta función como prioritaria: formamos parte de redes de este tipo cuando buscamos personas con nuestros mismos intereses académicos o profesionales, con quienes intercambiar textos, conceptos, discusiones, etc., sin que sea

necesaria una vinculación más allá de dichos intereses. Las redes que cumplen la función de guía cognitiva se asemejan a las formativas, aunque, en las primeras, se tiende a la necesidad de un vínculo que trasciende el puro intercambio de información. Por último, encontramos redes que cumplen la función de servicio a la comunidad.

3. 1. Metodología para la creación de redes sociales

Las redes se construyen “haciéndolas” en la práctica, en el ensayo y en el error. Pese a que no existen “recetas” únicas para la creación de redes, partimos de algunos elementos mínimos que contribuyen a su creación: 1) la identificación de problemas y de necesidades del conjunto de potenciales integrantes de la red; 2) la identificación de los objetivos; y 3) la identificación los recursos con los que se cuenta.

Sin un conocimiento exhaustivo de las personas que pueden y quieren integrar la red, así como de los recursos con los que se cuenta y, por ende, de los recursos que se requerirán, es muy difícil crear una red. Hasta aquí, estaríamos hablando de un primer paso para la formación de una red: el del establecimiento de sus objetivos y sus recursos. Una vez definido lo anterior, se está en disposición de identificar los nodos de la red, los sujetos que asumen un compromiso de organización y vinculación mayor y que se suelen distribuir por áreas geográficas. Acordados los nodos, se prosigue con el establecimiento de compromisos de los integrantes de la red. Habrá compromisos específicos para los nodos, otros para los que no lo son y, finalmente, compromisos comunes a todos los miembros.

Una operación importante para la creación de una red es la instauración de vehículos de comunicación en distintos niveles: entre nodos específicamente, y entre los nodos y el resto de integrantes de la red. Los vehículos de comunicación comprenden

tanto los encuentros presenciales como los dispositivos tecnológicos que facilitan la comunicación a distancia, tales como el correo electrónico, el *Chat* o los grupos de discusión en línea. El último eslabón para la creación de una red es la elaboración de un programa de acción, que debe incluir un cronograma específico de acciones, organizado según sea la composición y los intereses de la red, ya sea por lugares, personas, momentos o instituciones. Lo ideal es que luego de una primera etapa de dicho programa, surjan nuevos problemas en el seno de la red y, por tanto, se planifiquen nuevas acciones.

3. 2. Los sistemas de información y comunicación en la creación de redes

La combinación de una elevada cultura de información con una elevada cultura de comunicación augura grandes posibilidades de consolidación de una red. El punto de partida es tener claro el proyecto de trabajo en común. Sin un proyecto colectivo, la red difícilmente se mantendrá activa. Una vez que tenemos claro para qué nos constituimos como red, es básico que elaboremos sistemas de información acerca de quiénes somos, qué hacemos, dónde lo hacemos, con qué recursos, para quiénes, etc.

Son muchas las variables que se pueden tomar en cuenta en los sistemas de información; todo dependerá de los criterios que elijan los mismos integrantes de la red. En todo caso, lo que interesa destacar aquí es que la cultura de información nos permite generar conocimientos y ejecutar operaciones de intervención prácticas, mediante el manejo de configuraciones complejas de información, tanto empírica como conceptual. La cultura de información se refiere a la capacidad de aprovechar, organizar, sistematizar, construir y generar información que contribuya a la consolidación de la red. La información puede ser de distintos tipos: sobre el grupo (¿quiénes

somos?), sobre el campo temático que nos une (¿Qué se ha hecho? ¿Dónde? ¿Quiénes? ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Para quién? ¿Con qué objetivos?). La elaboración de sistemas de información, así como su actualización constante, permiten un grado elevado de diagnóstico –de lo realizado y de lo que está por realizarse–, lo cual facilita las tareas de evaluación por parte de los integrantes de la red.

Por su parte, la cultura de comunicación ejercita y distribuye la capacidad de hacer visibles las formas de organización y actuación: las vuelve comunicables con base en una relación horizontal en la que la inteligencia no está en uno, sino en todos los integrantes de la red. La cultura de comunicación supone la construcción de formas sociales de diálogo y encuentro con la horizontalidad como base organizativa. Aquí lo que importa no es tanto la información en sí misma, sino lo que hacemos con ella en interacción con el mayor número de actores posibles. El contexto más efectivo será el que propicie la circulación horizontal de la información. De alguna manera, generar cultura de comunicación implica modificar nuestras formas de organización con el fin de suscitar las diferencias de los que se comunican y para crear plataformas comunicativas que permitan la expresión de todas esas diferencias en un contexto de vinculación, diálogo y encuentro; es decir, en un escenario de interacción.

4. A manera de ejemplo: las redes para la promoción de la cultura

La promoción cultural se puede definir como el conjunto de actividades que pretenden difundir la cultura en su sentido más amplio y valiéndose de diferentes medios de difusión. La cultura, en su dimensión material y simbólica, requiere de instrumentos específicos para ser visibilizada (difundida). El advenimiento de las NTIC ha supuesto un importante reto para la promoción de la cultura. Este campo profesional no se puede quedar al margen,

debe capacitarse para el uso efectivo y constructivo de la tecnología con propósitos específicos como dar a conocer proyectos culturales, intercambiar información acerca de experiencias en el ámbito de la promoción de la cultura o consultar información de interés para la construcción de proyectos específicos.

En definitiva, las NTIC son herramientas que ayudan a la tarea de la promoción de la cultura, fundamentalmente en su aspecto de visibilización de actividades y generación de vínculos entre sujetos o instituciones interesadas en cada uno de los proyectos. Labirúa-Iturburu expone algunos de los retos más destacados a los que se enfrenta este campo profesional en los momentos actuales: una formación adecuada, renovación de la gestión, nuevas tecnologías, recursos económicos, participación ciudadana, información, cooperación y nuevos ámbitos. De este listado, consideramos especialmente importantes a NTIC, entendidas como un reto al que se debe enfrentar la promoción cultural.

Lo anterior va aunado con la formación o la capacitación necesaria, así como con la disponibilidad de recursos con los que se cuenta. También es especialmente importante el considerar a la información como un reto. En este sentido, se destaca la importancia de la información como fuente básica para el conocimiento de los entornos y los contextos en los que se plantean los proyectos de gestión y de promoción cultural. El reto informativo implica saber sistematizar los datos obtenidos del Internet, además de que garantiza o promueve la posibilidad de conocer otras redes culturales existentes, otros grupos de personas que estén trabajando en una línea similar a la propuesta.

Como se puede observar, NTIC son vistas como un recurso o plataforma de visibilización del trabajo. Otro asunto sería considerarlas como herramientas de creación cultural. Lo que nos interesa en este artículo es poner de manifiesto hasta qué punto el uso adecuado de las nuevas tecnologías puede ayudar al desarrollo de redes de trabajo en el ámbito de la promoción de la cultura.

Para ello, hay que tomar en cuenta las condiciones elementales que requiere el surgimiento de una red: conectividad, interactividad, vinculación y comunicación. Seguidamente, se presenta un ejemplo de construcción de una red de promotores culturales en México, en donde se enfatiza en el uso de las NTIC2.

a. Problemas y necesidades del conjunto de potenciales integrantes de la red

- La escasez de lectura en México comporta un interés por implementar canales que permitan un mayor acercamiento a la lectura. Estos canales pueden tener la forma, por ejemplo, de salas de lectura situadas en poblaciones con escasos recursos.

b. Objetivos de la red

- Construir espacios públicos para acercar la lectura a niños, jóvenes y adultos, de tal modo que los índices de lectura en México se incrementen.
- Organizar en estos espacios públicos, actividades relacionadas con la lectura: lectura de cuentos en voz alta, representaciones teatrales, foros de discusión, etcétera.

c. Recursos de la red

- Un coordinador de sala de lectura en todos los estados de la República Mexicana.
- Promotores culturales interesados en colaborar en los proyectos en cada estado.
- Apoyo económico y de infraestructura por parte de alguna institución.

d. Identificación de los nodos de la red

- Los coordinadores de las salas de lectura de los estados de la República.

e. *Establecimiento de compromisos*

- Instauración de la sala de lectura con fondos mayores a los cincuenta ejemplares.
- Difusión de las actividades realizadas en la sala de lectura, en los centros educativos y culturales del municipio en el que se encuentre la sala.
- Elaboración de reportes mensuales sobre la asistencia a las salas, los usuarios y las actividades.

f. *Instauración de vehículos de comunicación*

- Lista de correo de todos los coordinadores de salas de lectura.
- Compromiso de intercambio semanal de información sobre las experiencias.
- Compromiso para dar a conocer resultados a la institución que apoya el proyecto.
- Elaboración de una página web para visibilizar el trabajo de la red.
- Encuentros presenciales bianuales de todos los coordinadores y otros colaboradores.

En varios de los puntos anteriores, tienen una presencia cabal las NTIC. En el primero, por ejemplo, servirán como fuente de información para elaborar el diagnóstico de la situación problemática de partida. Pero es, el último punto sobre todo, el que relaciona la promoción cultural con el uso de las NTIC, en este caso, para instaurar los vehículos de comunicación necesarios para el mantenimiento de la red. La comunicación se establece al interior de la red entre sus miembros, por un lado, y de la red hacia el exterior, por el otro. En el primer caso, las tecnologías instauran plataformas de interacción y vinculación constantes entre los nodos y otros integrantes. En el segundo, la comunicación de la red hacia el exterior, la herramienta principal es la construcción de

una página web, que permitirá poner al alcance de otros muchos interesados los datos y las experiencias.

5. Cierre conclusivo

Como se ha podido notar, las nuevas tecnologías son un recurso importante para la construcción de redes. En este texto se ha querido presentar la relación entre la tecnología y la cultura, según la posibilidad que otorgan las NTIC a las redes de promotores culturales. Así mismo, el fin es mostrar algunas ideas conceptuales y empíricas, que ayuden a comprender cómo la tecnología no está peleada con la cultura; por el contrario, la segunda puede utilizar a la primera como una herramienta eficaz para comunicar, compartir, visualizar y vincular. Ahora bien, ¿cómo capacitar a los promotores culturales para el uso efectivo de las nuevas tecnologías de información y comunicación?, ¿cómo lograr un mayor grado de vinculación en las plataformas tecnológicas creadas con fines de promoción de la cultura?, ¿cómo garantizar que las redes, una vez creadas, utilicen las nuevas tecnologías en el marco de sus actividades? Estas y otras preguntas dan lugar a una reflexión más específica sobre el tema.

Notas

- 1 Cf. André Desvallées: "La museología y las categorías del patrimonio inmaterial. Problemas de terminología, a propósito de herencia intangible: patrimonio inmaterial y patrimonio intangible". Francia. Disponible en Internet, Fuente: <http://infolac.uco.mx/eventos/xiii-cofom-lam-traduccion.html>. Fecha de consulta: 25 de mayo de 2006.
- 2 Este proyecto se llevó a cabo en la Red de Salas de Lectura, coordinada por la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de México.

Bibliografía

ARUGUETE, GUSTAVO (S/F)

2001

Redes sociales. Una propuesta de organización alternativa. En: web de Prácticas grupales, Buenos Aires.

<<http://www.practicasgrupales.com.ar/htm/redes.shtml>> (fecha de consulta: agosto 2005).

DABAS, ELINA NORA

1993

Red de redes. Las prácticas de la intervención en redes sociales. Buenos Aires: Paidós.

DABAS, ELINA; NAJMANOVICH, DENISE

1995

Redes. El lenguaje de los vínculos. Hacia la reconstrucción y el fortalecimiento de la sociedad civil. Buenos Aires: Paidós.

DABAS, ELINA

(s/f)

“Concepto de red”. En: web del Centro Interamericano de Investigación y Documentación sobre Formación Profesional. Buenos Aires, Argentina.

<<http://www.cinterfor.org.uy/public/spanish/region/ampro/cinterfor/publ/integra/7/pdf/cap1.pdf>> (fecha de consulta: junio 2005).

GALINDO, JESÚS

1998

“Comunidad virtual y Cibercultura. El caso del EZLN en México”. En: Revista **Razón y Palabra**, N.º 10, Año 3, abril-junio. Tecnológico de Monterrey, Campus Estado de México.

<<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/antiores/n10/galindo3.htm>> (fecha de consulta: julio 2005).

1998 **Redes, comunidad virtual y cibercultura.** Disponible en página personal del autor: <<http://www.geocities.com/arewara/galindo093.htm>> (fecha de consulta: julio 2005).

2001 **“De la sociedad de información a la comunidad de comunicación. La cibercultura en evolución a través de la vida social de las tecnologías de información y comunicación”.** En: página personal de Jesús Galindo, <<http://www.geocities.com/arewara/galindo106>> (fecha de consulta: julio 2005).

LABIRÚA-ITURBURU, CARMELO

(s/f)

“Retos actuales de la gestión cultural”. En: Foro Abierto, Universidad de Deusto, España, <<http://www.ocio.deusto.es/formacion/ocio21/boletin13/foro.htm>> (Fecha de consulta: agosto 2005).

PAKMAN, MARCELO

1995

Redes: una metáfora para práctica de intervención social. En: DABAS, Elina, NAJMANOVICH, Denise: *Redes. El lenguaje de los vínculos. Hacia la reconstrucción y el fortalecimiento de la sociedad civil*, Paidós, Buenos Aires.

RIZO, MARTA

2005

Pensar, vivir, sentir en red. Breve aproximación a las redes. En: *Entre Lectores*, publicación del Programa Nacional de Salas de Lectura de la Dirección General de Publicaciones del CONACULTA, Vol. 2, núm. 1, mayo, pp. 2-5.

Economía y cultura: ¿un abismo en la agenda política y académica de México?

Marissa Reyes Godínez

Introducción

Hacer alusión al binomio Economía y Cultura, quizá todavía sea para muchas personas el equivalente a decir “agua y aceite” o algo similar. A primera vista, difícilmente podría imaginarse algún vínculo entre ambos conceptos. Lejos de pensar algún tipo de relación, la sola idea de poner a estos dos actores compartiendo un mismo escenario resulta controversial, aberrante y hasta peligroso; ejemplo de ello podría ser parte de la postura de Adorno y Horkheimer –pensadores de la Escuela de Frankfurt– para quienes “[...] una interpretación económica de los procesos culturales era una expresión del desastre” (Throsby, 2001:26).

No obstante, es claro que, desde hace algunas décadas, el interés sobre el estudio de ambos campos de manera entrelazada ha ido en aumento. Existen varias publicaciones, congresos internacionales y observatorios culturales que hacen referencia al tema, aunque todavía no se puede decir que este sea uno de los temas principales o mayormente estudiados por los economistas.

Por otro lado, la gente dedicada al quehacer cultural mira con cierto menosprecio el que disciplinas como la Economía estén incursionando en los debates culturales; ven en ello más cosas negativas que positivas, principalmente en aquellas referentes a la mercantilización de la cultura y a la postura de que el interés de los economistas versa de manera primordial, en cuestiones alusivas a

números y nada más, visión que por desgracia –en algunos casos– no está tan alejada de la realidad.

En la actualidad, y pese a los numerosos escritos y estudios que se han realizado en varios lugares del mundo como Europa y los países sudamericanos, en México, la producción bibliográfica y, en general, la incursión en estos temas, es aún incipiente. En nuestro país, hace aproximadamente cuatro años que se ha incrementado el interés por la economía de la cultura y las industrias culturales –ambas estrechamente entrelazadas entre sí–. Sin embargo, la atención en estas temáticas ha estado mayormente en función de los temas netamente económicos.

Cultura, economía e industrias culturales

El tema de la cultura interesa a muchos académicos y es bien sabido que, en lo que atañe a la política económica, este debería ser uno de los puntos principales por tomar en cuenta. No obstante, desde hace varios años, en México, la cultura no ha tenido la atención necesaria y mucho menos cuando nos referimos a las asignaciones presupuestales. Es importante destacar que el interés sobre los temas culturales se ha quedado, primordialmente, en círculos académicos del área de la Sociología y de la Antropología, generando poca o nula participación de estudiosos de otras áreas, a pesar de que varios de los acontecimientos, que diversas disciplinas tratan, no se pueden desligar del fenómeno cultural e, incluso, podrían estar estrechamente entrelazados con cuestiones políticas y económicas (por ejemplo, los escritos que sugieren que las nuevas políticas de desarrollo económico deben contemplar a la cultura como uno de los elementos principales de estas)¹.

Aun cuando estamos en pleno siglo veintiuno, parece que la idea de realizar estudios interdisciplinarios todavía no se concreta en hechos. Cuando se intenta escribir o investigar sobre temáticas que, aparentemente, no tienen nada que ver con las líneas de investigación "tradicionales" seguidas por los centros educativos y académicos, la aceptación de una propuesta diferente o novedosa se torna difícil. Sin embargo, pese a algunas posturas y creencias de algunos círculos académicos, considero necesario realizar estudios que acerquen al lector a entender un fenómeno desde diversas ópticas.

Asimismo, es claro que, en lo que respecta al área de la Economía, han surgido, desde hace ya varias décadas, subdisciplinas como la Economía de la Cultura. Pero estas nuevas propuestas no han sido bien recibidas, ni por el lado cultural, ni por el económico. En el caso de la materia que nos sirve de ejemplo, han sido los economistas lo que se resisten más tajantemente al argumentar que: *"la profesión parece incluso aceptar a regañadientes que la economía cultural es una subdisciplina legítima [y que] la clasificación concedida a la economía cultural en la taxonomía de la Journal of Economic Literature es la categoría Z1, tan lejos en el alfabeto de las ciencias económicas como es posible"* (Throsby, 2001:26).

También han surgido estudios sobre las industrias culturales, un tema que, a pesar de no ser nuevo, por lo menos en nuestro país ha tenido una mayor afluencia en los últimos tres años. Aquí no solo se le da cabida a la cultura y a la economía –puesto que se habla de una industria–, sino que, también, interesa el estudio de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación que, en los últimos tiempos, han tenido mayor injerencia en el quehacer de las industrias culturales.

La interpretación de la cultura en el ámbito económico puede situarse en muchos de los procesos de producción y consumo de

cultura a los que es posible considerar como mercancías, en los mismos términos que otras producidas por el sistema económico. De igual manera, el trabajo desempeñado por diversos artistas y el contexto en el que este ocurre, podría muy bien analizarse según los movimientos de oferta y demanda laborales. Sin embargo, ¿se podrá nombrar mercancías a los bienes y servicios culturales?, ¿podrían considerarse como un punto más en la lista de bienes y servicios que se producen en el nivel mundial como si se estuviese hablando de cualquier otra mercancía (zapatos, sillas, etcétera)?, ¿acaso dentro del ámbito económico estos bienes y servicios constituyen un caso aparte; serán la excepción?

Seguramente, hablar de industrias culturales se ha convertido en una cuestión que causa opiniones muy diversas por la índole del tema; además, considero que debe tratarse con cautela para no caer en el extremo de las producciones sin calidad de contenido, ni en la inversión en ciertos bienes solo porque venden, así como resulta fundamental prevenir el incremento de la marginación de grupos minoritarios del quehacer cultural.

Hablemos de México

En México, son muy pocos los trabajos dedicados a las industrias culturales, que relacionan la Economía y la Cultura. En los primeros años del gobierno anterior, se trataron de gravar algunas obras literarias como publicaciones periódicas, libros, obras de teatro, etcétera. En este proceso, a la comunidad artística le fue muy difícil convencer a diputados y senadores del impacto que podían tener sus iniciativas en un país donde leer más de tres libros al año es aún una proeza. Al parecer, los argumentos de índole jurídica, social y cultural no contaban con el peso suficiente –según argumentaron los directivos la Sociedad General

de Escritores de México (SOGEM) y de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM)– para enfrentar una lucha contra el Congreso de la Unión y la Secretaría de Hacienda.

Ante tal panorama, dichas asociaciones pidieron al economista Ernesto Piedras que realizara un estudio con la finalidad de tener cualquier tipo de información numérica que mostrara cuál es la aportación de las industrias protegidas por el derecho de autor al Producto Interno Bruto (PIB) mexicano. El resultado fue un libro titulado *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*, publicado en el año 2004. La realización de un trabajo de esta índole fue importante, dado que era el primero de su tipo en México. Sin embargo, con las circunstancias en las que el este surgió, yo me cuestiono si acaso lo que se señala en este texto no es alarmante? ¿Será necesario, en un mundo donde la ganancia por la ganancia permea sobre todas las cosas, el tener que darle a todo un enfoque meramente económico o en términos de rentabilidad para que el Estado voltee a ver a la cultura y así, en lugar de considerarla como una carga o un tema que no tiene mayor relevancia, pueda tenerla en miras de generación de empleos, impuestos, divisas y reactivación económica para que se vuelva un tema importante? ¿Acaso los argumentos meramente sociales y culturales, donde la importancia de la cultura para la humanidad como eje para el desarrollo de sus capacidades y, por ende, para el desarrollo de la sociedad, ya no son suficientes?

Con esa perspectiva comienza la preocupación, pues esto quiere decir que el desarrollo intelectual de nuestras sociedades, así como de las tradiciones y del patrimonio ya no son de interés; quiere decir que si no generan utilidades y si no cuentan con un soporte económico, entonces serán eliminados de la Agenda Nacional y el presupuesto raquítico que se les asignará será solo

para entretener a todos “esos locos y excéntricos” que se preocupan por temas tan “banales” como lo es la cultura.

Por el estudio antes referido, ahora sabemos que el aporte al PIB de las industrias protegidas por el derecho de autor es de alrededor del 6,7%, siendo la música una de las industrias con el mayor porcentaje de aporte. Pero, ¿y luego? Si bien por sus resultados en la esfera política y cultural se empezó a prestar más atención al libro de Piedras, también hubo comentarios provenientes de funcionarios con rangos altos que opinaban que, dado el porcentaje que estas generaban al PIB, era necesario impulsar a las industrias culturales.

Es también en el año 2004 cuando México se adhiere al Convenio Andrés Bello, evento sobre el que pocos tienen conocimiento y del cual no se han tenido noticias de su participación activa en el ámbito cultural desde su adhesión. Dicho Convenio es una organización internacional de carácter intergubernamental que: *“favorece el fortalecimiento de los procesos de integración y la configuración y desarrollo de un espacio cultural común. Busca generar consensos y cursos de acción en cultura, educación, ciencia y tecnología, con el propósito de que sus beneficios contribuyan a un desarrollo equitativo, sostenible y democrático de los países miembros”* (Convenio Andrés Bello [CAB] sitio web: <http://www.cab.int.co/>). En lo referente al área de Cultura, se señala que *“el espacio cultural tiene campos como la educación, el patrimonio y las industrias culturales”* (CAB, <http://www.cab.int.co/>). Ahora habría que revisar cuáles fueron los motivos de México para ingresar justo hace dos años y por qué, pese a ello, no han habido acciones notorias en el área de cultura.

Quizá, el anterior gobierno de México comenzó a mirar y a preocuparse por los asuntos culturales, ya que muchas de sus últimas iniciativas de ley, que ha intentado aprobar en el Congreso, han sido referentes a estos temas. Sin embargo, el grueso de la

comunidad artística, junto con investigadores, profesores y estudiantes de varias disciplinas adscritos a diversas instituciones, han criticado el proceder del gobierno federal mexicano en el quehacer cultural y, en especial, por la famosa "Ley de Cultura"² que, desde fines del año 2005, han querido aprobar sin haberlo logrado, dadas las múltiples opiniones de intelectuales, políticos y demás personas quienes manifestaron su opinión en contra de esta iniciativa de Ley.

Una de las principales acciones para discutir dicha Ley y encontrar los argumentos necesarios por medio de la discusión libre y abierta fue el Parlamento Alterno de Cultura y Educación (PACE) –en contraposición al Parlamento oficial del Congreso–. La sede principal del PACE fue la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), donde el poder de convocatoria superó las expectativas de los organizadores. El PACE pedía que antes de aprobar cualquier ley se realizara un estudio a conciencia de las necesidades y las problemáticas más urgentes en el ámbito cultural y que esto se hiciera contando con la participación y el consenso de la mayor parte de artistas, profesores, investigadores, trabajadores y demás sectores interesados en la cultura.

Parece que las acciones del Estado en cultura dejan mucho que desear, pero más que otra cosa dejan mucho para cuestionar. ¿Hacia dónde va la cultura en México?, ¿qué podemos esperar para los futuros sexenios si no se le toma en cuenta con la importancia y seriedad necesarias? Hoy día, las industrias culturales, la economía de la cultura y la cultura en general, más que ser temas "de moda", necesitan de atención por parte de varias disciplinas, sobre todo en vista de que –como ya se mencionó–, en la actualidad muchos de los estudios versan sobre la importancia económica de estas, al hacer referencia a cifras alusivas a su contribución en el Producto Interno Bruto (PIB) de los países, lo cual parece que ésta fuese su única importancia y deja entre ver que solo si existe una retribución

o rentabilidad económica, entonces, es importante estudiarlas. Considero que la función de la cultura *per se* va más allá del ingreso económico que estas puedan generar; sin duda, la cultura es mucho más que eso y varias de sus funciones están alejadas de cualquier término que tenga que ver con el rendimiento económico.

Habría que revisar, pues, qué es lo que está sucediendo con México, ¿por qué tardó más tiempo en atender estos temas que el resto de los países latinoamericanos? Si en varios momentos de la historia nacional, nuestro país ha sido uno de los principales promotores de la cultura, ¿cuáles serán los intereses que tiene ahora el Estado para avalar su actitud entorno a estos asuntos? ¿En qué momento los temas de la agenda cultural han pasado a un segundo o tercer plano?, ¿qué pasa con las políticas culturales?, debería de existir un plan, ya que no solo se trata de incrementar el presupuesto, sino de que exista una distribución de este lo suficientemente buena como para atender las cuestiones más urgentes y que no beneficie solo a pequeños grupos del sector cultural.

La situación que se percibe es, en gran medida, reflejo de las políticas económicas de los últimos gobernantes. Aunque ello se une al poco interés de la sociedad mexicana ante la cultura, apatía provocada, fundamentalmente, por el bombardeo publicitario de ciertos grupos y empresas a través de los medios de comunicación que coartan la imaginación y dirigen, en parte, el gusto de los consumidores, encaminándolos cada vez más a la demanda de productos que, aunque venden mucho, en cuanto a calidad de contenidos se refiere no son siempre los más idóneos.

Reflexiones finales

En este texto se plantea la necesidad de que, como sociedad, nos inmiscuyamos y reflexionemos acerca de los factores y las circunstancias que se han desencadenado en estos últimos años. Es claro

que ahora el gobierno mexicano no tiene un interés "real" en las cuestiones relacionadas con la cultura y la educación. Asimismo, los acercamientos que las autoridades gubernamentales han tenido en este sentido no son desinteresados. Pero lo más importante es que gran parte de la comunidad artística, académica e intelectual, ya no está dispuesta a quedarse con las manos cruzadas, se alzaron las voces con protestas y propuestas; es tiempo de cambio.

Si bien algunas personas dicen que hay que fomentar e impulsar a las industrias culturales porque estas generan aportaciones económicas importantes y, probablemente, impulsarían el desarrollo económico de nuestra nación, ¿por qué no estudiar la viabilidad de estos argumentos y crear una industria que genere ganancias que contribuyan al desarrollo económico de nuestros países y con ello el Estado les otorgue el sitio que merecen, pero sin olvidar que esta industria (la de la cultura) no puede ser tratada como una más debido a lo que ella produce y quienes la producen. Me parece importante también notar que lo que está en juego nos son simples bienes y servicios, por lo que es necesario buscar un equilibrio entre ambos entornos, sin dejarnos llevar por la constante de nuestro mundo contemporáneo: la ganancia (Reyes, 2005:329).

Me pregunto, ¿por qué no apoyar, no solo a las industrias, sino a los creadores que están lejos de ellas, a los que tienen que trabajar en otra cosa para financiar sus proyectos, a los jóvenes y no tan jóvenes ávidos de que su trabajo se conozca? Además, habrá que revisar el tipo de educación que se imparte en todos los niveles y, de manera particular, la educación artística. En algunos sectores se piensa posible la creación de una industria de la creatividad, donde el "insumo" sea, justamente, esta última. No obstante, la creatividad y el talento deben ser cultivados, desarrollados y fomentados. Aún más, es primordial incentivar el gusto por todas las manifestaciones culturales; la educación va de la

mano de la cultura, sin estas dos no habrá sociedades que quieran consumir los productos de las dichas industrias culturales: no habrá público, no existirá quien se interese en hablar o escribir sobre estas temáticas, no habrá una sociedad con un desarrollo más integral y con una capacidad para tomar las decisiones que mejor convengan a la sociedad en su conjunto.

Notas

- 1 Para ampliar sobre esto, ver Kliskberg, Bernardo, Tomassini, Luciano, comp. *Capital social y cultura, claves estratégicas para el desarrollo*. BID, Buenos Aires, Argentina, 2000.
- 2 Esta ley en un primer momento llevó el nombre de Ley de Fomento y Difusión de la Cultura elaborada por el CONACULTA, posteriormente surgió la Ley de Desarrollo Cultural, la cual era casi lo mismo que la primera pero con leves modificaciones.

Bibliografía

Convenio Andrés Bello, sitio *web*: <http://www.cab.int.co/>

KLISKBERG, BERNARDO Y TOMASSINI, LUCIANO.

2000

Capital social y cultura, claves estratégicas para el desarrollo. Buenos Aires, Argentina: BID.

PIEDRAS, ERNESTO

2004

¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México. México: Editado por Sogem, SACM, CANIEM y el autor.

REYES GODÍNEZ, MARISSA

2005

“Las nuevas tecnologías en las industrias culturales: el caso de la industria musical.”. En: Jesús Lechuga Montenegro (coordinador). **Reflexiones acerca de la era de la información (New Economics)**. Serie: Economía, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

THROSBY, DAVID

2001

Economía y Cultura. Madrid: Cambridge University Press.

EL MERCADO EN LA PLÁSTICA CUBANA DE LOS AÑOS NOVENTA. CIRCUNSTANCIAS Y HERENCIAS

Vivian Romeu

En este trabajo se reflexiona sobre la función del mercado en el arte cubano contemporáneo¹, las circunstancias en que este arte se da y sus antecedentes. No obstante, aunque esta producción novel no es poca, es importante señalar que coexiste con producciones de factura más postmoderna, cuyos hacedores siguen estando atentos al legado ochentero. En nuestra opinión, esta escisión en la producción del arte contemporáneo cubano anuncia lo que constituye ya, por una parte, el principio de la sustitución del paradigma estético en esta producción y, por otra, el desplazamiento de un quehacer aún no consolidado pero diferenciador. Para dar sustento a esta tesis, reflexionaremos sobre el paradigma estético moderno², la situación del mercado del arte en Cuba, así como sobre los antecedentes y la posición actual del arte de los años noventa en el panorama artístico, cultural y social de la isla, durante las últimas décadas del siglo XX.

Es bien sabido que el período de la Modernidad en el arte comienza con las hoy Vanguardias Históricas³, en las primeras décadas del siglo XX en Europa, y América Latina tarda solo unos años más en alcanzarla. Los cambios propulsados por las Vanguardias alcanzan el terreno de la composición, el género, la temática y la técnica; el soporte, en cambio, si bien sufre una modificación sustancial en la escultura con la introducción de nuevos materiales, en la pintura solo se da a medias⁴. El cubismo, por ejemplo, presenta una propuesta formal subversiva que es llevada a su máxima expresión por el movimiento abstraccionista; en cambio, el movimiento dadá

impulsa una propuesta social a través de *performances* e instalaciones. Ambas propuestas focalizan su centro en materias discursivas diferentes pero, al mismo tiempo, amputan, cada una por su lado, el legado de la Academia, aun y cuando la primera mantenga su apego a los soportes tradicionales y la segunda muestre el voraz desapego que constituiría, en el futuro, la materia expresiva de su discurso postmoderno⁵. Esto último evidencia la manera en que el arte contemporáneo vindica aquella parte de la estética de la vanguardia que resultó más provocativa en términos de su condición de emplazamiento político y social, así como de la renovación del paradigma del arte, fenómeno del que no escapa el arte cubano en la actualidad, incluso cuando este artículo se refiera a las rupturas que la producción de los años noventa muestra respecto de este paradigma postmoderno.

En ese sentido, creemos que las rupturas a las que hacemos referencia se deben a dos fenómenos interrelacionados: el de hibridación y el de "desintoxicación". Por hibridación entendemos el fenómeno que se da a partir de la mezcla de experiencias en el campo de las artes que incluye, fundamentalmente, la "contaminación" del arte de los años noventa con la herencia estética de los años ochenta en Cuba y la consecuente asimilación en los planos artístico, cultural, social e, incluso, pedagógico, de las trayectorias expresivas y discursivas postmodernas (dentro de este proceso, aunque en menor medida aún para los incipientes años noventa, también se inscriben las estrategias expresivas y discursivas de la tradición artística cubana, específicamente la del movimiento abstraccionista⁶). Estas "contaminaciones" se instituyen como mecanismos formativos de una conciencia cultural y artística que se apropia tanto de los acontecimientos del ámbito nacional como del internacional. La desintoxicación, en cambio, ocurre cuando la generación de los años noventa se enfrenta a la maduración del legado "renacentista" de los años noventa (en buena medida dado a través de lo que sus

propios exponentes “siembran” en el campo pedagógico⁷), y a las condiciones económicas, políticas y sociales concretas en las que se inscribe la práctica artística de estos creadores que es, en comparación con la década precedente, realmente distinta. Estos jóvenes tienen ante sí, sorpresivamente, la brecha abierta del mercado⁸ (lo que constituye un aspecto extra-estético que coadyuva a la definición de la producción artística de esta generación) y el reto de sobresalir si quieren alcanzar independencia y relevancia distintiva respecto al arte ochentero⁹. De esa manera, el proceso de desintoxicación es más un mecanismo de sobrevivencia de esta generación que surge al abrigo de la expresión estética de los años ochenta, y, al mismo tiempo, al margen de ella. En ese sentido, hablamos de una generación la cual tiene que enfrentarse al desafío de la sobrevivencia, lo que implica hurgar en los orígenes históricos de la plástica cubana¹⁰, cuyo sello de cubanía impregna al arte de la primera mitad del siglo XX, emulando el sentido de identidad presente en las vanguardias latinoamericanas. El arte, en esas latitudes históricas, adquiere un matiz nacionalista que funda una nueva identidad, por aquellos años poco articulada¹¹, aunque más adelante, en los años sesenta y en franca alineación con las líneas estéticas europeas, la plástica cubana enfile su proyección hacia el arte abstracto.

Aunque el giro abstraccionista obedece más bien a una toma de postura ideológica frente al nacionalismo imperante de la vanguardia¹², se pueden cifrar sus antecedentes en el Grupo de los Once –fundado en 1953– y su propuesta difiere de la de los abstractos de los años setenta. Los abstractos sesenteros, de tendencia expresionista, muy en consonancia con los inspiradores de esta corriente en los Estados Unidos, ponían en duda con su hacer la imagen de la identidad nacional “tejida” por la Vanguardia, y retomada convenientemente por la generación de los años setenta¹³. Y es, justamente este movimiento, el que proporciona el caldo de cultivo para activar el papel de los intelectuales en la nueva Cuba.

Al decir de Desiderio Navarro, el papel de los intelectuales y artistas cubanos en este proceso de consolidación de la Revolución está plagado de censuras, "ajustes", rendiciones de cuentas, lo que impide el surgimiento de una producción variada en cuanto a temáticas y propuestas¹⁴ y, al mismo tiempo, propicia, aunque realmente en estos años es un fenómeno aún muy incipiente, el éxodo masivo de artistas e intelectuales de todas las ramas y ámbitos en Cuba, fenómeno que es reconocido tanto dentro como fuera de la isla como "la diáspora"¹⁵.

Hacia 1976, se crea el Instituto Superior de Arte (ISA), única universidad hasta la fecha que otorga títulos de licenciatura a los artistas profesionales quienes deseen continuar estudios superiores en arte. En esta escuela de profesionalización teórica se reúnen los noveles artistas que harán historia como exponentes del movimiento ochentero, cuya mirada crítica puede apreciarse a través del quehacer de "grupos" como *Volumen Uno* (1979-1981)¹⁶, *Puré* (1986), *Hexágono* (1983), *Arte Calle* (grupo de teatro y *performance*, 1986-1990) y *4x4*, que son grupos de artistas que hacen obra juntos, en desafío al canon moderno de la autoría estética. *Performances* y *happenings* invaden el panorama artístico cubano y mediante exposiciones grupales y debates sobre el arte, la producción artística de la Isla dialoga con las expresiones más recientes del arte internacional. Cuba se sube al tren postmoderno y diversifica su visión sobre los problemas contemporáneos del arte. El Renacimiento Cubano se patentó, así, como el "despertar" del letargo abstraccionista y el divorcio con el incondicional movimiento setentero para entrar con fuerza en la vorágine del comentario político, la crítica y la subversión social y estética¹⁷. De esta manera, las temáticas ochenteras se hacen subversivas: la migración (referida a las grandes migraciones de Caimanera y Mariel¹⁸, más tarde regresará la temática de la llamada "diáspora cubana"), la cultura afrocubana, la simbólica nacionalista detentada por el discurso oficial: la guerra en Angola,

la solidaridad socialista, la figura del Che y otros temas sociales de moda: el género, las minorías, por ejemplo, son abordados con una rudeza inesperada, con un descarnado cinismo que regodea la catarsis social de una generación¹⁹.

Sin embargo, no todo se torna crítica catártica. Hacia mediados de la década, René Francisco, un artista nacido en los años sesenta, realiza un proyecto estético de intervención social que consiste en reparar y decorar algunas viviendas de las zonas marginadas de la Ciudad de La Habana²⁰. El arte se hace presente en la vida social de una manera que articula el principio de des-escisión proclamado por las vanguardias europeas²¹. En ese sentido, el arte cubano se inserta en la comunidad mediante una acción social que, si bien lleva presupuestos estéticos bien definidos, activa una dimensión social desconocida hasta ese momento²². Este importante legado, define la manera en que el arte sirve a la vida y sugiere que su verdadero papel resulta de la participación crítica en el escenario de lo social. Para los ochenteros, un arte sin conexión con lo social adolece de artisticidad; el lirismo puede quedarse escondido pues la universalización de la experiencia social, rayana con lo sociológico y lo antropológico, se convierte en el nuevo paradigma. Así, el arte de los años ochenta transita por los predios del colectivismo y la acción social, trascendiendo lo *performático* para instalarse en los lindes de la denuncia, la subversión y la crítica voraz –casi siempre llena de humor–, encarando tanto a las autoridades políticas como a las del arte, borrando las fronteras entre lo estético y lo extraestético e instituyendo un rasero artístico que, como ya advertimos, se extiende al campo pedagógico con la creación del ISA, en 1976.

Pero, en la década del noventa, las condiciones sociopolíticas de la Isla se ven severamente alteradas por el resquebrajamiento económico derivado, fundamentalmente, de la desaparición del bloque socialista en Europa del Este y la consecuente inclinación de balanza en la arena política internacional a favor del capitalismo

y del modelo estadounidense en particular, como modelo hegemónico del poder económico, político y cultural. Ante la crisis económica, el gobierno decide legalizar la tenencia de divisas y abrir el modesto mercado interno a los llamados trabajadores por cuenta propia. Esto afecta al arte de dos formas: primero, los artistas son percibidos como "cuentapropistas", lo que significa que pueden comerciar su trabajo en el mercado nacional e internacional, tanto en pesos cubanos como en divisa, lo que les permite vender su obra y con el monto de la transacción financiar sus propios proyectos, sus viajes al extranjero, su participación en las ferias internacionales de arte y en los circuitos del mercado nacional e internacional. Pero esta posibilidad de comercializar la obra, precisa del artista la elaboración de una obra comercializable, es decir, una obra hecha para el mercado.

Según datos ofrecidos por Óscar Llanes²³, el arte cubano es un arte bien reconocido en el mercado, pero muy mal pagado; los mejores precios se los llevan los artistas que viven fuera de Cuba o aquellos que ya están muertos. Esto, aunado a la centralización de las exportaciones de obras de arte por parte del gobierno cubano, así como por la ausencia de un mercado privado nacional que impide el libre movimiento de mercancías de arte, así como la consolidación de las figuras de mecenazgo que, simultáneamente, obstaculiza la inversión extranjera seria en este rubro²⁴ y dificulta la valorización de las obras cubanas en el mercado internacional. Pero la apertura de los años ochenta desata una ola de mercadeo directo que sienta las bases para esta brecha del mercado fundamentalmente abierta al coleccionismo privado de diplomáticos y de los mismos artistas, brecha que es heredada por los noveles hacedores noventeros. En ese sentido, se observa en el arte de los años noventa un retorno a los soportes comercializables, fácilmente exhibibles y, sobre todo, factiblemente comprables. La pintura, la escultura y el grabado ocupan en esos años un lugar preponderante y, aunque alternan

con los *performances* y, sobre todo, con las instalaciones, marcan ya una diferencia notable con los soportes utilizados en la década precedente. Muchos artistas noveles producen obra "postmoderna", al integrarse en grupos a la vieja usanza ochentera, como el Grupo DUPP²⁵ y el grupo ENEMA²⁶ y, simultáneamente elaboran obras en formatos más asequibles al mercado que, en ocasiones, diverge completamente de lo que consideran "su verdadera obra". Así, el arte cubano de los años noventa enfrenta, más que una crisis, una contradicción de principio; para exponer su obra en los circuitos del arte tanto nacionales como internacionales, los jóvenes artistas, e incluso los no tan jóvenes²⁷, tienen que seguirle la pista a estos códigos de legitimación²⁸.

Es, de esta manera, que los artistas de los años noventa, ante las condiciones reales que definen la producción de una obra, utilizan soportes tradicionales²⁹; dentro de ellos se encuentra el género del proyecto, que si bien no es tan nuevo por su uso, sí destaca por el rol de obra que cumple. A diferencia del boceto, el proyecto no es algo que "anteceda a", sino que es la obra misma³⁰. Este género, al utilizar soportes planimétricos, resulta muy útil a los instalacionistas quienes ven difícil la inserción de este tipo de obra en el mercado³¹.

Por otra parte, las galerías extranjeras que exhiben obras cubanas son, por lo general, pequeñas y la exhibición se realiza por un período corto de tiempo; de ahí que se vea disminuida la posibilidad de compra. En cuanto al mercado institucional nacional, cuando compra, paga poco, y el coleccionismo privado doméstico no existe prácticamente debido a la escasa e inoperante estructura económico-social. Así, el coleccionismo privado extranjero se convierte en la opción óptima para la venta del arte cubano contemporáneo, y esto fija condiciones tales como: el uso decorativo de las obras o su uso para operaciones de compra-venta. Cuando la obra es comprada para "decorar", la obra necesita soportes tradicionales ya que su exhibición requiere coordenadas espaciales concretas. Cuando la

obra es comprada con fines de lucro, los soportes planimétricos (pintura, grabado, fotografía, "proyectos") facilitan su transportación y posibilitan su exhibición sin la intervención del artista. Algo similar sucede con el proyecto, ya que al hacerse en papel o, quizá, en el propio lienzo, el soporte pictórico aparece de manera irremediable, lo cual facilita su comercialización. Con el proyecto, la obra "entra" en los ámbitos legitimados por el arte contemporáneo y garantiza en paralelo su difusión, legitimación y venta. En todos los casos, los soportes tradicionales resultan útiles.

En otro orden de cosas, la producción de los años noventa se caracteriza por el papel que cada vez más asumen los artistas en las labores de curaduría y autogestión; no obstante, esta posición del artista, que prescinde de la crítica y la museografía especializada, tiene una estrecha relación con la solvencia económica de estos³² que les permite llevar a cabo sus obras³³. Actualmente, las temáticas se diversifican y permiten una mayor variedad desde las que, no obstante, resulta observable cierta tendencia al decorativismo, incluso, diríamos, a la no figuración como medio de expresión, comportando un vuelco a las temáticas tradicionales de la vanguardia y al abstraccionismo como soluciones expresivas "convenientes" al mercado del arte hoy. Las temáticas ochenteras, en cambio, giran alrededor de temas como la migración, el género, la ciudad, lo afro-religioso, lo *kitsch*, las temáticas de los años noventa. Es así que podemos afirmar que la producción artística de este periodo, es una producción auténtica que delimita (o intenta hacerlo) su tránsito por las coordenadas histórico-sociales y culturales por las que transita el país. Se observa una re-colocación de la figura del artista con respecto a las instituciones del arte a escala nacional (papel de autogestión, autofinanciamiento y prescindibilidad de los aparatos de la crítica); el retorno al paradigma estético de la modernidad no se sitúa claramente en el concepto de artisticidad proclamado por la postvanguardia, sino en el acto de un hacer artístico vinculado a

los avatares del mercado; el enfático emplazamiento político y social cede paso, en muchos de los casos, al pastiche temático que articula, por una parte, al artista con la realidad circundante que lo interpela (temáticas) al tiempo que lo obliga a conducirse por las propias avenidas del quehacer artístico nacional (la obra concebida como “verdadera”) y, por otra, el distanciamiento del artista con respecto a esta realidad (la obra concebida “para el mercado”), y el empleo de un soporte novedoso: el “proyecto” como obra de arte que permite instaurarse como parte del canon postmoderno y, también, como obra “vendible”.

Notas

- 1 La labor del mercado en el arte cubano contemporáneo se ubica entre los primeros 5 años de la década de los años noventa, instituyéndose hacia 1995 como práctica legitimada cuyo peso será decisivo para el posterior desarrollo del arte de la isla.
- 2 El paradigma estético moderno se caracteriza por el empleo de los soportes tradicionales del arte (pintura, escultura, grabado y fotografía; esta última con mucha menor presencia que las anteriores) en detrimento de los soportes característicos de la postvanguardia (instalacionismo y performances), y la utilización de técnicas y temáticas que pudieran caracterizarse como decorativistas, aun cuando contengan (y esa es una de sus estrategias) un alto grado de denuncia social.
- 3 La Vanguardia se caracteriza por ser un movimiento heterogéneo articulado, no obstante, por dos ejes preponderantes: el rechazo al arte académico y, en consecuencia, la ruptura con sus cinco cánones estéticos (género, composición, temática, soporte y técnica), y por la reflexión y experimentación en materia de arte. Otro eje no tan articulante como los dos anteriores, lo constituyen las pretensiones de socialización del arte del que los “manifiestos” del Arte Moderno hacen mención, pero que no fueron más que tímidos esbozos de su intención democrática.

- 4 Es el dadaísmo el que se impone desde el performance, el happening y el incipiente instalacionismo como un movimiento de ruptura contundentemente renovador. Para hacer justicia a los antecedentes, hay que señalar que dos movimientos, no obstante, dentro del panorama academicista, se atreven a modificar la “paz sagrada del arte” fundada en el canon academicista, ellos son: el impresionismo y el realismo francés, los cuales, aunque se perciben y son, en muchos sentidos, aún académicos, abren el panorama del arte hacia otras direcciones no previstas: el impresionismo, con su búsqueda científicista del tiempo impone una nueva técnica; el realismo instaura una nueva temática. Unos años más adelante, lo que se entiende hoy como post-impresionismo, aun y con todos sus matices diferentes y diferenciadores, sí da muestras de una verdadera subversión tanto en el ámbito temático como en el ámbito técnico. Las pinturas de Van Gogh, Seurat, Gauguin y Toulouse-Lautrec son evidencia fehaciente de lo anterior.
- 5 El llamado arte contemporáneo se instala mayormente en las opciones expresivas modeladas por la Vanguardia, de manera que al decir de Vázquez Rocca (2006): ***“lo que en su momento pudieron ser estrategias conspirativas –maniobras insurrectas– se ha convertido en nuestra “tradicición”: en la tradición artística de la contemporaneidad”***.
- 6 El movimiento abstracto en Cuba, por su postura independiente ante el oficialismo y su distanciamiento político silencioso, se ganó el respeto social tanto por el desempeño de su propia práctica artística como por la reflexión seria y objetiva que, desde otros ámbitos de la cultura y las artes, se generaba. Nos referimos, fundamentalmente, primero al llamado Grupo de los Quince y, posteriormente, al Grupo de los Once y a las revistas previas en pos de la cultura cubana ***Avance*** y ***Orígenes***, posteriormente censuradas.
- 7 Buena parte de los artistas pertenecientes al llamado “Renacimiento Cubano” se integran como docentes en la planta de maestros de la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte (ISA), en La Habana, Cuba, única universidad de las artes, por más señas, en el territorio nacional.

- 8 La apertura gubernamental a la actividad económica privada a pequeña escala, que tiene lugar en el verano del año 93, ofrece, sin dudas, a la práctica del mercado del arte nuevos horizontes que van a ser aprovechados de una manera muy singular por todos los artistas pero, sobre todo, por la hornada más joven de los nuevos creadores. Nos referimos concretamente a la apertura hacia la actividad comercial entre capitales privados cubanos y a la despenalización del dólar en el mismo período.
- 9 Hemos anunciado que el quehacer ideoestético ochentero marcó, literalmente, el discurso del arte no solo durante los años ochenta sino, también, en niveles de intervención en las prácticas pedagógicas, fenómeno que dura hasta la fecha.
- 10 La vanguardia cubana es un movimiento artístico que surge alrededor de los años veinte del siglo anterior y culmina unas dos décadas más tarde; recoge algunas expresiones estéticas de la Vanguardia Europea y sus representantes más significativos son: Wifredo Lam, Carlos Enríquez, Ponce de León, Gattorno, Víctor Manuel, por una parte, y, posteriormente, Portocarrero, Mariano Rodríguez, Amelia Peláez, Antonia Eiriz y Servando Cabrera, por solo citar algunos ejemplos. La primera es la llamada Primera Vanguardia que coquetea con el arte europeo, pero desde una perspectiva criolla y nacionalista; la segunda, sienta sus principios con la fundación de la revista Orígenes, en 1944, a cargo del escritor Lezama Lima y de José Rodríguez Feo. El programa de acción cultural de la revista Orígenes y su incidencia en los ámbitos de la cultura cubana de la época, consiste en derrocar todo intento artístico de tendencia política, y alentar la sensibilidad nacional y la creación de una verdadera cultura cubana. Estas propuestas, si bien parten del campo de la poesía, animan también a los movimientos de la plástica en pos de una nacionalidad defendida a ultranza, que inscribe, de ahí en adelante, al arte cubano de la Vanguardia en una especie de paradigma de lo nacional, recreando con sus temáticas campesinas llenas de pobreza y la belleza de los paisajes rurales, las raíces criollas de la isla. Temáticas rurales y urbanas se entremezclan con una especie de africanismo que da cuenta de la hibridez cultural de un pueblo que, como diría Darcy Ribeiro, se constituye "en un pueblo nuevo".

- 11 De hecho, hablamos de una identidad diversa étnicamente que tiene como centro novedoso la incorporación desde una visión típicamente nacional a la diversidad racial y cultural de la Cuba de aquellos años, por lo que muchos historiadores no han dudado en definirla como articulante de un presupuesto ético de la cultura en emergencia.
- 12 Sus primeras exposiciones datan de los años cincuenta y hay en ellas un lenguaje pictórico que intenta renovar la búsqueda estética mediante el rechazo de la pureza contenidista del patrimonio identitario de la nación, que es la propuesta de la Vanguardia histórica cubana.
- 13 Dicha postura se hallaba íntimamente relacionada con el llamado Realismo Socialista, que ensalzaba a la clase trabajadora y a su activismo militante en el proceso revolucionario que, en el caso particular de Cuba, estaba centrada en la visión mesiánica del Socialismo y, en particular, de la Revolución Cubana. La postura estética de estos Abstractos, tildada por muchos como decorativista, apática en términos políticos frente a los aciertos y desaciertos del proyecto revolucionario cubano, es doblemente juzgada. Historiadores y críticos adheridos al estado socialista les imputan su falta de compromiso político, la ausencia de un arte que reflejara los logros de la Revolución y los beneficios del socialismo; los otros, menos visibles en cuanto a sus perfilamientos ideológicos, resaltan la carencia de un arte crítico, activo, a la altura de los nuevos tiempos.
- 14 Este mismo fenómeno de censuras lo volveremos a encontrar a partir del año 1988, donde se despliega, al decir de Desiderio Navarro: "una nueva ofensiva crítica por parte del gobierno", en: Desiderio Navarro, *IN MEDIAS RES PUBLICAS: Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana*. Ponencia presentada en la Conferencia Internacional "El papel del intelectual en la esfera pública", organizada por el Fondo del Príncipe Claus de Holanda, y celebrada en Beirut, del 24 al 25 de febrero del 2000 artículo disponible en línea en: www.habanaelegante.com/Winter2001/Verbosa.html (fecha de consulta agosto 2005).
- 15 Es importante enfatizar que la conocida diáspora cubana es un fenómeno que comienza a fines de los años ochenta pero que tiene las mismas causas

estructurales que la censura gubernamental efectuada en los años setenta. No obstante, el hecho de que se reconozca como "diáspora" y no como simple migración, tal y como sucedió en los años setenta, obedece a un cambio de las posturas institucionales y oficialistas del gobierno cubano, debido a la pseudoapertura democrática que, en el ámbito político, se gestaba gracias a la también pseudoestabilidad económica y pseudoconsolidación política del régimen en la década de los años ochenta pero que se viene abajo en los finales de esta, entre otros factores internos de calibre no poco menor, por el derrumbe del campo socialista en 1989.

- 16 De todos, ***Volumen Uno*** tuvo un impacto realmente importante en el derrotero artístico de los años ochenta. Algunos de sus representantes fueron: Flavio Garcandía, Leandro Soto, Alexis Novoa, José Bedia, Juan Francisco Elso, Rubén Torres Llorca y Lázaro Saavedra.
- 17 En ese sentido, Desiderio Navarro (Op. Cit) coincide en afirmar que el llamado Arte Nuevo de los años ochenta irrumpe de manera imprevista y a través de una apropiación efímera que él llama "deconstructiva", sobre los espacios culturales institucionalizados, al mismo tiempo que crea otros no institucionalizados como las casas hechas galerías, parques públicos, etc. e invade los espacios públicos con grafitos y performances. De ahí, las temáticas intervencionistas, es decir, la "toma" literal de los espacios oficiales del arte por un grupo de artistas "renegados" e inquietos, provoca la censura gubernamental y, en muchas ocasiones, no pasa inadvertido el trazo disidente de algunas obras que merodean ya con la experimentación, ya con la transgresión simbólica de los símbolos nacionales que, para esa fecha, son los símbolos, también, del poder. Como diría Gerardo Mosquera (1988:26): "Se siente una gran urgencia de ir más allá del arte para abordar los problemas de la sociedad".
- 18 Migración de los cubanos hacia La Florida, en los Estados Unidos, las que se dan en 1970 y en 1980, respectivamente en el litoral norte de La Habana.
- 19 A propósito de ello, la crítica Magali Espinosa, años más tarde, ofrece una tipología de las narrativas del llamado nuevo arte cubano de los años ochenta, aunque incluye, también, posturas y creaciones de los años noventa.

Las narrativas, según Espinosa, se centran en tres tendencias diferenciadas: la sociológica-crítica, la vernácula-kistch y la antropológica-religiosa. Aunque sendas narrativas ocupan la centralidad, aun de las producciones del arte contemporáneo cubano, las maneras de tratarlas han cambiado en el arte más reciente de la Isla.

- 20 Para más información, consultar: felipov.blogspot.com
- 21 El principio de des-escisión postula la vinculación entre el Arte y la Vida. Ver: García Alonso, R. "**Las vanguardias como alternativas ante la tragedia de la cultura**". En: www.ucm.es/info/nomadas/1/rgalonso1.htm
- 22 Esta especie de performance colectivo, al servicio literalmente de la voluntad popular, eleva al movimiento ochentero al nivel de compromiso entre arte y sociedad, un postulado noble, de raíz vanguardista que denuncia al tiempo que conmina al estado revolucionario en su papel de benefactor social.
- 23 Llanes, Óscar. "**El mercado del arte en Cuba**". En: www.pinarte.cult.cu/mapri/text/cuba_en_arte.htm. Óscar Llanes es actualmente el vicepresidente de la Asociación Hermanos Saíz, en Pinar del Río.
- 24 Como el mismo Llanes afirma, hubo un momento, en la década de los años ochenta, que el arte cubano ocupó el 40% del monto de lotes subastados en Sotheby's y Christie's; sin embargo, su opinión al respecto de estas cifras se centra en el hecho de que el mercado internacional para el arte cubano más importante se encuentra en Miami y que las operaciones se efectúan más por sentimentalismo que por la calidad de la obra en sí.
- 25 Surgido en 1995 y liderado por uno de los artistas de los años ochenta ya mencionado: René Francisco.
- 26 Fundado en 1999 y dirigido por Lázaro Saavedra, también artista de los años ochenta.
- 27 Este desplazamiento se observa también en mucha de la producción actual de los artistas de los años noventa.
- 28 Incluso para llevar a cabo lo que definen como "su verdadera obra", los mismos artistas necesitan producir para el mercado obras que se puedan comercializar.

- 29 Entre los más conocidos se encuentran Douglas Pérez con su famosísima serie de "Los Ingenios" de una factura técnica asombrosa, la de Antonio Espinosa Fruto, el fotógrafo Raúl Cordero, los cuadros abstractos de Ramón Serrano, la obra religiosa de José Vincench, la lírica de Aziyadé Ruiz y los enormes cuadros de Bejarano, entre otros. Estos artistas trabajan, fundamentalmente, el soporte pictórico, el cual alterna con instalaciones. De ellos, solo Espinosa Fruto incursiona también en el grabado, y Raúl Cordero en la fotografía (como puede apreciarse, hay una fuerte tendencia hacia el empleo de la pintura como soporte).
- 30 Es de señalar que el "proyecto" marca una diferencia no solo ideológica sino, también, pragmática para el arte cubano en las coordenadas que ya hemos descrito. De la existencia de esta variante intermedia entre representación postmoderna y comercialización de la obra: la sustitución del proyecto de la obra por "la obra", son ejemplo vivo los proyectos de "restauración" de Carlos Garaicoa, los proyectos del grupo denominado *Los Carpinteros* y los "proyectos" de instalaciones de uno de los artistas jóvenes cubanos más importantes de la década: Kcho. La puesta en escena del "proyecto", como proyección de la acción plástica que puede llevarse a cabo o no, es una nueva forma de expresión artística.
- 31 Ya anunciamos con anterioridad que se trata de un mercado fundamentalmente dedicado al coleccionismo privado, cuyos montos de operaciones financieras son más bien insignificantes, Según Óscar Llanes, una obra de arte cubano bien pagada oscila entre los 1000 y los 4000 USD.
- 32 En otros países, este recurso es ampliamente conocido como patrocinio pero, en Cuba, es bastante poco frecuente.
- 33 Esto constituye una variable de libertad reciente en el arte cubano que resulta imprescindible para entender la variedad de temáticas de esta producción. Paradójicamente, a mayor control, mayor caldo de cultivo para hacer disidente desde el arte, que es justo lo que sucedió en la década de los años ochenta, sobre todo a los finales de esta.

Bibliografía

ÁLVAREZ, LUPE
(s.f.)

“Una mirada al Nuevo Arte Cubano”. En: **Memorias de la Postguerra**. N.º 1. (documento mimeografiado.)

ÁLVAREZ, LUPE
(s.f.)

“Reflexión desde un encuentro”. En: **Memorias de la Postguerra**. N.º 2. (documento mimeografiado).

CAMNITZER, LUIS
2003

New Art of Cuba. Austin: University of Texas Press.

GARCÍA ALONSO, R.

“Las vanguardias como alternativas ante la tragedia de la cultura”. En: www.ucm.es/info/nomadas/1/rgalonso1.htm (fecha de consulta: diciembre 2005).

ESPINOSA, MAGALI

“Las narraciones del nuevo arte cubano”. En: http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=33&Itemid=56 (fecha de consulta febrero 2006).

ESPINOSA, MAGALI

“Curaduría por qué y para qué”. En: www.arteamerica.cu/3/dossier/espinoza.htm (fecha de consulta febrero 2006).

LLANES, OSCAR

"Cuba en el mercado del arte". En: www.pinarte.cult.cu/mapril/text/cuba_en_arte.htm (fecha de consulta: diciembre 2005).

MOSQUERA, GERARDO

1988

"Crítica y Consignas". En: **La Gaceta de Cuba**. Noviembre, pp. 26.

NAVARRO, DESIDERIO

"In media res pública". Artículo disponible en línea. En: www.lehman.cuny.edu/ciberletras/V07/1_navarro.html (fecha de consulta abril 2006). También en: www.habanaelegante.com/Winter2001/Verbosa.html (fecha de consulta agosto 2005).

OJEDA, ARLET

"Entrevista a Lázaro Saavedra". Entrevista en línea. En: www.arteamerica.cu/8/debates.htm (fecha de consulta abril 2006).

VÁZQUEZ, ROCCA, A.

"Lo monstruoso en el arte". Artículo en línea. En: www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=787 (fecha de consulta: noviembre 2005).

MUJER Y Vídeo. Prácticas alternativas de representación

Cynthia Pech

I. Introducción

El vídeo es, sin duda, una tecnología plural que ha logrado colocarse como un medio significativo —a veces incluso como herramienta— en las formas alternativas de la cultura. Más aun, el vídeo, autónomo de la televisión, ha trastocado los procesos de ese medio de comunicación pero, también, los del cine. Diferentes artistas están empleando el vídeo para realizar sus producciones culturales: desde la utilización como soporte mediante el cual animan sus intervenciones, proyectan sus historias y conforman sus escenarios de “instalación”, hasta su aprovechamiento como dispositivo mediante el cual es posible ver “la realidad”.

En este último sentido, como medio que sirve para asomarse a la realidad, el vídeo ha sido utilizado particularmente por mujeres, quienes han encontrado en él las condiciones idóneas para sus producciones artísticas. La consideración más simple es que el vídeo se define como un medio personal y manipulable que, como tecnología de género, posibilita la reflexión de las mujeres y apuesta por un conocimiento de la realidad más cercana.

El vídeo, como tecnología que no puede ser vista, solo como un objeto circunstancial del proceso implícito en el avance tecnológico es, ante todo, un dispositivo que, en su carácter de herramienta comunicativa, está siendo utilizado para construir representaciones discursivas, así como medio para recuperar la memoria colectiva de

comunidades específicas que han vivido al margen de la memoria histórica del Estado.

A través del vídeo, en específico del documental, la memoria colectiva de los pueblos indígenas, así como de las comunidades urbanas populares y marginadas se da a conocer; estos grupos han logrado así dejar oír su voz y mirar sus culturas. Mediante el vídeo pues, el documental se posiciona como el género discursivo que no solo recupera testimonios sino que promueve la cultura de las comunidades, las cuales, durante siglos, han vivido en el silencio. En esta recuperación de la memoria, las mujeres han caminado juntas, por ejemplo: desde las mujeres que, por medio de sus cámaras recuperan testimonios diversos, como de las mujeres quienes, frente a la cámara relatan sus historias de vida y las funciones que desempeñan dentro de sus propias comunidades.

En México, la reciente producción audiovisual feminista parte de la necesidad de trascender la teoría e ir hacia la acción. Esta necesidad surge de los debates y las estrategias discursivas del arte que se han venido dando de manera paralela a la militancia social y política que defiende el derecho a la diferencia, al aborto y al reconocimiento de las mujeres dentro del orden constitucional y civil. De cualquier modo, una buena parte de las mujeres quienes hacen vídeo feminista está comprometida en usar el mecanismo de la auto-representación como práctica situada propia de las mujeres, con la finalidad de conseguir el reconocimiento social y político. En este entendido, la auto-representación no es más que: *“las prácticas micropolíticas de la vida diaria y de las resistencias cotidianas de las que derivan tanto la capacidad de obrar como las fuentes de poder y las inversiones que otorgan poder; y también, en la producción cultural de las mujeres, feministas, que traduce el movimiento dentro y fuera de la ideología en un continuo atravesar los confines (y los límites) de las diferenciales sexuales”* (De Lauretis, 2000:62).

Así, el vídeo feminista, sería una de las tecnologías de género que las mujeres pueden utilizar para paliar los discursos y las representaciones que las tecnologías sociales, como el cine y los discursos instituidos, han producido. Además, la auto-representación es una posibilidad feminista, política y necesaria para de(s)construir el sistema sexo-género como parte de un sistema de representación que asigna sentido a los/las individuos: constructo socio-cultural históricamente determinado y un aparato de significados. Con base en estas consideraciones iniciales, este trabajo tiene como propósito establecer los parámetros a partir de los cuales el vídeo, como parte de las llamadas nuevas tecnologías, se está vinculando con proyectos sustentados en una propuesta alternativa que busca dar confluencia al reconocimiento y a la participación política y social de las mujeres dentro de frentes culturales tan distintos y complejos como son el campo y el urbano, en tiempos de la globalización. Asimismo, se pretende apuntar un primer esbozo de los tópicos que alentarán, seguramente, una futura investigación.

II. La globalización en el contexto latinoamericano

En un plano general, el “nuevo escenario” internacional —de la llamada globalización¹— ha destacado la complejidad de las sociedades actuales y con frecuencia: “ésta no han sido suficientemente comprensibles para gran parte de las personas que las integran, debido a lo intrincado de las estructuras y niveles de interrelación sociales y a las incertidumbres sobre la dirección y el sentido de los futuros fenómenos sociopolíticos y económicos que suponen un conjunto de contradicciones serias, diríase que hasta dramáticas para los seres humanos” (Aclaman *et al.*, 2002:8) En el plano particular de Latinoamérica, la globalización ha confrontado lo propio con lo ajeno, el anclaje al lugar con el movimiento, lo local con lo global.

Es un hecho que los movimientos sociales, en Latinoamérica, han planteado la redefinición del espacio latinoamericano como el espacio cultural en donde coexisten muchas identidades, y señalan que la situación de dependencia compartida ha dado lugar a estos movimientos que intentan volver a las raíces propias. Lo que los movimientos sociales latinoamericanos han hecho, es reivindicar su posición como actores sociales en una sociedad que se ostentaba homogénea, para insistir en la necesidad de la inclusión de las diferencias en las reformas del Estado, que garanticen el desarrollo de las comunidades indígenas pero, también, de las otras "comunidades", las cuales se ciñen en las llamadas culturas (sub)alternas².

Sin duda, en México como en otros países hacia el sur del continente, los movimientos indígenas han propuesto la revisión del concepto de lo nacional. Por ejemplo, a partir del levantamiento zapatista de 1994, en México se ha abierto la discusión sobre la necesidad de refundar la nación mexicana sobre nuevas bases que incorporen aquellos sectores sociales que, por motivos étnicos o de clase, han quedado excluidos por el Estado y su idea de nación (Serna, 2001:123) La propuesta es reconocer a cada uno/una de los/las individuos no solo como pertenecientes a sectores sociales o comunidades, sino como ciudadanos que juegan el rol de actores sociales y que se vislumbran como identidades políticas.

Así, en México, la propuesta ha sido tratar de recuperar y mantener viva la memoria colectiva frente a la histórica de un Estado hegemónico, para valorar las diferencias entre las culturas de un mundo globalizado. En el afán por reivindicar la memoria de los pueblos originarios y las culturas (sub)alternas, los y las documentalistas han hecho evidente su responsabilidad social al respecto, recuperando del olvido las historias de quienes no habían podido contarlas y, también, asumiendo el compromiso de representar las distintas realidades que en el México de hoy coexisten.

III. El vídeo documental en México

El documental se define en la práctica. *“El documental es aquello que producen quienes se consideran a sí mismos(as) documentalistas”* (Nichols, 1997:45). El documental, como práctica situada, reivindica el realismo al “captar las cosas como son”; mantiene una decidida actitud crítica y por tal, un inminente compromiso social.

La idea de que lo que vemos ocurrió efectivamente, anida en el núcleo de nuestra creencia en la imagen fotografiada, sea animada o no, que supone la encarnación misma de una verdad supuestamente inmanente. Así, como género discursivo, el documental nació en el cine para, posteriormente, desarrollarse en la televisión. Hoy, el documental está fuera prácticamente del cine —con todo y lo que engloba la palabra— y ha tomado al vídeo no solo como herramienta, sino como medio comunicativo. En cine o en vídeo, el documental sigue realizándose sin perder de vista sus aspiraciones de ser, ante todo, *“el medio para revisar el modo en que la historia se manifiesta y se transmite, es decir, el modo en que nuestra memoria se constituye entre olvidos y clichés”* (Breschand, 2004:47).

La historia de la tecnología vídeo, en México, comienza en los años setenta del siglo pasado en los ámbitos televisivos y cinematográficos. Es, a partir de finales de la década de los años sesenta, principios de los setenta, que el vídeo comienza a ser adquirido por diversas dependencias e instituciones educativas en virtud de su utilidad en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Específicamente, la Universidad Nacional Autónoma de México fue la institución que apostó por una producción videográfica importante —a partir del *videotape*— en el área de ciencias que, poco a poco, fue diversificando su campo de registro a las áreas de humanidades (Ávila y otros, 1995:67-68).

Al mismo tiempo, el vídeo fue utilizado como medio de expresión llevando con ello a la producción alternativa que encontró en él un medio de fácil acceso, y sin las restricciones del cine. Así, también surgieron las diferentes propuestas como el vídeo independiente, el vídeoarte, el vídeo político y testimonial, el vídeo de ficción y el vídeo documental. Resulta evidente que la producción independiente creció de manera estrepitosa en la década de los años ochenta, debido principalmente a la proliferación de distribuidoras de videocintas, las cuales, a través de los vídeo clubes, lograron colmar el mercado nacional ofreciendo copias de las películas comerciales, transferidas a videocasetes y a precios accesibles, cuyo mercado hoy ocupa el negocio de los DVD. Asimismo, durante esta década, se apostó por la producción de películas directamente grabadas en vídeo, lo cual resultaba un cuantificable ahorro en términos de producción, distribución y exhibición en comparación con la industria cinematográfica. Pero quizá uno de los fenómenos de mayor consideración en el desarrollo y uso del vídeo sea la utilización que el mercado musical hizo de él al implementar una medida de mercadotecnia televisiva en la producción del género "vídeo clip".

Paralelo a este proceso de expansión del vídeo, en términos comerciales e industriales, diversos "vídeoartistas" continuarían produciendo vídeo independiente tanto del género ficción como documental. En 1990, el Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (CNCA) creó la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA) con la finalidad de promover la cultura a partir de las producciones audiovisuales. Inmediatamente después, se desarrolló un proyecto interinstitucional que coordinó el UPA y en el cual participaron las dos escuelas de cine más importantes del país: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), fundado en 1963, y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), fundado en 1978. El proyecto consistió en la realización de "Encuentros y desencuentros",

una serie de programas en donde distintos(as) videastas participaron con producciones que, posteriormente, fueron transmitidas en televisión.

De esta manera, empiezan a surgir los apoyos gubernamentales a la producción de vídeo. En principio, estos apoyos fueron otorgados a agrupaciones y grupos colectivos con proyectos sociales y, poco a poco, abarcaron los proyectos individuales tan diversos como el documental, el vídeo experimental o el vídeoarte; apoyos que hoy siguen dándose mediante las instituciones culturales como el Conaculta o, más específicamente, las subvenciones que distintas instituciones otorgan a partir de convocatorias particulares como, por ejemplo, el apoyo económico que el Instituto de la Mujer otorga a proyectos que tienen que ver con "equidad y género".

Mujer y vídeo

Muchas de las mujeres egresadas de las escuelas de cine del país incursionaron, durante la década de los años setenta y ochenta del siglo XX, en la realización de películas y encontrando en el cine un medio de expresión y comunicación. Nuevas temáticas fueron abordadas por estas mujeres, a partir de especificidades las cuales tenían que ver con ellas mismas y que su cine representaba desde su propio punto de vista. No importaba el formato, ya fuera súper 8, 16 mm, 35 mm. Ya fuera corto, mediano o largometraje, estas mujeres abordaron los temas que el feminismo de esos años había puesto en discusión y reflexión.

Vale decir que solo pocas de estas mujeres pudieron incursionar en el largometraje, ya fuera dentro de la industria, como de manera independiente. Sin embargo, con la aparición del vídeo en nuestro país, estas mujeres encontraron la solución al problema de la producción de sus películas.

Mujer y documental

El documental es un tipo de creación audiovisual que apuesta por "retratar la realidad" de la forma más "real posible". Es decir, el documental, a partir de una serie de elementos que retoma y desarrolla del *cinema vérité* francés, es la forma en que varias de las generaciones de la primera escuela de cine, el CUEC, hacen cine. Las preocupaciones del documental no solo son el retrato de la realidad, sino de un tipo de realidad que casi no interesaría retratar: la realidad que pertenece al ámbito de lo marginal, pues es la realidad que se ha olvidado mirar.

Del CUEC salieron producciones documentales que recuperaban el testimonio de aquellos sujetos que no tenían cabida en la memoria histórica de nuestro país. Estudiantes del CUEC produjeron documentales que testimoniaron los hechos acaecidos durante el movimiento estudiantil de 1968 y 1971 pero, también, sobre los/las olvidados(as) sociales de la ciudad. También del CUEC salieron las primeras películas de tipo feminista, realizadas por mujeres estudiantes del Centro, como *Cosa de Mujeres* (1974-1978) de Rosa Martha Fernández, cinta de ficción en la cual se habla del aborto y *Rompiendo el silencio* (1979), documental donde se aborda el tema de la violación. También otra estudiante, Beatriz Mira, de origen brasileño, realizó el documental *Vicios en la cocina* (1977), en donde se habla del trabajo doméstico y la vida cotidiana de un ama de casa.

Estas dos mujeres organizaron, en 1978, el *Colectivo Cine-Mujer*, primera y única agrupación de su tipo en donde el principal interés de las mujeres, quienes formaron parte de él, era el de hacer cine desde la práctica para reflexionar sistemáticamente sobre los motivos y las formas de opresión femenina. Sus películas cuentan con el mérito de hablar sobre temas que nunca antes se habían abordado y que eran temas de mujeres. Desde el

documental, las producciones de estas mujeres hacían una alusión ostensible al cuerpo, elemento fundamental de la preocupación feminista.

IV. La apuesta alternativa de representación de las mujeres reales

Es un hecho que son pocas las mujeres que se dedican al vídeo documental, teniendo como parte de una escueta lista del documental mexicano a Mari Carmen de Lara, Julia Barco, Susana Quiroz e Inés Morales, entre otras. Sin embargo, para efectos de este trabajo, me interesa hacer un breve esbozo de los trabajos específicos de las vídeo-documentalistas Julia Barco y Susana Quiroz e Inés Morales, con la finalidad de establecer las temáticas abordadas en sus vídeos, las preocupaciones de carácter específicamente comprometido con lo social y con las mujeres, así como establecer los temas de interés en cuanto propuesta de auto-representación.

La participación política de las mujeres en los vídeos de Julia Barco

Desde sus primeros vídeos realizados en la década de los años noventa del siglo XX, Julia Barco, de origen colombiano, apuesta por el documental desde una posición feminista que trata de recuperar las voces de las mujeres, a partir de temáticas del cuerpo femenino y sus significaciones en tanto lugar del erotismo y el placer sexual pero, también, el topos donde se define el valor simbólico de lo que se supone es mujer.

Así, desde Ondas de cambio, de 1993, sobre un grupo de campesinas de Veracruz; Un tantito de sangre, de 1995, sobre el ritual de la virginidad que se lleva a cabo en el Istmo de Tehuantepec,

en Oaxaca, o bien, *Atisbos y destellos*, 1998, docu-ficción en el que nos presenta una exploración, tanto documental como experimental, acerca de lo que las mujeres consideran erótico (contrario, en gran medida, a lo que, generalmente, es representado en los medios de comunicación masiva), y del contexto en que estos sentimientos, experiencias e ideas están insertos en las propias mujeres, Julia Barco recurre al género testimonial a partir de conseguir que los personajes de sus vídeos sean las propias mujeres de carne y hueso, las actoras, que viven las distintas problemáticas que muestran los distintos vídeos.

Historias verdaderas son también las historias de las mujeres que, a partir de la serie de vídeos sobre las presidentas municipales de Oaxaca, nos hablan a la cámara para relatar sus vicisitudes en la apuesta por participar políticamente en sus comunidades, tanto dentro de alguna agrupación política partidista, como a la usanza tradicional de los "usos y costumbres". A partir de la investigación de Margarita Dalton, investigadora del CIESAS, Julia Barco construye una serie testimonial importantísima a partir de las historias de vida de estas mujeres quienes, desde hace muy poco, han comenzado a ser electas en sus comunidades. Y es que el 30 de agosto de 1995, se aprobó la reforma al "Código de Instituciones Políticas y Procedimientos Electorales de Oaxaca", por medio del cual se reconoce que las autoridades municipales pueden ser electas por asambleas.

En las elecciones de 2004, 418 municipios eligieron presidentes municipales por el sistema llamado oficialmente, de usos y costumbres. Solo en algunas comunidades participan las mujeres y, en muy pocas, han sido electas presidentas municipales. Cómo llegan a las presidencias, ya sea apoyadas por algún partido político o electas por "usos y costumbres", así como algunas de sus dificultades y logros, es lo que Julia Barco nos presenta en los cinco documentales que forman esta serie y que, además, dan cuenta de la necesidad

de voltear a ver la importancia que tiene la participación política de las mujeres en sus propias comunidades. La apuesta de esta serie es, quizá, la posibilidad de ver los distintos posicionamientos que las mujeres reales, quienes han participado en alguna de las dos variantes de elección en sus comunidades, retoman desde la propuesta del poder como un mandato ceñido a estructuras patriarcales, hasta las que consiguen posicionarse como mujeres conscientes y con capacidad de no asumir los mecanismos que el poder patriarcal puede encerrar en la tradición: la corrupción, el nepotismo y la prepotencia. Además, esta serie muestra los entramados socio-culturales que impiden dar legitimidad a las mujeres en sus puestos de elección a partir de su condición de mujeres y la lucha de estas mujeres por hacer valer el papel que les fue otorgado.

*Ciudad y cultura en los vídeos de Susana Quiroz
e Inés Morales*

Tanto la diversidad cultural como la diversidad creativa son dos hechos que se manifiestan en distintos lugares del país pero que, en la Ciudad de México, asoma por mucho. La Ciudad de México es lugar donde confluyen distintas culturas y en donde los fenómenos de la interculturalidad se empiezan a vislumbrar notablemente a partir del período posterior a la Independencia y hasta los primeros años del siglo XX, cuando irrumpe en el escenario citadino la presencia de los inmigrantes de origen europeo y asiático³ quienes, obviamente, dejaron su huella en muchos rincones de la ciudad y en muchos rasgos de la cultura mexicana.

Sin duda, los procesos migratorios fueron parte fundamental de la conformación no solo de nuestro país, sino de los demás países de América. Dichos procesos se dieron como parte de la conquista de América emprendida por los europeos y que derivó en

lo que se conoce como mestizaje cultural. En el caso de México, el mestizaje sintetiza la mezcla de lo indígena con lo español, dejando de lado la presencia africana y asiática básicamente por su condición minoritaria de ese mestizaje que ha logrado posicionarse como categoría dominante y como elemento fundamental del discurso nacionalista post-revolucionario. Es a partir de mediados del siglo XX que la influencia cultural llega a la Ciudad de México, gracias a los jóvenes ciudadanos de clase media (Monsiváis, 1993), a jóvenes educados quienes tienen acceso a fuentes culturales extranjeras y a quienes se involucran en la dinámica mundial anglosajona del *rock* y la contracultura.

Si bien la contracultura emergió en Estados Unidos a manera de protesta por la intervención estadounidense en Vietnam y como una forma alternativa frente al *american way of life*, a partir de una búsqueda de la experimentación de la "liberación" en la ruptura con los órdenes establecidos por la sociedad conservadora, en México, se adoptó como actitud rebelde, que se dispone a romper con tabúes morales y plantear, desde especificidades propias de nuestro país, como lo fue el movimiento estudiantil de 1968, un cambio social para los jóvenes. Pero 1968 y sus circunstancias, llevó a la disolución de la primera generación de la contracultura y, con ello, a la irrupción en el escenario contracultural de los jóvenes de clase baja quienes toman el relevo desde su condición de marginalidad y desplazamiento social⁴.

De ese sector social emergió, hacia finales de los años setenta del siglo pasado, el movimiento *rocker* con la banda de "Los Panchitos", de la que Susana Quiroz formó parte hasta que se adhirió al movimiento *punk* que emergió, básicamente, en dos zonas de la periferia de la Ciudad de México: Nezahualcóyotl y Santa Fe. El movimiento *punk* en México emergió a mediados de los años ochenta y fue liderado por la banda de "Los Mierdas". Del movimiento *punk* en la Ciudad de México, Susana Quiroz e Inés Morales

dan cuenta en dos vídeo-documentales. El primero, titulado *Las chavas: el primer aullido*, es una recopilación de imágenes del movimiento que Quiroz tomó durante el período que va de 1987 a 1991. En este documental, quienes hablan son "las chavas", es decir, las mujeres jóvenes quienes participan dentro del movimiento *punk*.

Las chavas son quienes dan cuenta de la situación que viven dentro de "la banda" a la que pertenecen y en la que dominan los varones, quienes son los que no establecen distinción alguna a la hora de los golpes; son ellos, quienes para defender "su territorio", no discriminan entre lo que es golpear a un hombre o una mujer. Sin duda, la preocupación de las mujeres reales, que personifican el documental, gira en torno a cómo ganarse el respeto de los varones y cómo imponer su lugar dentro de "la banda". Lo interesante de este documental es que las mujeres reales hablan, dan testimonio de su problemática particular de la marginación y de la violencia a las que están expuestas en ese ambiente y consiguen introducir una mirada femenina que reflexiona sobre temáticas tan específicas de las mujeres como son: la violación, el aborto, la sexualidad, la aceptación, la religión, la salud, la mentalidad de los hombres, la libertad sexual, los anticonceptivos, la muerte, la virginidad, los medios de comunicación, el SIDA, la poesía, la contaminación, etcétera.

Si *Las chavas, el primer aullido*, fue solo un acercamiento a la visualización de la problemática de las mujeres *punks* dentro del movimiento, *Gritos poéticos de la urbe*, realizado en 1995, apostará por la reivindicación de las mujeres *punks* quienes han logrado sobrevivir y sobrellevar la discriminación y la marginalidad dentro del movimiento, a partir del apoyo y de la participación dentro del colectivo, de corte feminista, que han organizado las mujeres desde dentro del movimiento. *Gritos poéticos de la urbe* es, también, el primer vídeo realizado por Susana Quiroz e Inés Morales quienes, a partir de entonces, trabajarán de manera conjunta en otros proyectos documentales. Este documental es una especie de

auto-representación de mujeres reales quienes participan dentro del movimiento *punk* a partir de presentar la parte más íntima de cada mujer-personaje, recuperando la memoria en las historias de vida de cada una de las mujeres quienes participan en la apuesta cultural del movimiento *punk* del barrio de Santa Fe.

Los retratos de mujeres realizados por Quiroz-Morales, reflejan la situación de las mujeres en un grupo liderado por hombres, en donde son ellos los "meros machines" y ellas terminan, a pesar del aparente compañerismo e igualdad, reproduciendo y asumiendo los roles de género femenino: violadas, golpeadas, madres solteras, drogadictas, en un espacio en el que, dicho por ellas mismas, algunas "caen en malos pasos" (es decir, en la droga, en el embarazo no deseado, la violencia) y son, a su vez, "mal vistas" por el resto de las mujeres y los hombres del grupo. Frente a la cámara aparecen La Zappa, La Magos, Sandra y Rocío, personajes reales que son grabadas en tiempo real mientras hablan, reflexionan y actúan su situación cotidiana.

Como dato complementario, Quiroz y Morales producirán, posteriormente, documentales con una preocupación parecida a la que guió los dos trabajos anteriores: la situación de las mujeres marginadas y excluidas en la Ciudad de México. Es así que para finales de la década de los años noventa, ambas videastas producen *La dimensión del olvido* (1999), documental que muestra parte del mundo infantil de niñas quienes viven en situación de calle, así como *Pisadas femeninas sobre el asfalto* (2000), en donde se da cuenta de las vicisitudes de las mujeres quienes trabajan en las calles de la Ciudad de México. Ambos vídeos son trabajos comprometidos que buscan problematizar acerca de la situación de vulnerabilidad que sufren muchas de las mujeres que viven en la Ciudad de México, así como ahondar en las diversas prácticas que llevan a reflexionar sobre las posibles alternativas sociales que permiten sacar a estas mujeres de la miseria y la marginalidad.

La apuesta es, así, hacer conciencia sobre la situación de estas mujeres que viven en los márgenes.

V. Consideraciones finales

Este rápido acercamiento al vídeo documental realizado por mujeres y su inserción como práctica alternativa en tiempos de globalización, ha puesto de manifiesto cómo es que el vídeo se ha posicionado como medio de visualización y práctica feminista de representación que puede lograr, gracias al género discursivo que es el documental, el sentido de realidad. Esto a partir de su posicionamiento como soporte manipulable que permite un acercamiento desinhibido a la subjetividad de las mujeres reales, quienes ofrecen sus testimonios a la cámara como un hecho contundente de verdad.

Frente a la realidad global, marcada por tiempos y espacio inciertos, los testimonios recuperados por estas tres videastas, remontan un tiempo: el de las mujeres que buscan el reconocimiento y, como consecuencia de ello, su incorporación dentro del espacio político, así como dentro del espacio de su comunidad. Así, los documentales de estas tres mujeres definen un/su orden de discursividad que construye/intuye lo visible y que aporta una identidad de tipo epistemológico, a partir de recursos retóricos que pueden visualizarse y aproximarse a una realidad de tipo referencial. Si bien el argumento por excelencia del vídeo es la imagen, es a partir de ella que, en el proceso de construcción de sentido, se tejen relaciones intertextuales a partir del complejo mecanismo que es el conocimiento, el cual es, quizá, el señuelo que el documental maneja para atrapar la credibilidad de quien ve y para hacer presente lo que está ausente.

En este entendido, el vídeo documental hecho por mujeres es una práctica alternativa de representación, en cuanto práctica situada que visibiliza a muchas de las mujeres que no son visibles en los discursos que sobre ellas se imaginan otros. La apuesta, considero,

es crear conciencia sobre la existencia de mujeres reales y su necesaria participación en los distintos ámbitos que conforman la nación mexicana.

Notas

- 1 La globalización podría definirse “como la intensificación de las relaciones económicas, comerciales y financieras, así como de las relaciones políticas y culturales entre los diferentes países del mundo. Además de los aspectos económicos de la globalización, es posible observar un aumento de la dinámica cultural y la aparición de nuevos umbrales de autoadscripción.” Lourdes Arizpe, en UNESCO, *Informe mundial sobre la cultura*. 1998:20)
- 2 “Se dice que una cultura es subalterna cuando las iniciativas culturales del grupo que representa son paralizadas, arrancándoles sus potenciales y devastando su autoconciencia” (Coelho, 2000:144). Sin embargo, para efectos de esta propuesta, y a partir de los fenómenos de reconversión cultural que se suceden en la actualidad, lo subalterno no se presenta como una cuestión solo de dominación, sino como una posibilidad de alteridad cultural. Por ello, apunto (sub)culturas y no subculturas.
- 3 Para más sobre la inmigración extranjera en México a partir de la Independencia y las circunstancias que la fomentaron, ver el acercamiento que Luz María Martínez Montiel y Araceli Reynoso Medina hacen en: *Inmigración europea y asiática, siglos XIX y XX*, compilado en BONFIL B., Guillermo. (1993). *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*. México: FCE y CONACULTA, pp.245-424.
- 4 Para profundizar más sobre la Contracultura en México, ver el artículo de Carlos Monsiváis: *¿Tantos millones de hombres no hablaremos inglés? (La cultura norteamericana y México)*, compilado por BONFIL B., Guillermo. (1993). *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*. México: FCE y CONACULTA, pp. 500-506.

Bibliografía

ACLAMAN, EUGENIO, *ET AL*

2002

Interculturalidad, sociedad multicultural y educación intercultural. México: Castellanos Editores, Asociación Alemana para la Educación de los Adultos y Consejo de Educación de Adultos en América Latina.

ÁVILA, EMILIO Y OTROS

1995

El vídeo en México. México: Grupo Editorial Interlínea, S.A. de C.V. y SEP-CETE.

ARIZPE, LOURDES

1998

Informe Mundial sobre cultura. México: UNESCO.

BONFIL BATALLA, GUILLERMO

1993

SIMBIOSIS DE CULTURAS. LOS INMIGRANTES Y SU CULTURA EN MÉXICO. MÉXICO: FCE-CONACULTA.

BRESCHAND, JEAN

El documental. La otra cara del cine. España: Paidós.

COELHO, TEXEIRA

2000

Diccionario de Política Cultural. México: CONACULTA.

DE LAURETIS, TERESA

2000

Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo. España: Editorial Horas y Horas.

NICHOLS, HILL
1996

La representación de la realidad. España:
Paidós.

PECH, CYNTHIA
2006

“Género, representación y nuevas tecnologías: mujeres y vídeo en México”. En: **Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales.** México: UNAM (de próxima aparición).

SERNA, JESÚS MARÍA
2001

México, un pueblo testimonio. México:
UNAM- Plaza y Valdés.

LAS BALADAS ROMÁNTICAS Y LA CONFORMACIÓN DE RELACIONES DE GÉNERO E IDENTIDAD: entre la globalización y lo intangible

Alberto Zárate Rosales

1. Introducción

El vínculo de las temáticas de las canciones populares comerciales y los discursos ideológicos difundidos mediante sus letras es el propósito de este análisis, el cual evidencia el carácter hegemónico de la producción y la reproducción de las condiciones socioculturales asignadas a los sujetos femeninos y masculinos. Se busca detallar las relaciones de género e identidad asociadas a lo global y lo local. Asimismo, se destacan las características de la radio comercial en nuestro país, su modernización tecnológica pero no en sus mensajes ideológicos.

Las canciones populares, según Anna Fernández (2002), generalmente se constituyen en narrativas asociadas a la recreación de relaciones amorosas, sentimentales y sexuales, con una estructura que incluye la interpretación de un mensaje o una historia con clímax y resolución. Buscan reflejar diversas de estas características, aunque sea implícitamente. Destacan los temas de "ardor", de dolor, de ira y de agresión como parte de un conjunto de subjetividades en las cuales los hombres y las mujeres buscan identificarse en ellas, mediante contextos que inventan, recuerdan y organizan formas de "ser, pensar, hacer" que una colectividad determinada comparte y que le permite diferenciarse de otras (Fernández, 2002).

Las canciones son pequeñas composiciones musicales divididas en estrofas, destinadas a interpretarse por medio del canto.

Presentan un carácter lírico y determinada métrica musical, con un sistema sonoro asociado a un contexto sociocultural transclasista (Chamorro, 1991). Se consideran “populares” a partir de su amplia difusión en los medios de comunicación masiva. En su contenido, se hace referencia a la expresión de signos y lenguaje en relación con el cuerpo, el poder y las representaciones; las significaciones conforman una visión del mundo y de la vida, las cuales reiteran y reproducen la realidad (Fernández: 2002; Bordieu, 2003; Gramsci, 1981; Serret, 2001).

Al analizar las letras, se registran las condiciones y las diferencias sexuales entre hombres y mujeres, sus matices culturales, las relaciones desiguales y asimétricas entre los sexos. Su riqueza informativa se plasma en los discursos expresados en el texto musical que denota factores ideológicos compartidos por distintos segmentos de la sociedad. La desigualdad y la asimetría no son solo hacia las mujeres sino, también, hacia los hombres, al abordar lo sexual, lo económico, lo políticos o lo simbólico, los cuales constituyen una parte importante de la esencia, de la vitalidad y de la identidad (Godelier, 1986).

Su difusión reiterada incide en la propagación de determinados modelos identitarios, valorativos e, inclusive, conductuales acerca del deber ser de los y las receptoras de dichos mensajes. Fernández indica, al respecto, la reiteración de los núcleos duros de la cultura, que permiten la reproducción del carácter ideológico e identitario. De esta manera, la lealtad y el machismo, que se vinculan con otros contenidos que niegan, degradan o descalifican.

Otro aspecto relevante se refiere a la globalización asociada a la revolución tecnológica de los medios, como uno de los efectos de comunicación entre personas y países, expresada por grandes sucesos o por medio de formas tecnológicas (información personal, Lourdes Arizpe, febrero de 2005). Este proceso tiene la capacidad de uniformar costumbres e imponer modas globales por encima

de tradiciones y culturas. Con este panorama, nos interesa conocer la importancia que el Estado Mexicano le ha dado a los medios masivos para difundir expresiones y modelos culturales que ahondan las diferencias de género, etáricas e identitarias. En contraparte, resalta el multiculturalismo como referencia a las minorías en un proceso por medio de un diálogo transcultural e intercultural.

La tecnología, como herramienta, está al servicio de la difusión musical. Reproduce y propaga el contenido ideológico musical. La circulación y el consumo de la amplia oferta de géneros musicales se apoya en el mercado discográfico formal e informal. Como mercancías se transmiten por medios escritos, visuales y sonoros, así como de eventos masivos. El canto se considera como mercancía que resaltan las imágenes de hombres y mujeres (García Canclini, 1995; Fernández, 2002). La industria musical difunde materiales que cumplen con ciertas características: tonadas fácilmente asimilables, frases “pegajosas”; canciones con una duración en promedio de tres minutos o menos. Esta industria es una de las más rentables, aún y cuando se enfrente a la llamada “industria pirata”.

Con respecto a la Ciudad de México, lugar en donde se realizó esta investigación, la variedad de programación musical que se oferta está sujeta a una serie de criterios comerciales. Aprovechando la tecnología contemporánea, con las canciones se reproduce la cultura y la ideología hegemónica en distintas sociedades. Con los medios y la globalización, el contexto se vuelve más complejo: se vincula lo económico y lo cultural integrando elementos locales, populares o tradicionales en un dinamismo que presenta “nuevos contextos culturales” en un reposicionamiento de patrones culturales.

Esta situación se plasma en la difusión de estereotipos culturales e ideológicos expresados en distintos géneros musicales que trascienden fronteras y sectores sociales, con un carácter transnacional y transclasista (García Canclini, 1982, 1993). En la radio se

conjugan novedades musicales con viejos temas y canciones, en una mezcla de géneros con diversas temáticas y gustos, incluyendo aquellos con marcada tendencia misógina y misándrica que se importan de otras latitudes (Bordieu, 1990; Godelier, 1986).

2. La radio en México, breve panorama

La radio, en México, se desarrolló a partir de los años veinte del siglo pasado, coincidiendo con la transición de una economía agraria a una industrializada. La imagen típica tradicional difundida fue la del charro y la china poblana. Luego de la Revolución de 1910, se fortaleció una política nacionalista sustentada en valores "autóctonos", que transita a la difusión de un país urbano, que muestra imágenes de hombres y mujeres en contextos urbanos o en procesos de urbanización.

En México, 98% de la población cuenta con radio (Miguel De Armas, s/f). El marco normativo es obsoleto ante tecnología de punta. El modelo original de la radio comunitaria y de servicio social se rebasó rápidamente por la visión empresarial y comercial apoyada con el uso de cintas magnéticas y discos de acetato¹. Estas empresas se beneficiaron con el pago en especie, denominado "tiempo oficial"².

Entre los años 1940 y 1950 predominó la difusión de radio-novelas y programas grabados. En 1952, inició sus transmisiones Radio Joya, la primera estación de FM en el Distrito Federal. Hacia fines del siglo XX, ya existían cerca de 1322 emisoras, 875 en AM y 479 en FM (Esteinou, 1999). En los últimos veinte años, la tecnología radial incorporó el uso satelital, la digitalización de equipos radiales, se acentuó el *raiting* y la rentabilidad de dichas empresas.

Para Esteinou (1999), la rápida capacidad de difusión, la versatilidad temática y la adaptación a nuevos escenarios emergentes,

permitió conformar una amplia gama de variedades de programas radiales: la radio asistencial, la radio-orientación vial, la de música constantemente reiterada, la de estaciones religiosas o deportivas, etcétera. Los contenidos radiales se conforman en “el cerebro social e individual de los habitantes del país”. La radio modificó hábitos culturales incidiendo en gustos, actitudes, opiniones, conductas, mentalidades y visiones de los escuchas, y conforma un proceso mediatizado en aras de un proceso global.

La modernización y la globalización fortalecieron la base económica de estas estaciones apoyadas en lagunas jurídicas y normativas, volviendo cotidiano el fomento de abusos, violaciones y deformaciones culturales, informativas y espirituales, en un panorama de difusión que incide en lo subjetivo, lo moral y lo político.

3. Las baladas románticas

Las baladas románticas son canciones que presentan en sus contenidos una diversidad de aspectos ideológicos, históricos, míticos, políticos, así como identidades sociales y culturales, imágenes, discursos y estereotipos de género que se expresan en una amplia gama de subjetividades expresadas en sentimientos, los cuales se asocian con el romanticismo, y otro tipo de relaciones amorosas y de dependencia afectiva. Incorporan en sus temas algunos de los siguientes: abandono, agresión, amor platónico y conyugal, amor heroico materno, “ardor”, aflicción, culpa, crueldad, decepción, delirio, dependencia, desventura, dolor, engaño, fidelidad, humillación, infidelidad, inocencia, melancolía, pasividad erótica, protección masculina, pudor, redención, rencor, traición, silencio, soledad, sufrimiento, temor, tristeza, vergüenza, violencia, virilidad, virginidad, zozobra.

Las baladas se sustentan en poemas narrativos que exponen una historia o reafirman mensajes con temáticas emotivas expresadas líricamente en pocos minutos. Se interpretan con acompañamiento

musical o sin este. El sentimiento interpretativo es fundamental para poner énfasis en los mensajes románticos. En su devenir histórico, estas canciones han transitado por la influencia de los “corridos”, hasta las denominadas “baladas modernas”, un término coloquial para hacer referencia a temáticas adoptadas por las nuevas generaciones (Fernández, 2008).

Las narraciones resaltan cualidades o defectos (Green, 2001) asociados con la difusión y la legitimación de contenidos, mitos y discursos sociales que conforman el *desideratum*, es decir, el cumplimiento de las exigencias sociales y culturales impuestas a los géneros (Cazés, 2001). Los discursos presentan “marcas” o “huellas” de género, referidas a los vestigios culturalmente asociados alrededor de los sexos, conformando las características asociadas a las condiciones de hombres y mujeres en dichas temáticas. Algunas son extremadamente evidentes y otras veladas. Con frecuencia, son imperceptibles para grandes sectores de la población, como sería el caso de las palabras en doble sentido, los albrures o aquellas que se ocultan entre palabras de las letras de la canción.

Tal es el caso de la canción de Ricardo Arjona “Tu reputación”, la cual, en la primera estrofa dice: *“tu reputación son las primeras seis letras de esa palabra”*: (re-puta); otro ejemplo sería el interpretado por el grupo Caos, con “La enredadera”, la cual dice: *“y que un solo jardinero recoja el fruto, no como tú que ya estabas recogida, y si es que otro se anima, pues buena suerte, haber si no se espina; y te pareces tanto amor, a una enredadera, en cualquier tronco te atorras y le das vueltas, con tus ramitas que se enredan donde quiera, y entre tanto ramerío, ya te apodamos la ramera”*.

En 2004, se realizó una serie de registros de distintas estaciones de radio. En una de ellas, escogida al azar, se registraron las canciones y sus intérpretes³. De 51 canciones, 34 eran interpretadas por hombres, 18 por mujeres y 3 por grupos mixtos. Los principales

mensajes presentaban las siguientes características: 78,5% de los mensajes registrados están dirigidos a las mujeres, el resto a los hombres. En grupos mixtos, los temas se dirigen totalmente a mujeres, ninguno va a los hombres. Las temáticas más sobresalientes: dependencia (15%), provocación (14%), amor materno (8%), dolor (8%), separación (8%), amor (6%), la apropiación del cuerpo de la mujer (6%), la descalificación (6%), el ruego (6%), abandono (4%), arrepentimiento (4%), la comparación con otras mujeres (4%) y la justificación (4%). En menor cantidad: el amor marginal, la amargura, la agresión, la añoranza, la ausencia, el amor paterno, la búsqueda del amor, amor comparado, condicionamientos, celos, culpas, el dolor del hombre por la mujer, aspectos eróticos, el enamoramiento, el ensalzamiento del enamorado, mensajes misóginos, nostalgia, tristeza, problemas de pareja, el pecado alrededor del amor, la recriminación, la renuncia, la soledad, entre una amplia gama de temas.

Las temáticas de hombres y dirigidos a hombres, hablan de: dolor de hombre, de apropiación del cuerpo de la mujer, la descalificación, el abandono. Los temas dirigidos a hombres y mujeres, hacen referencia a la falta de amor materno o paterno, a la nostalgia, la renuncia o la soledad. En el resto de las canciones, se pueden leer, entre líneas, el condicionamiento entre hombres y mujeres, intolerancia, relaciones dependientes. Todas ellas reflejan las subjetividades implícitas en sus títulos, en sus contenidos y en sus mensajes. Cabe resaltar que toda esta información fue difundida en apenas unas horas en una sola estación de radio.

Entre los títulos registrados, se encontraron los siguientes: "Canción para una esposa triste", "Sin un amor"; "Mi viejo"; "Arrepentida y sola"; "Un nuevo amor"; "Demasiado herida"; "Frijolero", "Con las alas rotas"; "Me haces tanto bien", "Alguien como tú"; "Esta boca es mía"; "Callados", "Perdona", "Ayer", "Otra vez", "El amor después del amor", "Cosas del amor", "Experiencia

religiosa", "Muñeca cruel", "Tu reputación", "Realmente no estoy tan solo"; "Me estoy enamorando", "El pecado", "Quieres ser mi amante", "Llueve sobre mojado", "Quien como tú", "Provócame", "Dejaría todo", "Y tú te vas", "Te necesito", "Inevitable", "Dame un poco de amor", "Con los años que me quedan", "Hacer el amor con otro", "Llama por favor", "Es tan fácil romper un corazón", "Ya no te quiero", "Hijo de la luna", "Como yo te amé", "Boba niña nice", "Cómo pudiste hacerme eso a mí", "Dime si no es amor", "Lía", "A Dios le pido", "Amargo adiós", "Amor eterno", "Te lo pido por favor", "Por volverte a ver", "La puerta", "Si tu boquita fuera" y "Mi sangre prisionera".

4. Conclusiones

Los principales mensajes presentan amplia variedad de contenidos: los mensajes subjetivos, expresados en forma de sentimientos, fortalecen las divisiones genéricas y, sobre todo, legitiman contenidos, mitos y discursos mandados culturalmente a cada género.

En la reproducción de imágenes idílicas, los estereotipos difundidos incorporaron gradualmente nuevos referentes de distintas latitudes: desde la china poblana y el charro, pasando por la novia pura e inocente, la buena o mala mujer, "la novia pechugona", "la golosa". Con los hombres, su variedad incorpora aquellos que reafirman su masculinidad vía expresiones machistas, hasta los que cuestionan su virilidad, observando nuevos estereotipos, no solo los "metrosesuales" sino, ahora, los "tecnosuales", pasando por el muy hombre o el poco hombre, el "mandilón", el "gran varón", por citar solo algunos.

Con este trabajo, se resaltó el vínculo lengua-ideología, en particular cuando se invisibiliza y se "vuelve natural" el nombramiento de la realidad en masculino. Para Cazés (2001). implica que hombres y mujeres aprendemos a ver y comprender un mundo en masculino.

Del proceso de globalización, este se ha dado desde el surgimiento de la radio cuando se captaban ondas radiofónicas de otros países y a la influencia musical de otras latitudes. Con el Internet, esta actividad se considera prácticamente "normal".

Las relaciones de género registradas en baladas y en distintos géneros musicales, muestran una polarización y una acentuación de la agresión verbal. Cantantes como Paquita la del Barrio, Miriam "la de la Academia", Lupita D'Alessio y grupos como Caos, Control Machete u otros más, nos obligan a repensar que estos temas no se reducen a modas musicales hegemónicas, sino que remarcan la inequidad en las relaciones de género entre hombres y mujeres, entre mujeres y entre los mismos hombres.

Lo intangible se asocia con lo ideológico en las canciones. La agresión verbal, el comentario irónico, los mensajes con doble sentido se minimizan o se descalifican al despolitizarse y volverlos banales en sus contenidos. Se fortalecen los imaginarios sociales acerca del deber ser masculino y femenino y contribuyen a conformar reglas de lenguaje e identidad y a constituir una red imaginaria de poder político.

Finalmente, queda pendiente una temática para ampliarla en otra ocasión: la conformación de la "misoginia romántica", citada por Celia Amorós (1990), la constitución de la "melancolía" planteada por Judith Butler, asociada a la añoranza, el recuerdo y la evocación del amor censurado, el negado que se vincula con un contexto de sufrimiento, de rechazo, de autocondena y de culpa. Quedan por abordarse los estereotipos que contribuyen a reafirmar la heterosexualidad como el canon ideal y la antítesis acerca de estos temas.

Notas

- 1 Información disponible en Internet: <http://www.efrenrubio.com/historiaraudio.html>
- 2 "Ley de Comunicaciones Eléctricas", del "Reglamento de Estaciones Radiodifusoras Comerciales, de Experimentación Científica y de Aficionados", y otros más publicados en el Diario Oficial de la Federación.
- 3 Alberto Zárate Rosales. Diario de campo. Octubre 13 de 2004, de 9 a 15 horas. Estación Radio Felicidad, 1180 de Amplitud Modulada.

Bibliografía

AMORÓS, CELIA
1990

Hacia una crítica de la razón patriarcal. Barcelona: Anthropos, Editorial del Hombre.

BORDIEU, PIERRE
1990

La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto. España: Taurus.

2003

La dominación masculina. (Tr. de Joaquín Jordá). Barcelona: Anagrama, Tercera Edición.

BUTLER, JUDITH
1977

The Psychic life of power: theories in subjection, California: California Stanford University Press.

CAZÉS MENACHE, DANIEL

2001

El tiempo en masculino. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1.^a Versión: Salamanca, Universidad de Salamanca, Campus Unamuno, VII Congreso Español de Sociología del Tiempo. 20-22 de septiembre. 24 pp. (Reimpresión: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades).

CHAMORRO, ARTURO

1991

“Medicación semiótica y vehículo de significado en la cultura sonora de los phorhépecha: hacia una interpretación de los símbolos y los significados audibles”. En: **Relaciones** 44, Estudios de Historia y Sociedad, Colegio de Michoacán, Invierno de 1991.

DE ARMAS, MIGUEL ÁNGEL (COORD).

(s.f.)

Apuntes para una historia de la radio mexicana. México: s/e. Mimeo.

ESTEINOU MADRID, JAVIER

1999

“Democracia, medios de información y final del siglo XX en México”. En: **Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en tópicos de Comunicación. Comunicación y Democracia.** México. N.º 12, Año 3, octubre 1998-enero 1999.

FERNÁNDEZ PONCELA, ANNA M.

2002

Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Mensajes misóginos de la canción popular mexicana. México: CONACULTA-INAH. (Colección Divulgación).

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (COMP).

1982

Las culturas populares en el capitalismo. México: Nueva Imagen.

1993

Los nuevos espectadores: cine, televisión y video en México: México, IMCINE.

1995

Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. México: Grijalbo.

GODELIER, MAURICE

1986

La producción de grandes hombres. Poder y dominación masculina entre los Baruya de Nueva Guinea. Trad. de J. Carlos Bermejo Barrera. Madrid, España.

GRAMSCI, ANTONIO

1981

Antología. Sel. y tr. Manuel Sacristán. México: Siglo XXI, Editores.

GREEN, LUCY

Música, género y educación. Madrid: Ediciones Morata.

SERRET, ESTELA

2001

El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades. Serie Sociología.

REFLEXIONES CULTURALES DE LAS PRÁCTICAS SONORAS COLOMBIANAS: usos y abusos del arte y el patrimonio locales

Beatriz Gourbert

Introducción

El Teatro Jorge Eliécer Gaitán, de la capital colombiana, con más de cien años de historia, fue el lugar escogido para la realización de dos eventos de asistencia masiva en mayo de 2006. La fundación BAT, organización para las políticas de responsabilidad social de la compañía British American Tobacco presentó el concierto titulado “Palenque: del ritual de *lumbalú* a la euforia de la Champeta”¹. Dos días después, la agrupación musical Puerto Candelaria lanzaba su segunda producción musical “Llegó la Banda”², con apoyo del IDCT (Instituto Distrital de Cultura y Turismo). En principio, poco tienen en común estos dos eventos, salvo que ambos recurren a elementos del repertorio tradicional de la costa Atlántica colombiana. Claro, el uso de este recurso parece incluso contradictorio: los unos quieren conservar la tradición y los otros transformarla, ya que el concierto de Palenque de San Basilio se enfocaba en demostrar la riqueza del pasado de este lugar, recientemente nombrado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, mientras que el concierto de la agrupación Puerto Candelaria pretendía presentar un trabajo donde renueva la música tradicional colombiana al incorporar elementos del *jazz*.

En este artículo, se pretende mostrar que, en lugar de ser prácticas contradictorias, ambas son prácticas sociales complementarias que permiten leer, en la actualidad, los usos del patrimonio, calificados por

algunos conservadores como abusos en el marco de la modernidad colonialista. Para comprender el significado de estas formas de expresión, recorro a la exploración de los discursos de nación ahora contruidos a partir de la defensa del patrimonio y de la diversidad cultural; examino las consecuencias del cambio en las constituciones en los países latinoamericanos y, sobre todo, en el marco más amplio donde suceden, compuesto por fuerzas macro como la globalización. Cabe aclarar aquí, que debido a la magnitud de las tendencias nacionales y transnacionales (estas últimas recogidas en las discusiones de la categoría *World Music*), este artículo se centrará en la construcción a partir de las tendencias nacionales, aunque sin desconocer las fuerzas macro que las enmarcan.

Al sacar de los anaqueles el gran tema de la música tradicional, se activa, como por obra de un hechizo, un halo romántico que hace ver a estas prácticas como si se trataran de sobrevivencias de un pasado lejano que ha permanecido inmune a las transformaciones en el tiempo. Por tanto, los cambios contemporáneos contenidos en la propuesta de música tradicional con elementos de géneros transnacionales como el *jazz* y el *rock*, y en la teatralización para públicos urbanos de rituales étnicos tradicionales, son percibidos como abusos al patrimonio. Tales actos atentan contra la esencia de estas prácticas. Sin embargo, ambas expresiones musicales tienen en su interior un discurso que las identifica: el de la autenticidad. Estos modos distintos, a veces confrontados, de narrar una identidad, hablan de lo mismo: de representarse a través de la tradición. Propongo, finalmente, entenderlos, no como entidades aisladas representadas por una bandera estética particular, sino como redes autoorganizadas, como movimientos sociales de resistencia "desde dentro", que pueden estar marcando los primeros momentos de organizaciones más allá de la modernidad que utilizan los festivales musicales auspiciados ahora por el Estado y la empresa privada como escenarios para su visibilidad.

El renovado interés por “lo tradicional”

Durante buena parte del siglo XX, las expresiones tradicionales, que actuaban como referentes culturales de la nación colombiana, habían enfrentado graves problemas de popularidad, hasta llegar al punto de temer por su eminente extinción, ante la mirada impávida, a veces hasta complaciente, de los habitantes del país. La migración a las ciudades, la violencia endémica, la entrada de los medios masivos de comunicación y la apertura al mundo con el neoliberalismo parecían amenazar las tradiciones. “Lo local parecía interesarle únicamente a quienes les iba mal en ese mercado *import-export*, a las generaciones mayores acostumbradas a los saberes y gustos domésticos, a los políticos que no sabían otros idiomas o no lograban hacer negocios con las trasnacionales, a profesores formados en las humanidades nacionales y a folcloristas nostálgicos” (García Canclini, 2002:79). Tal pérdida de interés en la conservación de la diferencia es parte del discurso central del desarrollo, en el cual, por medio de la eliminación de la diversidad, todos podremos alcanzar el sueño de la igualdad (Escobar, 1999). Este discurso dominó de manera central la idea de nación desde 1886 hasta 1990. Sin embargo, la década de 1990 marca un cambio de rumbo radical en las prácticas sociales hacia lo tradicional: de una parte está el andamiaje de las *World Music* como plataforma para la exaltación de los sonidos locales de todos los rincones del mundo y, por otro, la reforma constitucional de 1991, en la que se enuncia a Colombia, por primera vez en su historia, como país pluriétnico y multicultural (Editorial Legis, 1996).

Nuevas formas de nación y música

Reconocer legalmente la diversidad no es una tendencia colombiana exclusiva: catorce países de América Latina declaran, en los años del decenio de 1990, formar naciones pluriétnicas y multiculturales, en oposición a la visión histórica y filosófica que

venían aplicando, según la cual la única noción posible de nación era la mestiza, posibilitada a través de una mezcla biológica y cultural. Se pretendía construir una idea de nación que tuviera como equivalente unívoco una cultura. Es decir, una nación debía equivaler a una cultura. “La nación aparecía como la unidad integradora en la que se organizaban y «resolvían» las diferencias y fracturas”. Esta tendencia de los países, se desprende de la proposición de ordenamiento del mundo como modernidad colonial, en donde se trazan los planes hegemónicos para superar lo tradicional y para negar los derechos diferentes al liberal³ (Lander, 2000). En música, hasta la década de 1970, se pensaba la nación como una entidad homogénea que articulaba musicalmente a partir de un género de música popular (Ochoa, 2001). Para el caso de Brasil, De Carvalho (2003) muestra cómo la música de origen africano pasó, en el último siglo, de ser rechazada, ridiculizada y estigmatizada por la elite blanca, a ser consumida como producto contenedor de goce y sentido de pertenencia a naciones definidas como multiculturales. La característica más sobresaliente de esta ola de reivindicación identitaria es su carácter básicamente preformativo, debido a que los ambientes social y político favorables estimulan la creación de este derecho positivo nuevo, que propiciaba el reconocimiento de las diferencias culturales y derechos territoriales (Cruces, 2004; Gros, 1997; 2000, Ulloa; 2004).

A pesar del adecuado ambiente latinoamericano para el surgimiento del interés por lo tradicional, existe una presión constante para que la diferencia se disuelva en el abrazo de la globalización imperante (Coronil, 2000). No obstante, algunos autores incluso afirman que, luego del embate ad nauseam de los análisis sobre globalización, todavía es posible que esta devenga en un pluriverso, donde muchos mundos sean posibles; donde haya multiplicidad de configuraciones político culturales, diseños socio-ambientales y modelos económicos (Escobar, 2005). Sin duda, comparto tal esperanza.

La autenticidad como discurso fundante de las músicas tradicionales: el lumbalú sin difunto

“Minino a miná kumo suto se kanda,sarangjá i ma uto kusa”.

(“Venga a mirar como nosotros cantamos, bailamos, y hacemos otras cosas más”).

Con el imperativo de conservar las tradiciones antes de que se extingan, el Estado apoya eventos destinados a aumentar la visibilidad de prácticas culturales tradicionales en Colombia. Tales eventos implican una teatralización o espectacularización de las tradiciones y se diseñan especialmente para su exhibición en centros urbanos. Vamos, pues, al primer evento del teatro: “Palenque: del ritual del lumbalú a la euforia de la Champeta”. Este concierto era el lanzamiento, en Bogotá, del XXI Festival de Tambores y Expresiones Culturales de Palenque, como homenaje a Palenque de San Basilio por su nombramiento como *Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial*.

“El espectáculo se inicia con un bailarín en el centro del escenario que lucha entre los rezagos de la muerte. Al mismo tiempo se escucha el sonido del agua como fuente de vida. Un grupo de bailarines hombres que se resisten a morir, impulsa las voces de las mujeres que son la riqueza de la naturaleza ancestral. El lumbalú, uno de los símbolos más emblemáticos en su historia, revela así la belleza del bullerengue con el rugir sentao de la percusión, enriquecido por la fogosidad de la chalupa, ritmo rápido y fluido en el que se da el primer acercamiento en escena entre hombres y mujeres. Abriendo paso a un ritmo de movimientos suaves, cadenciosas y sensuales característicos del sexteto, música de baile y de salón donde la picardía y el

enamoramiento reinan al bailar. Hace su aparición el baile negro que evoca el sentido simbólico, ritual y ardiente de la corporalidad de los bailarines; contorsiones, pulsaciones, sensaciones, sentimientos y derroches de alegría” (Fundación Bat, 2006b).

El espectáculo implica el paso de un contexto originariamente rural y cerrado, a un nuevo contexto urbano que produce importantes modificaciones en lo formal, semántico y funcional. Cuando el lumbalú, ritual funerario ancestral, es sacado de Palenque de San Basilio, transforma su sentido original: solo así puede justificarse la interpretación de estos bullerengues de velorio sin la presencia de difunto alguno. Algunos sectores, por supuesto, se oponen a esta teatralización al considerarla falsa representación de la tradición (Marti, 1996). Este concierto se realiza como parte del proyecto de apoyo a las fiestas populares, como una especie de prelanzamiento de las fiestas regionales en Bogotá, punto central del país⁴. Se trata de poner en escena, de manera estructurada, con ensayos escénicos y coordinado por un director, una tradición musical patrimonial que resalta su sentido de lo exótico, al ser Palenque el primer pueblo libre de América, cuna de la rebeldía y la tradición. Por supuesto, se espera que convenza a los asistentes a incursionar a viajar hacia las localidades en busca de la cultura tradicional, patrimonio de la Nación.

Fuera del contexto funerario en donde originalmente aún hoy cantan y bailan, estas cantaoras se incorporan al espectáculo en el que se enfatiza, en especial, en el componente étnico como marcador de tradición. Este tipo de espectáculos adquiere un simbolismo estético y cultural aún más importante: representar el patrimonio de la Nación, la esencia del ser colombiano. Son representaciones modernas del folclor que buscan evocar, en la modernidad, las estructuras de lo local, lo tradicional y lo pasado,

guiándose por el discurso de lo auténtico como patrimonial. Su objetivo es preservar, conservar viva la memoria por medio de la actuación de escenas cotidianas. De manera tal que la imagen de las músicas tradicionales como exentas de cambio, se altera al acercarse a las formas modernas de reproducción de estas tradiciones: su temporalidad es completamente contemporánea. La existencia simultánea del lumbalú como ritual funerario que se lleva a cabo en Palenque, con la muerte de un miembro importante de la comunidad y de una teatralización de este, actuado por las mismas cantoras y tamboleros en un contexto urbano, muestra cómo las formas más tradicionales pueden ser transformadas y resignificadas por los propios actores sociales sin alterar su valor como patrimonio inmaterial, dependiendo del contexto donde se encuentren. En este sentido, cumple el mismo propósito que la teatralización de la música de Palenque, patrimonio de la humanidad.

La autenticidad de las nuevas músicas tradicionales

La noción de autenticidad, en las músicas folclóricas o clásicas, significaba un apego patrimonial a las raíces (Ochoa, 1999). Sin embargo, las nuevas músicas tradicionales se exhiben con el mismo patrón estético. La elección del término "artista auténtico" como "gancho" para vender, no es casual: en la lógica de la música popular, ser comercial o ser auténtico representan un dilema sustancial (Taruskin, 1990, Frith, 2000). Ser un artista auténtico está relacionado con la posibilidad de poder crear discursos propios, de poder encontrar una forma de expresión original, particular. Nuevas generaciones de colombianos, quienes crecieron entre los relatos de estirpes antecesoras de la vida del campo, han sido criadas en las urbes o han tenido que llegar a ellas por condiciones de desplazamiento⁵, y los sonidos de las músicas tradicionales

colombianas les son familiares pero no les son propios: no hablan de ellas mismas. La necesidad de representación de su propia situación es la que lleva a muchos grupos musicales a utilizar como recurso estas sonoridades tradicionales y a transformarlas por medio de la incorporación de otros repertorios menos locales, tales como el *rock*, el *jazz*, o el *hip-hop*, para crear un nuevo género musical: la música fusión o nueva música colombiana. Así se presentaba un grupo de varios intérpretes de fusión para su gran concierto de lanzamiento:

“Colectivo Colombia es el nombre que tomó un grupo de artistas nacionales, todos ellos músicos reconocidos, quienes conforman una destacada selección de lo que hoy conocemos como nueva música colombiana. Las agrupaciones que integran este proyecto han dedicado sus esfuerzos a investigar diversas culturas de territorios nacionales y a producir composiciones que integran los sonidos populares y tradicionales con una marcada influencia del jazz (...) [Todos ellos] han brindado una notable evolución al folclor colombiano, gracias a su aporte creativo y calidad interpretativa. El objetivo de este colectivo es proyectar la música popular contemporánea a nivel nacional y en el exterior, no sólo en conciertos sino también proyectarla en espacios académicos y medio de comunicación” (Teatro Colón, 2005 programa de mano).

La música de fusión construye formas distintas de la exaltación de la tradición, de hacer un homenaje a las raíces para mantener viva la tradición patrimonial.

A Puerto Candelaria se llega con GPS

Para la presentación en el teatro, los músicos de Puerto Candelaria se disfrazaron de los personajes más típicos de un pueblo y, musicalmente, imitaron los formatos tradicionales de las agrupaciones de banda de muchos pueblos colombianos. “El nombre del grupo es el de un puerto cualquiera en el que hay un pueblo sencillo donde los grandes acontecimientos locales no son más que los que rompen acaso con la tranquilidad que ofrece el mar. Una vaca llamada Colombina, una mujer que espera a un marinero, un costeño durmiendo mientras gira el ventilador, un grupo de músicos de vestidos brillantes que peinan su copete al son de un chucu-chucu, son los elementos que adornan este trabajo musical que toma lo mejor del vallenato viejo, de la cumbia y otros aires, para mezclarlo con las escalas propias del jazz”. (La hoja, 2006).

¿Qué hay detrás de este montaje escénico que nuevamente corresponde, como en el caso del *lumbalú* de Palenque, en Bogotá, a una teatralización de las tradiciones? Puerto Candelaria evoca esas imágenes tradicionales como excusa para construir sobre ellas nuevas maneras de pensarlas. Es decir, no existe el afán de conservación, sino lo contrario: lo tradicional se utiliza para producir sonidos nuevos. “*Nuestro propósito es sólo narrar nuestras experiencias y sueños sin aditamentos o idealizaciones; representar el desarrollo de nuestras vidas en un país tan absurdo llamado Colombia*”. No folclor, enfatiza Juan Diego Valencia, pianista compositor del grupo, sino música popular, que ya está fusionada: “*El folclor es música de la tierra y está alejado de lo que somos nosotros*” (Periódico *El Tiempo*, 2006).

Festivales: apoyo estatal y entes reguladores

Una lectura de los festivales de músicas tradicionales de este siglo, puede mostrar el cambio relativamente reciente en las políticas culturales de apoyo a las músicas locales, donde se pasó de apoyar exclusivamente las versiones tradicionales de los diversos géneros musicales, a apoyar, además, la nueva música colombiana, dado el gran peso de estas últimas en la escena nacional. El protagonista de una de las más grandes disputas en un festival musical fue el grupo Puerto Candelaria, en su participación, en 2001, en el concurso Festival Mono Núñez, el más importante de música andina y uno de los pilares en Colombia. Al final de la interpretación del primer tema en concurso, un espectador comenzó a gritar "eso es jazz, eso no es música andina". Durante la segunda interpretación, el pasillo jazz La Colombina, el jurado solicitó al grupo no continuar mientras los ánimos se calmaban. Entonces, Juan Diego Valencia, su director, tomó el micrófono y dijo "esto no es jazz, es la expresión de los jóvenes de la ciudad". Ese año se les otorgó el engorroso título de Grupo Controversia (Mazo, 2001). Cuatro años después, el mismo grupo, con la misma canción de la vaca La Colombina, ganó el premio a mejor composición inédita en el 1^{er} Festival BAT de la Nueva Música Colombiana. El conflicto que se vivió en ese importante festival en Colombia, en el año 2001, tuvo episodios similares en otros festivales de igual o menor envergadura en la escena nacional. Hoy, sin embargo, el panorama de los festivales parece empezar a cambiar. Hemos pasado del rechazo a la transformación de las músicas tradicionales colombianas, algunas de ellas emblemas patrimoniales de la Nación, a una aceptación por parte del público a tales modernizaciones.

El aumento de la visibilidad de las nuevas tendencias musicales ha logrado tanto la inclusión de categorías especiales en los festivales existentes, como la creación de espacios especiales para

estas tendencias. Así, se han creado categorías de concurso tales como mejor grupo de nuevas tendencias o mejor intérprete en formato libre. Asimismo, se realizó, en mayo de 2006, el segundo festival de música fusión de la Universidad Nacional de Colombia y, en noviembre del año pasado, la Fundación BAT realizó el festival de Nuevas músicas colombianas ya mencionado. Tales eventos buscan apoyar la música que recoge elementos de la tradición colombiana con elementos urbanos, para preservar, fomentar y difundir las expresiones de las culturas populares y con la intención de contribuir al fortalecimiento de las identidades colectivas, tan necesarias en los procesos de integración nacional, para materializar así su aporte social a Colombia (Fundación BAT, 2006; Universidad Nacional de Colombia, 2006). Estas políticas de apoyo a la diversidad, aunque responden de manera efectiva a la nueva posición constitucional, permanecen como estructuras de poder que el Estado utiliza para legitimarse (Quijano, 2000) y tener injerencia sobre la construcción de formas de nación deseadas. Por tanto, se hace necesario revisar el marco de este fuerte apoyo combinado entre el Estado y la empresa privada a los festivales nacionales.

El apoyo estatal a los festivales está concebido como parte del Plan Nacional de la Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura de Colombia, el cual se constituye en *“una oportunidad abierta e incluyente de construcción de autonomía y convivencia desde los procesos de desarrollo musical”*. Tanto el apoyo a los festivales como otras líneas del Plan Nacional de Música, el Ministerio de Cultura buscan el encuentro entre saberes populares y académicos, así como incentivar la participación local, involucrando instituciones departamentales y municipales y las organizaciones como factores fundamentales. (Ministerio de Cultura, 2006). De manera tal que el marco conceptual está claramente delineado para que el Estado, por una parte, opte por políticas de inclusión de formas heterogéneas por medio de los festivales

y, por otro lado, mantenga su capacidad de regulación y control por medio de los concursos en los diferentes festivales. Es en los festivales, en buena medida, en donde se avalan y adquieren el reconocimiento, tanto los intérpretes de músicas tradicionales como los de música fusión (Pardo, 2006).

Conclusiones

El rápido recorrido por las transformaciones de las músicas tradicionales en los últimos quince años, ejemplificado en los conciertos de *lumbalú* de Palenque y del grupo Puerto Candelaria en el lanzamiento de su disco "Llegó la Banda", muestra las múltiples formas en que la tradición se reinventa. La fusión es un ejemplo un tanto "obvio" de cómo las tradiciones se transforman; ahora bien, la entrada de cantos rituales tan tradicionales como el *lumbalú* palenquero en un teatro en la ciudad capital colombiana, a la vez que siguen siendo practicados por las mismas personas en el contexto tradicional fúnebre, descentran la idea misma de tradición. Los nuevos espacios generados en este particular escenario, permiten que tanto el Estado como la empresa privada multinacional apoyen las nuevas músicas, adquiriendo la posibilidad pre-ocupante de convertirse en sus entes reguladores.

Ambas formas de música colombiana, la teatralizada para eventos urbanos y la de la música fusión, buscan, tras de las particularidades de cada una, recordar las tradiciones para no olvidar, al tiempo que innovan a partir de estas para conservarlas en la memoria mediante la transformación de sonidos ancestrales. Por tanto, el auge de las representaciones en las urbes de la música tradicional y el surgimiento de grupos de música fusión en medio del espacio de los festivales de música tradicional colombiana, no hacen sino mostrar cómo las identidades étnicas se construyen y reconstruyen en medio de la modernidad, el apoyo a la diversidad y el marco de la globalización sucediendo en simultánea.

Tales formas de expresión de la música colombiana, más que opuestas, son complementarias. Constituyen lo que Arturo Escobar denomina movimientos sociales. Urge su estudio y apoyo en tanto formas de modernidad alternativa; podrán, incluso, ser uno de los primeros momentos para contemplar una América Latina que va más allá del Tercer Mundo. Sus interacciones con lo nacional, el ente estatal y sus negociaciones transnacionales, merecen ser analizadas no solo como fenómenos musicales sino, también, como los fenómenos sociales que constituyen. Lo importante de la reflexión aquí esbozada, más allá de cómo está constituido, es qué posibilita esta configuración particular. Y así como en la historia latinoamericana se percibe una unificación por la deuda externa, más que una unidad de región, quizá sea el momento de preguntarse cómo pueden las industrias culturales contribuir a la formación de un sentido más allá de las fronteras nacionales, para poder proponer estrategias particulares de vivir la globalización y superar el camino que parece ahora establecido: el de lo latinoamericano andando suelto por ahí, a la deriva en rutas dispersas (García Canclini, 2002).

Notas

- 1 El poblado de Palenque de San Basilio fue declarado obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad por la UNESCO en el 2005, debido a ser un lugar privilegiado, muy cerca de la turística ciudad de Cartagena, donde los esclavos sublevados de los españoles han conservado su lengua y tradiciones intactas, a través de los siglos. Entre de las tradiciones destacadas, está la del lumbalú, ritual religioso que se realiza en los funerales durante los nueve días y noches después del sepelio. Al difunto se le canta junto al ataúd y le tocan tambores para cerrar su paso a otro mundo. Otras de las tradiciones representativas son la medicina tradicional, y el kuagro, organización social cooperativa.

- 2 Puerto Candelaria es un grupo de músicos colombianos, cuyo trabajo es calificado algunas veces como jazz, como *World music*, música fusión, nueva música colombiana. Su primera producción, titulada Quinteto Puerto Candelaria, Kolombian Jazz se aproxima de manera interesante a ritmos de la zona andina, mientras que la segunda producción explora más ritmos de las costas Atlántica y Pacífica colombiana.
- 3 Dentro de este texto asumo la necesidad de comprender el fenómeno amplio de la modernidad como modernidad colonial, ya que propone estrategias que permiten comprender con más detalle lo que sucede en lugares como América Latina. Esta propuesta deviene de los pensadores Walter Mignolo y Anibal Quijano.
- 4 El XXI Festival de Tambores y Expresiones Culturales de Palenque el cual se celebrará en Palenque de San Basilio del 13 al 16 de octubre; este festival se realiza anualmente durante octubre, desde el año de 1986 para “fortalecer los valores culturales, étnicos, históricos y lingüísticos de la comunidad palenquera, habilitar espacios de reflexión y formación para a comunidad y visitantes, en torno a la cultura palenquera como parte integrante de la identidad nacional, fortalecer el sentido de pertenencia a través de espacios de reflexión, formación intercambio cultural brindados por el Festival de Tambores, e Intercambiar experiencias de los Procesos Organizativos de la comunidades Negras, que se han venido desarrollando en el marco de los Derechos Constitucionales y de las necesidades de cada zona (página palenque de San Basilio, 2008)”.
- 5 Los desplazamientos internos en Colombia superan la cifra de tres millones de personas, una de las estadísticas más altas en el mundo (Escobar, 2005). Tal movimiento de personas, especialmente hacia cascos urbanos, ha contribuido de forma importante para el encuentro de las memorias rurales con los sonidos urbanos. Estos desplazamientos, además, son característicos del modelo de desarrollo en el cual se hallan inmersos los países latinoamericanos.

Bibliografía

CORONIL, FERNANDO
2000

"Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al Globocentrismo". En: **La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas.** Edgardo Lander (comp.). FLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/coronil.rtf> Consultado el 15 de octubre de 2005.

CRUCES, FRANCISCO
2004

"Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas". En: *Revista Transcultural de Música* N.º 8.

DE CARVALHO, JOSÉ JORGE
2003

"La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afro americanas". En: **Revista Transcultural de Música N.º 7.**

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE COLOMBIA
1996

Bogotá: Editorial Legis.

ESCOBAR, ARTURO
1999

El final del salvaje. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.

- 2005 **Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia.** Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.
- FRITH, SIMON
2001 "Hacia una estética de la música popular". En: **Las Culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología.** Ed. Francisco Cruces. Madrid: Editorial Trotta, pp. 413-436.
- FUNDACIÓN BAT
2006 ¿Quiénes somos?". En: <http://www.fundacion-bat.com.co/noticia.php?idnot=1> Consultado en febrero 28 de 2006.
- 2006 Programa de Mano Concierto "Palenque de San Basilio: del ritual del Lumbablí a la euforia de la Champeta". Bogotá, 6 de junio.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR
2002 **Latinoamericanos buscando lugar en este siglo.** Buenos Aires: Paidós.
- GROS, CHRISTIAN
1997 "Indigenismo y etnicidad: el desafío neoliberal". En: **Antropología en la Modernidad: Identidades, Etnicidades y Movimientos Sociales en Colombia.** Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.

- 2000 **Políticas de la etnicidad: identidad, Estado y Modernidad.** Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.
- LANDER, EDGARDO
2000 "Ciencias Sociales: saberes coloniales y eurocéntricos". En: **La Colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas.** Edgardo Lander (comp.). FLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/lander1.rtf> Consultado el 15 de octubre de 2005.
- LA HOJA
2006 Puerto Candelaria en *Llegó la Banca*. En: <http://www.lahoja.com.co/Mensual/10-00/mes-sub1.asp> consultado agosto 2006.
- MARTI, JOSEPH
1996 **El folklorismo.** Barcelona: Ronsel.
- 2004 "Transculturación globalización y músicas de hoy". En: **Revista Transcultural de Música** N.º 8.
- MAZO, JUAN CARLOS
2001 "**Nuevos aires causan polémica en el Mono Nuñez**". Medellín, Colombia: Periódico *El Colombiano* <http://www.puertocandelaria.com/>
- MINISTERIO DE CULTURA
2006 Plan Nacional de Música para la Convivencia. En: <http://www.mincultura.gov.co/eContent/newsdetail.asp?id=105&idcompany=3> Consultado agosto 2006.

OCHOA, ANA MARÍA

1999

“El desplazamiento de los espacios de la autenticidad. Una mirada desde la música”. En: **Cultura y globalización**, Jesús Martín Barbero (ed). Bogotá: CES, Universidad Nacional de Colombia.

2001

Músicas en transición. *Cuadernos de Nación.* Bogotá: Ministerio de Cultura.

2003

Músicas locales en tiempos de globalización. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

PARDO, MAURICIO

2006

“Una música fuera de los medios de comunicación: identidades diferenciales, ejecución y consumo. En: “La Tambora” De Santa Marta, Colombia”. **Ponencia presentada en el XI Congreso Nacional de Antropología**, Santafé de Antioquia 2005. En prensa.

PERIÓDICO EL TIEMPO

2006

“Jazz a lo colombiano en el nuevo disco de Puerto Candelaria”. Bogotá: Casa Editorial El tiempo. En: http://eltiempo.terra.com.co/naci_cari/2005-11-26/articulo-web-_nota_interior-2628122.html Consultado el 1 de julio de 2006.

QUIJANO, ANIBAL
2000

Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En: **La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas.** Edgardo Lander (comp.). Buenos Aires, Argentina: FLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Disponible En: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf> Consultado el 15 de octubre de 2005.

TARUSKIN, RICHARD
1988

"The pastness of the present and the presence of the past". En: **Authenticity and Early Music a Symposium.** Edited by Nicholas Kenyon. Oxford University Press. New York.

TEATRO DE CRISTÓBAL COLÓN

2005 Concierto Colectivo Colombia. Programa de mano.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

2005

"Convocatoria Festival de Música Fusión 2006". En: <http://www.divulgacion.unal.edu.co/dconvocafusion.html>. Consultado el 28 de febrero de 2006.

Discografía

Graciela Salgado & Las Alegres Ambulancias. (s.f). *Colombia: Palenque de San Basilio.*

Puerto Candelaria. 2002. *Kolombian Jazz.* Colombia: Guana Records.

Puerto Candelaria. 2005. *Llegó La Banda*. Colombia: Merlín Studios Producciones.

Sexteto Tabalá. (s.f.) *Esta Tierra no es mía*.

Sexteto Tabalá. (s.f.) *Les Rois du Son Palenquero*.

LA CANCIÓN POPULAR EN AMERICA LATINA: fin de siglo

Guillermo Barzuna Pérez

La canción en América Latina resulta ser un asunto cultural caracterizado por la diversidad y la complejidad de diferentes producciones que coexisten como vasos comunicantes en los distintos contextos que conforman esta entidad continental. Una serie de discursos transita por las gargantas líricas del continente en expresiones culturales que se materializan y redistribuyen, según las distintas áreas geográficas que constituyen lo latinoamericano. De esta manera, en el *corpus* textual del cancionero subsisten algunas canciones precolombinas junto con textos de tradición oral y nuevos textos de proyección folclórica. Además, habría que considerar las referencias de la música de otras latitudes, así como los diversos movimientos de las nuevas trovas, entre ellos el *rock* en español, el nuevo tango argentino y otros. Todo convive en esta práctica significativa denominada canción latinoamericana.

La gran vigencia y revitalización social de algunos géneros de la música popular como la salsa, el bolero y la samba, incitan a una reflexión sobre su importancia como un elemento constitutivo de procesos de búsqueda, afirmación, reconstrucción e, incluso, de invención de las identidades. Es, precisamente, sobre estos aspectos (su pertenencia dentro de las culturas populares, los orígenes del canto y el sincretismo, por citar algunos paradigmas claves), que abrimos este acercamiento cognoscitivo a una parte del quehacer artístico de América Latina.

1. Lo tradicional y lo urbano

La música popular implica hechos que, a su vez, presentan diferencias, de acuerdo con rasgos culturales y las distintas coordenadas o espacios en que se producen. Así, se podría hablar de canción urbana, de proyección rural, folclórica, tradicional y nueva canción, integradas en el ámbito de la cultura popular. En primera instancia, la canción tradicional-folclórica tiene sus raíces en producciones pre-hispánicas, estrechamente sincretizadas con elementos culturales del África y de Europa. Lo tradicional resulta ser un hecho socializado, colectivo y funcional, además de empírico y regional. Se diferencia del resto de la producción popular precisamente por su carácter anónimo y su dimensión de tradición en la vida de un pueblo.

La canción de proyección folclórica y la nueva canción pasan sistemáticamente de lo rural a lo urbano. Incorporan nuevas formas de composición poética y musical; son de autor conocido y su difusión, algunas veces, alcanza la radio, la televisión y el fonógrafo; canta a lo ilegítimo, lo adulterado, lo apócrifo o lo considerado de menos valía por los estatutos de lo oficialmente válido o de lo consabido culturalmente como «bellas artes».

2. La nueva canción: la guitarra como instrumento

En Cuba, el desarrollo de la música popular en la segunda mitad de la década de 1960 y sus principales trovadores, tienen un efecto musical determinante en todo el Continente. Fue el resultado de un fenómeno cultural que combinaba dos opciones fundamentales: el rescate de la tradición trovadoresca cubana y la inclusión de temas y modos de enfocar las temáticas con modalidades distintivas en la historia de la canción cubana. Así, en el resto del continente,

se produjo (y se sigue produciendo) una coexistencia simbiótica de formas de textura tradicional (soneros, cantores, decimistas, copleros, payadores y trovadores) con cuecas, corridos, sambas, así como con elementos de la música electrónica, la salsa, el *jazz* y la música sinfónica.

Es la provocación de un nuevo signo: música y texto. Ambos códigos interrelacionados conforman un producto particular dentro del ámbito de la cultura popular, bajo el signo, en cada pueblo, de defensa de la identidad cultural, de mostrar las estructuras sociopolíticas y económicas, los cambios culturales y la autodefensa de Latinoamérica como razón de ser. El canto prioritario a la patria y al amor, indican, certeramente, este principio de identidad continental, característico de las nuevas trovas como motivos centrales del cancionero popular americano. Durante la década de 1960, la música se lanza definitivamente a la calle, sale del salón a la plaza, al concierto masivo en, prácticamente, todo Occidente. Conviven en forma simultánea el *rock*, la música *beat* y *underground*, en relación con el anti-teatro, el anticine, el anticabaret. Recuérdese, en Costa Rica, la simultaneidad del grupo Tierranegra con Tayacán o Viva Voz, por ejemplo. Se renuevan ritmos, entre ellos el *blues*; surge un *jazz* sinfónico, se musicalizan textos poéticos, se revaloriza lo folclórico en cada pueblo.

Coincidente con la guerra en Vietnam, París 1968, la Revolución Cubana, Alcoa 1970, Tlatelolco, la insurgencia juvenil se hace sentir en el planeta. La música se presenta, entonces, como vehículo de expresión, como vaso comunicante y cognoscitivo en el caso de América Latina. Desde luego que surgen estereotipos que resultan contestatarios e insurgentes ante los grupos más conservadores, los cuales los consideran ruidosos, greñudos, de pelos largos, guitarras y ponchos. Se reconocen y se establece diferencias en los distintos componentes que acompañan la producción y la distribución del

canto: letrista, arreglista, ejecutante e intérprete, dirección musical, conjunto, baile, vídeo, tecnología del sonido.

Asimismo, surge una gran confusión entre los productos considerados comerciales y "lo experimental". Se discrimina a un tipo de canción por parte de los medios y se programa otra considerada válida musicalmente por estos. Se distingue un canto anónimo tradicional o folclórico, un folclor comercializado o populista, una nueva canción con carácter sincrético de autor conocido. Surge, con gran fuerza, la problemática urbana en esta nueva trova, sin abandonar las condiciones rurales: la tenencia de la tierra, la indigencia campesina, el maltrato al indígena. Por otro lado, la ciudad, con sus virtudes, su incomunicación, su soledad, sus cantinas o boliches, los vendedores ambulantes y la droga, son asuntos de interés clave para los cantautores del Continente, en representación de intereses colectivos.

En principio, esta nueva canción tiene que enfrentarse a un gran sistema mercantil de distribución de otro tipo de canción, con el apoyo de un gran aparato que la mantiene orillada, rechazada, amada por otros. Inicialmente, se le considera canción protesta o testimonial, en respuesta al acontecer histórico de América. Canto, en sus comienzos, de un mensaje crítico de claro contenido político, muy cercano a la tradición folclórica en cuanto a ritmos e instrumentos, fue cambiando e incorporando nuevas temáticas y condiciones musicales. Hoy, resulta ser una alternativa musical mucho más aceptada e, incluso (al menos minoritariamente), programada en los medios.

Es la canción que, en términos generales, se presenta como alternativa en la proposición de sus enunciados; de ahí que se mencione que es música al margen de la música. Esto explica su marginación en relación con otros textos musicales: orillada muchas veces dentro de los cánones estéticos con licencia

oficial y señalada con epítetos peyorativos por su carácter utilitario. En este sentido, hay que señalar la utilidad histórica que ha cumplido el canto, como la música litúrgica (cantos gregorianos, corales protestantes, villancicos), la música al servicio de la política (cantos a la patria o a sus héroes), o los himnos a las juventudes, cantos para ayudar al trabajo, canciones de cuna y otros.

En síntesis, utilitaria y lúdica, de aprendizaje y de disfrute, cognoscitiva y placentera, la canción como texto signifiante hace pensar, bailar y cantar a grandes multitudes por diferentes canales. El código ha cambiado, el sentido juglaresco medieval permanece. Estos juglares cantores del siglo XX continúan dando noticia del acontecer humano, de lo más trascendente a lo más cotidiano. Canto que varía de acuerdo con las necesidades comunicativas y de expresión de mundo, del área cultural en que se produce. Canción que desarrolla constantemente nuevos signos en un claro ejemplo de intertextualidad con los otros lenguajes artísticos con que convive: literatura, cine, artes plásticas, etcétera. Pero, básicamente, la amplitud y la presencia actual de la nueva canción a lo largo del Continente se aplica en su abordaje hacia mensajes que tienden a abarcar casi todos los aspectos de la vida: desde personajes del dominio público y su cotidianidad, hasta exploraciones más profundas en la intimidad existencial o en la vida de la pareja; desde la soledad o la conciencia de ser hombre ciudadano, hasta el amor a la patria, lo ambiental y la mujer, entre otros tópicos.

Se trata, pues, de un gran repertorio que comprende el cancionero continental, tanto en lo pertinente a los géneros musicales y poéticos, como a las temáticas enunciadas por estos. Los signos de la pluralidad cultural, de las interrelaciones entre diversos matices culturales del continente y de otros contextos, muestran lo complejo del objeto. Un signo subyace, es la imaginación creadora de los cantautores por enfrentar las diferentes coordenadas históricas en la génesis de América Latina. Canción que implica la

coexistencia de distintas melodías, adecuadas constantemente a los códigos lingüísticos y musicales imperantes. Recurso que constata el dinamismo que caracteriza a los nuevos movimientos que enfrentan la creación del canto contemporáneo. La importancia atribuida, en la actualidad, al cantautor ante el anonimato del canto tradicional es uno de los nuevos signos en la canción hispanoamericana, por citar solo un ejemplo de la poética del canto. Lo importante es que representa una práctica artística más en convivencia con otras producciones culturales.

De manera específica, en Costa Rica, durante la década de 1970, surge el movimiento de la nueva canción con una fuerte influencia musical y temática de los países del Cono Sur. Fue una canción que asumió causas latinoamericanistas (exilio, dictadura, imperialismo), en una época en que se consolidó un canto a la solidaridad y a la paz continental, más allá de problemáticas concernientes a cada país. Países del área como Guatemala y Nicaragua, de una mayor tradición musical, revitalizaron sus danzas y sus ritmos centenarios, y se dieron a la tarea de adecuarlos a los signos de la época en defensa, sobre todo, de los grupos indígenas y de la libertad como motivos fundamentales del canto. Se organizan festivales en México, Cuba y Europa; se habla ya de una nueva canción centroamericana al finalizar la década referida.

Este cantar, dirigido en los años de 1980, inicialmente a la integración de América Latina, con una guitarra y un juglar tomaría la bandera de la paz por Centro América. Una vez disueltas las dictaduras en este mismo decenio, el canto se empieza a diversificar. Surgen, en cada país, búsquedas particulares más propias e indagaciones sobre sus etnias, lenguas y particularidades regionales. Las temáticas se abren a finales de 1980, integrando cuestiones como el amor en pareja, la mujer, el respeto ambiental, la legitimación del individuo y su cotidianidad, entre otros. Esta apertura también enriqueció el ámbito musical. De una guitarra a una banda completa de músicos.

En estos inicios de 1990, no ha habido festivales centroamericanos de música pero, en su lugar, se ha dado una gran diversificación y una búsqueda por nuevos lenguajes en los diferentes países del Istmo.

En lo que atañe a Costa Rica, en la década actual surgen diferentes propuestas por parte de los grupos y los cantautores. Se revitalizaron formas tradicionales del Caribe Limonense (Cantoamérica), de la Región Pacífica del Guanacaste (Guadalupe Urbina, Fidel Gamboa) y del Valle Central (Cantares). Se ha legitimado la ciudad y sus conflictos (Adrián Goizueta) y se renovaron ritmos como el bolero y la salsa. Asimismo surgen tendencias de experimentación en torno al *Jazz*, lo consabido como clásico, y se fortalece el *rock* en prácticamente todo Latinoamérica.

La coexistencia de diversas facetas culturales en América Latina, además del sincretismo, produce, en el caso de la canción, un texto particular relacionado con otras latitudes del planeta. Desde la época colonial, la canción ha sido depositaria de esa historia, a veces no contada, de lo que es América Latina. Censurada en el pasado e ignorada en el presente por los medios, la canción alternativa, de raíces populares, ha permanecido como material que condensa la memoria o la herencia cultural de nuestras sociedades. Es como otras formas artísticas que devienen en la muestra de la historia de un pueblo, de sus ensueños y frustraciones, de sus anhelos y esperanzas.

Fuertemente referencial, aun en tópicos esencialmente intimistas, la canción del Continente registra tanto el acontecer individual como el social, tanto el de geografías particulares como el de las problemáticas de América en la búsqueda de sus identidades y su soberanía como cultura particular. En esta defensa, la mayoría del *corpus* analizado pone en evidencia el sentido americanista de sus enunciantes. Más que de un país determinado, los cantautores se definen en sus textos como latinoamericanos. Esto se concreta en los diversos postulados, válidos para cualquier contexto del Continente

que presente coyunturas similares, donde se requieran cambios estructurales según las poéticas de los cantores.

Este canto se nutre de lo tradicional e incorpora elementos del desarrollo tecnológico actual, lo cual constituye otra de las categorías sustanciales en la génesis de la canción americana. Igor Stravinsky decía que una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido, sino que es una fuerza viviente que anima e informa al presente. Precisamente, en el canto a las raíces folclóricas o tradicionales se encuentra el principio de intertextualidad que une a los diversos países del Continente. Existen notables diferencias y semejanzas de un país a otro, de un lugar lejano a otro, tal es el caso de la "Valona" de México y la "Mejorana" de Panamá. También hay coincidencia en cantos navideños y en cantos entonados para facilitar el trabajo de los ordeñadores, los canceros y los arrieros. En el plano formal, el predominio de la cuarteta y de la décima octosilábica de rima asonante en los versos pares, se presenta a lo largo de toda América. La nueva canción recupera justamente estas formas en su repertorio, lo mismo que su visión del hombre y de la naturaleza.

Un estudio interesante en ulteriores trabajos sobre este tipo de creación, es la descripción y el análisis de una evidente intertextualidad entre las producciones americanas y sus referentes en la canción de origen hispánico y africano. En muchas manifestaciones se presenta una analogía textual y una semejanza en la recurrencia a diversas formas métricas y estróficas comunes. En este sentido, sería interesante estudiar esta coincidencia de textos entre América y España (al igual que en los textos costumbristas, Larra y Magón, por ejemplo), así como entre los diferentes países del Continente. Esta investigación pondría en evidencia los sincretismos y las relaciones y las connotaciones socio-culturales que adquieren las diferentes canciones, según el contexto histórico en que se generan.

Así, se encuentran algunos cantos que, en Argentina, por ejemplo, se cantan en un tono mayor, mientras que, en España, se cantan en un tono menor. Otro ejemplo es la variación temática presente en determinadas canciones, según los intereses y la vida cultural de cada país. En Costa Rica, a muchas baladas españolas, argentinas o mexicanas, de tono melancólico, se les atribuye una tonalidad más bien humorística o satírica: **“Me dices que te casas / Como lo publica el tiempo / se te juntarán dos bailes / mi muerte y tu casamiento”** (Argentina, Catamarca). **“Dicen que te estás casando / mi vida y mi tormento / dos cosas serán a un tiempo / mi entierro y tu casamiento”** (Costa Rica, Valle Central).

Coyunturalmente, la canción ha ocupado un lugar relevante en distintos momentos del desarrollo histórico americano. De la Colonia se conserva el siguiente documento-canción, encontrado en la región del Chaco y escrito por un poeta mocobí: **“Gustando trabajar / pero cuando patrón pidiendo / plata para pan / dando su ropa vieja / y si protestando pobre indio / patrón echando y pegando/ y si policía va reclamando /patrón diciendo: indio / robando / y policía también pegando”**. La trayectoria de cantores que reflexionan y manifiestan su sentir en los textos, también estuvo presente en los albores de la Independencia de las colonias españolas en América. En la producción lírica del siglo XIX, José Hernández, por boca de su personaje payador Martín Fierro, recomendó **“acostumbrarse a cantar en cosas de fundamento”**. Igual referencia puede hacerse sobre la música de carnaval, presente en las raíces populares brasileñas: **“Pueden prenderme / pueden pegarme / pero no cambio de opinión / de aquí del cerro / no salgo yo”** (Zéketi).

La situación que afectó a México a partir de 1910 y que inició el proceso de revolución, generó una serie de manifestaciones (muralismo, novela, etcétera) claramente intertextuales, en

las que la "canción corrido" ocupó un sitio significativo en la expresión de los principios revolucionarios: **"Escuchen señores, oigan el corrido / de un triste acontecimiento / pues en Chinameca fue / muerto a mansalva / Zapata el gran insurrecto"** (Anónimo, México). En el siglo XX, Atahualpa Yupanqui es una de las primeras voces que anuncian lo que viene después. El tono instigador (rebelde) del cantor ante un mundo injusto está presente en Yupanqui. De modo que los posteriores representantes de la canción política son deudores de este payador inicial, aunque los signos del canto actual sean otros, acordes al devenir de los tiempos.

Es un hecho obvio que la canción alternativa surge de manera muy importante en los años de 1960 y se perpetúa hasta la década de 1970. Su preocupación básica es reivindicar una cultura y cantar lo que no se podía decir por otros medios. Amor, mujer, ciudad y América son, entre otros, los vasos comunicantes que se vierten en el cancionero hispanoamericano; estos, junto con los diversos credos poéticos expresados, plasman siempre como eje semántico esencial un sentido libertario en la afirmación de las identidades continentales y la concreción del amor como respuesta por excelencia. Este canto se proclama "rebelde", "cotidiano" y "testimonial" en la voz de un "nosotros" que representa metafóricamente el estatuto de lo que es América. Este canto se presenta como vehículo de expresión muchas veces contestatario, propio de los trovadores modernos en su afán por legitimar la esperanza en los destinos de estas tierras.

Por último, los signos actuales del canto posiblemente se encuentren en un período de transición entre lo que fue el trovar de las tres décadas anteriores y el futuro de América. En el decenio de 1970 la canción de corte político directo se fortaleció y se generalizó, dadas las condiciones y las causas particulares de América Latina. El Continente necesitaba una canción explícitamente comprometida contra las dictaduras y contra la presencia extranjera, entre otros

motivos. Esta fue una época de efervescencia política, en la cual los diversos cantores confiaron en una alternativa de cambio, siguiendo, en gran medida, el modelo cubano de revolución posible. Considerando las circunstancias políticas, en esta década, el mundo se enfrentó a un ciclo más en la historia y pedía cambios sustanciales. La situación se mantuvo así durante la década de 1980, concretamente en las guerras en Centroamérica, las dictaduras en el Cono Sur y las jornadas por la paz continental.

En el decenio presente, ya el canto asume otras perspectivas coherentes con el momento actual, debido a los cambios mundiales como la desaparición del socialismo realmente existente que dejó de ser un modelo político-económico viable. Por otra parte, la canción alternativa cada día tiene más canales de difusión por su gran elaboración poética y musical, o bien, circula intensamente por otros canales entre sectores cada vez más grandes de la población. Sin duda, se está dando un cambio discursivo en los enunciados de lo cantado; probablemente hablar sobre las relaciones de género, los problemas ecológicos y lo cotidiano, es profetizar. Pero la afirmación de las identidades y (ojalá) de la soberanía de esta América que habla aun lengua romance e indígena, continúe bajo otros matices, mientras existan cantores quienes, con su guitarra y su palabra, forjen el destino de este Continente.

RECREACIÓN JESUÍTICO-GUARANÍTICA EN EL MERCOSUR.

**Análisis de caso: Guaminí misión.
Obra de recreación histórica basada
en la relectura arquitectónica de las misiones jesuitas en
territorio de los guaraníes.
Impacto sobre el patrimonio cultural
y el desarrollo sostenible**

Leontina Etchelecu

El Mercosur nació en el siglo XVII

Si bien la creación del MERCOSUR (Mercado Común del Sur) tiene en lo formal un nacimiento reciente (el 26 de marzo de 1991), en Asunción del Paraguay, el tratado empezó a regir cuatro años después, en 1995 cuando los países miembros –Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay– lo firmaron. Podríamos decir que esta formalización ya había sido delineada cuando la orden Jesuita, en el siglo XVII, desarrolló en el territorio de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay, las misiones jesuíticas de los guaraníes, siguiendo un esquema de la acción civilizadora de la, Compañía de Jesús, lo que nos permite compartir un mismo horizonte cultural-natural.

El desarrollo social de las misiones consistió en lograr una integración religiosa y cultural, antes que económica. Muestra de ello es el estilo de la plástica en general de los pueblos misioneros, dominado por el Barroco Hispano Guaraní.

El trabajo de los misioneros con distintos grupos indígenas logró conjugar armónicamente el urbanismo con el contexto natu-

ral. Los templos, los talleres de diversos oficios, etcétera, son ejemplo de una cultura coherente que echó raíces profundas en una amplia región, creando así los cimientos para la fusión de dos culturas. Así, la combinación y el ensamble permitió un desarrollo social único de convivencia y adaptación, que dio como resultado un enriquecimiento mutuo que quedó como emblema de una verdadera integración en paz.

Tamaño del Mercosur

Los países del MERCOSUR tendrán una población (estimada para el año 2010) de 220.000.000 de habitantes, quienes ocuparán un territorio de casi 12.000.000 de km². Actualmente, su población representa el 46% del total de América Latina, más de la mitad de la población de la Unión Europea y las $\frac{3}{4}$ partes de la de los Estados Unidos. Su territorio equivale al 60% de la totalidad de América Latina, supera 5 veces el de la Unión Europea y en más del 20% al de los Estados Unidos. La población está distribuida de manera muy desigual entre los cuatro países originales que integran la alianza regional: 79% Brasil, 17% Argentina y el 4% restante se reparte entre Paraguay y Uruguay.

Además de San Pablo, Río de Janeiro y Buenos Aires, otras 14 ciudades han superado el millón de habitantes: 9 de ellas son brasileras, 2 argentinas y 1 uruguaya. En cambio, la ciudad más importante del Paraguay, Asunción, apenas supera el medio millón de habitantes.

Pero el mayor valor de un país no radica en su dimensión o en el volumen de los recursos con los que cuenta; es su gente, su modo de ser, de pensar, de soñar y su manera de proyectarse al futuro, o sea, su cultura, lo más valioso que tiene una nación.

En los países del MERCOSUR, igual que en América Latina, la cultura ha sido siempre el elemento diferenciador de su identidad y el recurso más poderoso para el intercambio regional y la integración. Si bien es cierto que las culturas deben modernizarse, no por ello podemos permitirnos caer en la pérdida de las identidades particulares. En otras palabras: *“no es siendo menos como llegaremos a sentirnos más”* (Kovadloff, 1997:265).

La globalización, la incidencia de las nuevas tecnologías y la comunicación

La identidad debe ser un elemento dinámico que se vaya construyendo dentro de la sociedad, sin dejar de formar parte de la globalización, y aquí se deberá tener en cuenta qué función tienen el Arte y el Patrimonio dentro de este fenómeno. Para analizarlo, consideramos que los flujos externos de conocimiento, de cultura o información deben ser interpretados en un contexto local, en lugar de tratar de ubicarlos directamente en un contexto global. Estos temas, dentro de la globalización, junto con las nuevas tecnologías y la comunicación, han insertado al mundo en una dinámica de transformación que se expresa particularmente a través de los medios de comunicación. Las comunicaciones actuales hacen posible un acercamiento insospechado entre continentes remotos y sus culturas; aceleran el intercambio permanente de informaciones, modifican puestos de trabajo y procesos laborales, revolucionan la influencia cultural y la discusión política.

Es fundamental preguntarse por las condiciones que se requieren para facilitar a la sociedad el acceso a todas aquellas informaciones que le permitan formarse un juicio independiente y pluralista, sin que ello signifique sepultarlo bajo una formidable avalancha de datos. Hoy prima el “infospectáculo” –entregar más espectáculo que información– que los medios de comunicación

utilizan sin límites y, de este modo, las esencias, las tradiciones, la sabiduría popular de los pueblos en desarrollo se ven atravesados por esta mega cultura, quedando subsumidos los verdaderos valores de los habitantes.

La oferta cultural difundida por los medios masivos también sufre esta tendencia, por eso, es necesario dotar a la comunicación de la cultura con elementos lúdicos que permitan asegurarse una audiencia. La combinación de turismo con cultura, no es más que una forma en la que el *marketing* (junto con la comunicación), pretende interesar a grandes porciones de la sociedad para llevarlos a "cultivarse" en forma atractiva, jugando y divirtiéndose.

En los países en vías de desarrollo, este problema es mayor, dada la magnitud e influencia de los medios de comunicación de los países más poderosos. Por ello, los que tenemos la responsabilidad de conducir políticas culturales, debemos redoblar esfuerzos para que, tanto gobiernos como empresas privadas, sustenten proyectos que permitan contrastar nuestra cultura con otras. De esta manera, podremos mitigar en algo la constante penetración de la transculturación que cambia los hábitos y las costumbres y termina contaminando culturas regionales, al grado, incluso, de conducir las al borde de su extinción. No se trata de ser fundamentalistas, mirando en un solo sentido (negativo) los aspectos de la globalización cultural; hay que ser realistas y reconocer la evolución del mundo pero ello no significa que ignoremos que el desarrollo cultural de unos ha afectado el acervo cultural de otros.

Hoy, no caben dudas sobre la necesidad de replantear los paradigmas, sobre todo ahora que la interculturalidad es "on line", en tiempo real. La oferta cultural debe tener pluralidad en esta suerte de concierto globalizado, donde la unidireccionalidad atenta contra las tradiciones. En este proceso, la implementación de programas educativos intergubernamentales que afiancen los

intercambios y la superación de barreras idiomáticas, resultará de valor decisivo para que los flujos de conocimiento, cultura e información, resulten eficaces y se impongan a una globalización en un solo sentido.

Estas premisas fueron las bases para la formulación del proyecto del Complejo Cultural *Guaminí misión*, especialmente, así fue concebido el Museo Guaminí, que funcionará dentro del complejo y en un marco geográfico que sorprende por sus maravillas naturales. Su emplazamiento es el eje sobre el que pivotea todo el proyecto, y la relectura de la cultura jesuítico-guaraní apunta a ser, justamente, la variable diferenciadora que lo posicionará frente a otras ofertas hoteleras.

Se abordó el proyecto en la conciencia que, al comenzar esta empresa, teníamos que estudiar cuidadosamente la cultura identitaria de la zona: la Triple Frontera, sin excluir las tradiciones, la conjugación de culturas biológicas, el mestizaje a partir de las corrientes migratorias del

siglo XX, entre otros aspectos.

En efecto, esta obra, en su mismo proceso endógeno creativo retomó su inserción como museo de sitio destinado a constituirse en un destino turístico y se transformó, por fuerza de sus objetivos e intereses ampliados, en



Boceto de una vista aérea del Complejo Cultural.
Fuente: www.guamini.org.ar

un proyecto de desarrollo cultural local entramado en la identidad de la región de localización.

Guaminí misión

Desde su origen, el proyecto Guaminí misión tuvo en cuenta la conexión intercultural, los contextos urbanos, suburbanos y rurales; áreas todas que iban a verse involucradas por el desarrollo de sus actividades. Creemos que el compromiso social, es el de crear conciencia sobre la importancia que tiene el rescate y la preservación de una cultura que, en nuestro país, es de las más arraigadas, en donde permanece su idioma como lengua madre entre la comunidad guaraní. ¿De qué manera? Teniendo en cuenta la tendencia del mercado cultural y el insoslayable vínculo de la economía con el Arte y el Patrimonio. Guaminí se propone ser una oferta cultural mediante su centro de interpretación y un espacio de recreación y esparcimiento turístico que procura hacer valer la diferencia.

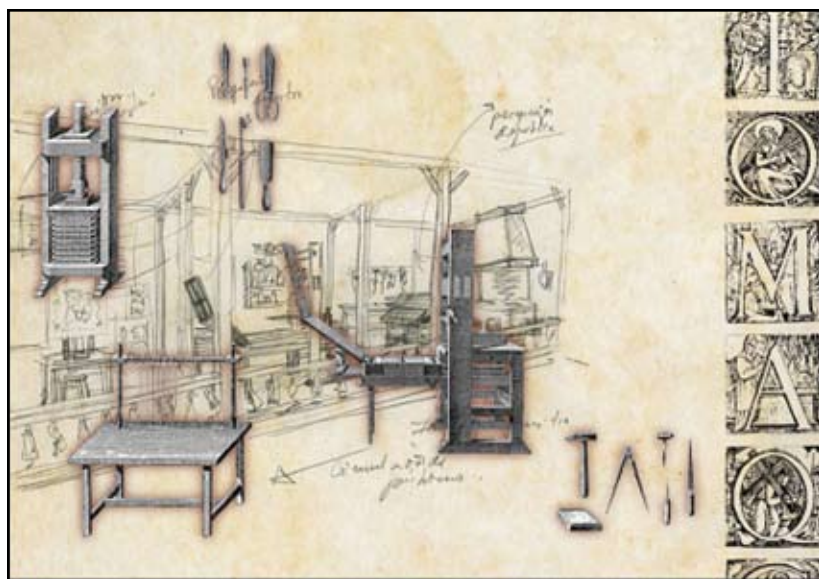
La totalidad del conjunto fue desarrollado de acuerdo con la traza urbana de las reducciones guaraníicas de la provincia Guaranítica del Paraguay. El predio completo tiene 10.000 m², de los cuales en 2.600 m² se ubicó la planta del Museo al Aire Libre, que seguirá un guión basado en la vida cotidiana dentro de las misiones jesuíticas. Se trata, pues, de revivir la organización social mediante los talleres que funcionaban en las reducciones guaraníicas y que fueron el epítome del accionar de los jesuitas.

Para ello, se contará con cuatro pabellones destinados a:

1) el desarrollo de la imprenta dentro de las misiones; 2) la economía de las misiones: agricultura y farmacopea; 3) la producción de los talleres: carpintería, cantería, y 4) la reproducción, a escala real,



Boceto preparatorio del módulo de exhibición de la Imprenta.



Boceto preparatorio del módulo de exhibición del Taller de oficios.

del oratorio de Nuestra Señora de Loreto existente en la Misión de Santa Rosa en la República del Paraguay. Este espacio, conocido por sus pinturas murales, será utilizado como centro de interpretación audiovisual.

Todo el complejo *Guaminí misión*, por su similitud urbanística y el respeto a la tipología constructiva, funcionará como un gran centro de interpretación, que ofrecerá una visión "macro" de la organización interna de las misiones en el territorio conocido como provincia Guaranítica del Paraguay. Se pretende evocar el encuentro y la integración que dio como resultado una asombrosa y original cultura expresada en su arquitectura, sus talleres, su música, su gastronomía, costumbres, devociones, mitos, leyendas y su organización social.

Cuando el proyecto intenta traducir su carácter cultural no lo hace simplemente con la forma tradicional, que entiende el museo como enclave de una colección de elementos patrimoniales puestos a disposición con una racionalidad interpretativa. El aspecto diferenciador del proyecto reside en la forma en que concibe la posibilidad de estimular el diálogo cultural local/extralocal y el modelo de apropiación del valor de externalidades que genera en el entorno social. Estos son dos elementos centrales de la concepción de *Guaminí misión*. De un lado, cómo ha sido pensada su inserción en el estado de lo simbólico colectivo y qué experiencias plantea para la inclusión simbólica de la población en la que se incluirá. Y, de otro lado, cómo analiza aquellos elementos que convergen en la apropiación del valor generado en tres niveles: el del propio proyecto, el del entorno del propio proyecto y el de las personas emprendedoras quienes residen en la comunidad de influencia.

Este esfuerzo adquiere más relevancia si se tiene en cuenta que, quien ha decidido invertir en rescatar la cultura guaraní es una organización sindical, componente de la cadena de quienes custodian los bienes culturales por desarrollar su trabajo en los ámbitos fronterizos.

Así, SUPARA (Sindicato único para el personal de aduanas de la República Argentina) se ha colocado a la vanguardia de proyectos de este tipo, convencido de que lo privado no puede estar escindido y ajeno a lo público: esto es, que un proyecto, además de ser comercial, puede, también, constituirse como el vehículo idóneo para poner las miradas del mundo en esta región y en esta cultura. *Guaminí misión* permitirá, de esta manera, una de las tantas formas de interpretación del patrimonio: el arte de revelar el significado del legado cultural y así contribuir a la difusión e información de los flujos de conocimiento y de cultura.

El objetivo mediato de esta obra es captar a un público que la zona ya tenía, por sus maravillas geográficas: las Cataratas del Iguazú, y encausar, de manera interesante e interactiva, hacia una experiencia única: la de revivir la vida cotidiana. El arte servirá para acercarle, en un lenguaje ameno y comprensible, lo que, quizá, conozcan solo especialistas. La implementación de un proyecto de esta naturaleza activa, además, los mecanismos para un plan de desarrollo sostenible que pretende estimular el conocimiento y la preservación del patrimonio cultural.

Este programa valora y rescata la cultura jesuítico/guaraní dispersa por el territorio y se propone capitalizarla dentro del complejo *Guaminí*, comprometiendo las esferas pública y privada en un mismo objetivo. Una serie de microemprendimientos, tendientes a cubrir las necesidades del proyecto y de su futuro, fueron volcadas en un Plan de manejo sostenible para la región y, en un Programa de alfabetización para jóvenes entre 15 y 25 años, que ya no tienen posibilidad de inserción en el sistema tradicional de enseñanza.

Ambas iniciativas apuntan a desarrollar planes de participación en el nivel de comunidad local y de participación de todo el grupo familiar, para potenciar, en conjunto, la valoración de las culturas y las tradiciones, y para que la planificación turística se haga teniendo en cuenta los actores sociales. El fomentar la propia cultura es parte de una acción de desarrollo sostenible y es un instrumento vivo que debe tomar en cuenta a sus creadores y a los procesos de creación.

En el concepto de turismo cultural no pueden quedar relegados los atractivos naturales, así como tampoco, las culturas antiguas y sus vestigios. Es, justamente, combinando todos los atributos de la zona con las adiciones culturales, cuando se atraerá a un número cada vez mayor de turistas. El turismo cultural sostenible concede

importancia a las características étnicas geográficas, históricas y culturales de la población (Ascensión Ugarte, 2005).

En el caso de *Guamini misión*, estaríamos dando un valor agregado, ya que no se producirían los efectos negativos que, a veces, causan el uso masivo de los monumentos y los sitios históricos. Por tratarse de una recreación de la tipología constructiva, la concurrencia masiva, lejos de ser desalentada, será estimulada y más personas podrán tener una visión generalizada de una de las culturas más preclaras de la sociedad americana.

Los comienzos de la obra

Para cumplir con los objetivos fijados, resultó imprescindible contar con un *corpus* teórico y legal que brindara al proyecto un marco de seguridad jurídica y de previsión. Este conjunto de normas y de procedimientos, el Plan de manejo del proyecto, se realizó con un asesoramiento interdisciplinario que permitió visualizar la problemática del conjunto de espacios y actividades, desde ópticas diversas pero complementarias. El plan se formuló desde un enfoque macro, o sea, viendo las posibilidades de generar acciones interrelacionadas entre los municipios que conforman el circuito de las misiones jesuitas, dentro de un esquema regional para el fomento y el manejo del turismo cultural. La conservación de un patrimonio intangible, como lo es, en este caso, el rescate y la preservación de la cultura guaraníca, requiere de inversiones en diferentes sectores.

Que un sindicato asuma esta tarea, lo posiciona dentro del entorno político de manera sobresaliente. Que sea SUPARA, es, desde ya, significativo, porque es uno de los principales custodios de nuestros bienes culturales. Es muy relevante que un gremio haya dado prioridad a un proyecto que pone el acento en una cultura que está latente en esta zona del MERCOSUR y que es la síntesis y la integración de la comunidad local.

Guaminí misión será un lugar que permitirá conocer la historia de una región que es por sí misma emblemática, debido a la creación del MERCOSUR. Por estar inserta en un circuito turístico tradicional y siendo esta obra un proyecto de Turismo Cultural, habrá que dotar a la zona de infraestructura, con el manejo administrativo adecuado, lo que requiere de la capacitación de sus habitantes para que puedan encarar el éxito futuro con idoneidad.

Es innegable el impacto económico cuando el individuo es consciente que, con su accionar, desde su producción artesanal o desde su participación en la recuperación de su patrimonio comunal, se siente custodio de sus tradiciones y depositario legítimo de ellas mediante su toma de actitud.

A partir de la formación de una escuela-taller de artesanos, se fomentará la integración de cooperativas que permitirán armar una red de artesanos, vinculados a productos de la cultura regional y una base de datos con esta información que podrá ser tenida en cuenta como oportunidades laborales.

Consideraciones finales

Guaminí misión es una obra encarada por un sindicato que, por tener como premisa una función social dentro de la ciudadanía, ha preferido darle una impronta cultural a 10.000 m² de terreno de su propiedad.

Como resultado de lo expresado en los puntos anteriores, el complejo *Guaminí misión* se perfila como fiel custodio de un patrimonio intangible que podrá, a través de esta obra, hacerse realidad y despertar el interés nacional e internacional por visitar una zona ya considerada Patrimonio de la Humanidad, como el Parque Nacional Iguazú, que representa una apuesta fuerte al futuro de la región y, sobre todo, del MERCOSUR.

En su proyecto religioso, cultural, político y hasta militar, los jesuitas fueron respetuosos de la idiosincrasia guaraní, desde su

lengua hasta sus costumbres. Este respeto mutuo posibilitó la actividad artística que nos muestra un verdadero florecimiento con expresiones pictóricas, escultóricas, música, poesía, dibujos e imprentas y artesanías superiores. La recreación y la relectura de los espacios arquitectónicos y de la vida cotidiana de las misiones jesuíticas que *Guaminí misión* pondrá en clave turística-cultural, facilitará la visión de lo que es la cultura de esta región. El plan de desarrollo sostenible es solo una mera enunciación de lo que puede llegar a representar para la región la inversión en cultura.

Arte, historia y economía no pueden estar escindidos, si en ellos va el desarrollo potencial de una zona geográfica y poblacional.

Bibliografía

ABOU, SÉLIM
1995

La "República Jesuítica" de los guaraníes y su herencia (1609 - 1768). Buenos Aires: Ed. Manrique Zago.

ASCENSIÓN UGARTE, F.
2005

Turismo sostenible en el Perú, planificación, gestión y desarrollo. Perú: Ed. Universitaria.

FURLONG, G.
1962

Misiones y sus pueblos de guaraníes. Buenos Aires: Tea.

HELLER, A. Y FERENC FREE
1998

Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural. Barcelona: Ediciones Península.

GUTIÉRREZ, R.
2002

Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica.
Madrid: Ed. Manuales de Arte Cátedra.

KOVADLOFF, S.
1997

“El espíritu cultural del MERCOSUR”. En:
MERCOSUR, un atlas cultural, social y económico. Buenos Aires: Ed. Manrique Zago.

MATO, DANIEL (COMP).
2001

Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Ed. CLACSO.

NADAL MORA, V.
1955

Monumentos históricos de Misiones: San Ignacio Miní. Buenos Aires: 2a edición 1995. Buenos Aires. Ed. Flia. Nadal Mora.

SUSTERCIC, B.
2005

Templos jesuítico-guaraníes. La historia secreta de sus fábricas y la interpretación de sus ruinas. Buenos Aires: Ed. Bs.As, Facultad de Filosofía y Letras.

INTERNET

www.unesco.org. Fecha de consulta: 14 de enero de 2005.

www.guamini.org.ar: Fecha de consulta 3 de diciembre de 2007.

SOLO LA ANTROPOFAGIA NOS UNE: la construcción de un arte brasileño

Silvia Valeria Vieira

Oswald de Andrade fue un hombre y un escritor polémico. Nació el 11 de enero de 1890 y falleció el 22 de octubre de 1954. Autor de prosa, obras de teatro, poesías, artículos o tesis para concursos en la universidad. Aunque es más conocido por su creación artística en la década de 1920, pues definió el arte brasileño de este período, tanto su producción artística como la teórica no pueden estar limitadas a dicho decenio.

La protesta contra los valores y la trasgresión de las normas son constantes en la obra y vida de este artista. Fue un revolucionario; participó en la política al ingresar en el partido Comunista Brasileño en 1930 y fue candidato a diputado federal en 1950 por el Partido Republicano Trabalhista. También, en dos ocasiones (en 1925 y 1940), fue candidato a la Academia Brasileña de Letras. En 1945, se presenta al concurso para ocupar la plaza de Literatura en la Facultad de Filosofía de la Universidad de São Paulo, con la tesis "A Arcádia e a Inconfidência" y, en 1950, decide participar en el concurso abierto en Filosofía en la misma universidad con "A Crise da Filosofia Messiânica". Ingresa como titular en el primer concurso, pero no llega a presentarse al segundo.

En toda la obra de este destacado autor, sea en los manifiestos, en la poesía, en el teatro, en sus novelas o en los ensayos, Oswald no deja de utilizar los recursos de la parodia y del humor. Dividido entre los movimientos artísticos brasileños en que desempeñó un papel

determinante: la *Semana de Arte Moderna* en 1922, el *Pau-Brasil* de 1924 y la *Antropofagia* de 1928, Oswald viaja muchas veces a Europa donde tiene contacto con artistas de las vanguardias europeas.

A pesar de la polémica entre Oswald y los que pensaban que él apenas imitaba el arte europeo, él siempre mantuvo una postura abierta a todas las innovaciones que pudieran aportarle algo y transformaba esas influencias en una manera de afirmar la tradición y la originalidad nativas, huyendo precisamente de lo pintoresco y de la dependencia cultural. Así, en su *Manifiesto Pau-Brasil*, retomaba los productos del progreso, al mismo tiempo que intentaba rescatar la presencia de nuestro primer producto de exportación: el pau-brasil. Según él, esa sería nuestra primera poesía de exportación, determinada por nuestra herencia primitiva. Era la unión de la *escuela* y de la *selva*, que anunciaba el manifiesto.

Desde el primer movimiento organizado por los modernistas brasileños y que culminó en la *Semana de Arte Moderno* (realizada en el Teatro Municipal de São Paulo, en febrero de 1922, donde los artistas quisieron ser *actuales*), el movimiento brasileño estuvo marcado por ambigüedades y características propias que le diferenciaba de las vanguardias europeas. En un primer momento, la modernidad llega tarde al Brasil; después, dada la situación del país, los brasileños enfocaron el combate con la tradición de una manera diferente de como fue enfocado por los cubistas, futuristas, expresionistas o constructivistas. La técnica y la crisis del racionalismo, real en las vanguardias europeas, fueron asumidas de un modo mediatizado por el componente "arcaico" presente en la cultura brasileña.

Según Carlos Zilio, en su *Manifiesto Pau-Brasil*, Oswald de Andrade yuxtapone los elementos propios de la cultura primitiva y popular a los elementos que la industrialización reciente aportaba al país. El resultado fue una poesía con un origen descoyuntado,

pero que representaba un país donde coexistía lo antiguo y lo nuevo. (Zilio, 1982: 53).

Utilizada como una especie de alegoría para desvelar la situación de dependencia, el dato innovador de Oswald con su poesía *Pau-Brasil*, fue la elevación de un tema comúnmente asociado al retraso y a la desgracia nacional (Nunes, 1979: 26). En el retraso del país adquiere un aspecto positivo: la asimilación poética de las ventajas del progreso por la sociedad brasileña que aún no había sido alcanzada por sus desventajas. Así, la aportación (o exportación) de la poesía *Pau-Brasil* sería el anuncio de una nueva humanidad, fraterna y sin los traumas causados por el avance tecnológico.

Eliminado el enfrentamiento entre el progreso y el retraso, lo local y lo universal, Oswald caracteriza la superioridad de sus ideas, donde ninguno de los términos es negativo. Lo moderno no es realizado por la ruptura con el pasado, sino a través de una reorganización y revalorización de sus elementos. Es el *bricoleur*, en la concepción de Lévi-Strauss (1992), o *el hombre cordial* brasileño, como lo vio Sérgio Buarque de Holanda (1963): El "hombre cordial" es aquel que tiene sus bases en el antiguo orden familiar y en quien predomina el elemento emotivo sobre el racional. Para el hombre cordial, la idea de una especie de autoridad impersonal e inmaterial sería definitivamente impensable.

De este modo, Sérgio Buarque define al "hombre cordial" por su aptitud para lo individual, indiferente a la ley general que contraría sus afinidades emotivas. Tanto la amistad como la enemistad pueden ser cordiales, puesto que nacen del corazón; proceden de la esfera de lo íntimo, de lo familiar, de lo privado. (Holanda, 1963). En la poesía *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade (1991a) se expone, a través del humor y de la ironía, la contradicción entre la realidad nacional y el dominio ideológico de los países que nos sirven de modelo, así como la ausencia de tensiones internas cuando

pasamos de una escuela literaria a otra, o de un modelo de interpretación a otro. Los cambios son superficiales y consecuencia del esfuerzo de actualización y de la imitación de los modelos. Oswald coloca su poesía tan lejos de las vanguardias como de los nacionalismos ingenuos de los movimientos literarios brasileños.

Oswald completa y transforma su postura en el movimiento de la *Antropofagia* en 1928 por la "interpretación triunfalista de nuestro retraso", según dijo Roberto Schwarz (1987: 37). Presenta un arte libre del sentimiento de inferioridad, utilizando, por un lado, la figura invertida del indio idealizado romántico (el indio anterior a la catequización, antropófago) y, por otro, la devoración como el anuncio de una nueva sociedad.

En la vanguardia de la *Antropofagia*, Oswald asume el arte como una manera de transformar la realidad brasileña y provocar un proceso de revolución social. Para eso, las vanguardias europeas ofrecían la increíble destrucción de las buenas maneras del hombre "blanco, adulto, civilizado". No obstante, la determinación en la Antropofagia del futurismo, dadaísmo o surrealismo, no ocurre de manera regular. Una de las principales diferencias fue precisamente la forma de acercarse al elemento primitivo y arcaico.

El primitivismo era el deseo de superar la crisis de la civilización, la libertad y evasión de las instituciones morales, la negación de las convenciones. No obstante, en algunas de estas vanguardias, la atracción ejercida por el exotismo pierde su relación con este sentimiento de decadencia para afirmarse como abstracción. Por ejemplo, en Le Corbusier, en Mondrian, en el cubismo o en el arte abstracto. Ya en artistas como Paul Klee, Gauguin, Bruno Taut o Gaudí, en el expresionismo o en el surrealismo, el descubrimiento del ritual primitivo se impregna de una visión nihilista reflejando el vacío simbólico y vital de la cultura de las metrópolis europeas. De todas formas, era una posibilidad de enfrentar el empobrecimiento

de la vida humana en el mundo tecnológico y racional. Era una búsqueda de restitución del sentido de la vida.

Así que en el modernismo brasileño y, especialmente, en Oswald de Andrade, el primitivo no era una reacción a la racionalidad, sino que fue utilizado como referencia para la negación de un pasado colonialista y de dependencia. Fue eliminada la visión del salvaje como *diferente* o exótico que ocultaba una posición de exaltación de la propia debilidad. La búsqueda en el primitivo de la infancia, del loco, del soñador, era más coherente en un pueblo que estaba en contacto con la magia, los rituales y el folclor del indígena y del negro. El primitivo usado críticamente realizaba la unión de lo popular con la tradición ignorada de la realidad de la tierra (Cándido, 1970).

Como vio Benedito Nunes (1979), tanto la *Antropofagia* de Oswald de Andrade como el surrealismo explotan la energía del inconsciente. Sin embargo, la *Antropofagia* encarna la especificidad del inconsciente en una entidad mítica de esencia colectiva: la herencia indígena, portadora de los elementos éticos y estéticos de la primitividad. Los puntos de contacto con el surrealismo eran muchos: vivir la infancia como lo más cercano a la verdadera vida, escapar del reino de la lógica, del racionalismo absoluto, el humor y la agresión verbal, el optimismo y la esperanza en un mundo libre y armonioso, la búsqueda incondicional de la libertad, la reconciliación entre el sueño y la realidad, la puerilidad o virginidad espiritual, la alegría. No obstante, lo que en los surrealistas era una revitalización del deseo y de la cultura, en la *Antropofagia* aparecía como un encuentro cultural. En los primeros era un acercamiento psicoanalítico, mientras que para los otros era una preocupación etnológica.

El punto de partida de los surrealistas es el hombre racional o totalmente consciente en busca del irracional o subconsciente, mediante técnicas del psicoanálisis, drogas u otras formas de alterar

el estado de la consciencia. Buscaban las *revelaciones* surrealistas y el *funcionamiento real del pensamiento*, libre de cualquier control ejercido por la razón y de cualquier preocupación estética o moral. Los antropófagos consideraron esta actitud como enferma, advirtiendo sobre el exceso y el riesgo de caer en el mismo error que intentaban combatir: el precepto de la sinceridad produce una sinceridad falsa y la imposibilidad de suprimir la acción consciente transformará el inconsciente en un saco de donde se puede sacar lo que se quiera (ver *Revista de la Antropofagia*, 1928).

Raul Bopp (1966) define la Antropofagia como una decida a la tierra, un consultar la floresta, enfrentar los problemas que se confunden y ajustarlos en otra medida; un retomar las fuerzas olvidadas, que no entraron en el sistema métrico occidental. El surrealismo sería una revuelta necesaria, pero una fase que sería pronto superada. Según el crítico Antonio Candido (1992), el surrealismo siempre existió en Brasil, dada la ausencia del buen comportamiento y del racionalismo. Por eso, el concepto del surrealismo no podía existir como consecuencia de una crisis de valores, por la inexistencia de una necesidad vital de tal orden. Oswald utiliza un procedimiento para crear que se asemeja al carnaval definido por Bajtin (1971) en la Edad Media: el gusto por la sátira, por las exageraciones grotescas, el trazo obsceno y erótico, la idea de un sentido cíclico de las fiestas populares, la utilización de las máscaras.

Según Anatol Rosenfeld (1973: 51), "el impulso de arrancar la máscara de un mundo mentiroso, cínico e hipócrita es legítimo. La máscara -símbolo del teatro y de Dionisios- siempre sirvió para desenmascarar las apariencias y convenciones y revelar la verdad". Y esa es la seriedad de Oswald: la risa. La risa antropofágica disuelve el mundo, a la vez que asume una función interpretativa. Es la contradicción de la máscara que miente para afirmar, ofreciendo una visión

paralela a la realidad; la máscara desvela el mundo. *Serfim Ponte Grande* (Andrade, 1992), libro del movimiento de la Antropofagia, está construido a partir de trozos donde el autor utiliza los recursos del entretenimiento, de trampas y malabarismos, construyendo, a través de la deformación y la exageración de sus personajes, la caricatura del universo narrado. El libro está hecho en secuencias cómicas y paródicas. Las soluciones son sintéticas y cuentan con la fuerza de la sorpresa (Jackson, 1978: 65).

La disimulación y el fingimiento contenidos son de esta manera obvios y la supuesta moralidad que encubre tiene la función de camuflar la verdad. No obstante, esta supuesta moralidad es atribuida a una determinación social y, por lo tanto, mientras enseña la máscara, muestra otra verdad oculta. Tanto en *Serfim*, como en sus obras para teatro de los años de 1930, Oswald hace evidente el carácter de la representación, construyendo una forma de espectáculo que sería la elevación del carnaval al ámbito del arte. La principal característica de esta fiesta popular es que se sitúa en las fronteras entre el arte y la vida; es la vida misma que se apropia de los elementos del juego.

Después de un período en que rechaza la Antropofagia del movimiento de 1928 como una operación imperialista que se situaría al lado de los "ismos" europeos si la situación del país fuera otra, Oswald retorna su Antropofagia en 1945 con el libro *Marco Zero - Chão*.

"En medio del movimiento modernista apareció alguna cosa tan rica y fecunda que hasta hoy admite muchas interpretaciones. Políticamente, la Antropofagia puede ser considerada como la primera reacción consciente contra los imperialismos que amenazan hasta hoy nuestra independencia. (...) ¿Y qué tiene todo esto que ver con la filosofía? (...) El sentido devorador del sistema. La única realidad tan grande que es trascendental, que es lógica trascendental... Que se torna dialéctica... dialécticamente" (Andrade, 1991b).

En un artículo de periódico aparecido en 1954, Oswald explica su teoría antropofágica por la "devoración". Él clasifica dos conceptos de vida como opuestos: uno es la creencia en cualquier cosa que puede y debe salvar, aquí y fuera de aquí; y el otro es la aceptación de la irreversibilidad del devenir. La primera es una concepción salvadora y mesiánica. En ella se apoyan todas las religiones, es de donde brota el sentimiento órfico del hombre, tan viejo como el mundo. La segunda es la constatación de que la devoración nos cerca por todos los lados, llegando a una concepción antropofágica de la vida (Andrade, 1996a).

Oswald considera "el sentimiento órfico" como natural al hombre e independiente de la concepción religiosa de cada uno. Este sentimiento es el responsable de la creación de un universo lúdico que en el primitivo se caracteriza por el ritual. La *Antropofagia* de Oswald es el ritual a partir del cual se instala la nueva posibilidad de liberación del hombre de su condición existencial inhumana. La diferencia fundamental entre el "hombre civilizado" y el "primitivo" es que el primero produjo una cultura mesiánica, mientras que el otro produce una cultura antropofágica. A partir de estos dos universos culturales diferentes, Oswald divide la historia en Matriarcado (hombre primitivo, cultura antropofágica) y Patriarcado (hombre civilizado, cultura mesiánica).

El mesianismo que brota de las concepciones inmortales del alma y que hizo posible la esclavización del hombre, también hizo posible el progreso y la ciencia. El trabajo es la victoria de la potencia de la voluntad sobre la del instinto. No obstante, con la liberación del trabajo por la máquina, el hombre conquistará otra vez el ocio, situando al antropófago de Oswald de Andrade como la figura del nuevo orden civilizatorio. En cuanto al equívoco de pensar que yo quiero el "tanga", afirmo y voy a probar que todo progreso real humano es patrimonio del hombre antropofágico (Galileo, Fulton, etcétera) Del resto, Bernard Shaw ya dijo:

“¡Está más cerca del hombre natural quien come caviar con gusto que quien se abstiene del alcohol por principio! ¡Es eso! (*Revista de Antropofagia*, 1976: 03).

De la Antropofagia es de donde nace el hombre que va a educar a toda la humanidad. La Antropofagia “es la terapéutica social del mundo moderno” (manuscrito Cedae Unicamp). La solución sería destituirse de todas las ilusiones que la civilización nos legó con el mesianismo y buscar en el antropófago el camino de la revuelta y del estoicismo del indio. No se trata del contrato cristiano de Rousseau que para Oswald sería una deformación. Ligando la Antropofagia y el matriarcado al mundo órfico, Oswald encuentra la realización de sus ideas en el arte en la fiesta del carnaval, superando la separación entre el hombre y la naturaleza, el sujeto y el objeto, lo bajo y lo alto, el cielo y la tierra. Así, por una llamada a la superioridad del pensamiento primitivo, Oswald desprecia las reglas carnavalizándolas. Opera la desjerarquización y revalorización, aplicando al arte su sentido social. Él se atribuye la herencia de los pueblos antropófagos, de donde emana lo imaginario y el impulso vital que realiza todas las revoluciones, inclusive la surrealista. En su Revolución Caraíba no se oponen el pensamiento lógico y el inconsciente.

La Antropofagia, como un recuerdo terrible y grotesco, se transforma en un juego: el juego lúdico de Oswald de Andrade. El miedo es vencido delante de la inevitabilidad de la devoración. La risa es la contrapartida al miedo de una sociedad unilateral y estúpida, atada a formas de necesidades inhumanas y a ideas convencionales. La Antropofagia, como forma de pensar diferente, muestra la relatividad y limitación de esas ideas y necesidades. Creadas históricamente, no son serias, incondicionales y eternas. La risa y la visión antropofágica destruyen la unilateralidad y las pretensiones de una significación incondicional del hombre occidental, posibilitando, de esta manera, la liberación de su conciencia, pensamiento e imaginación. “De ahí que cierto estado carnavalesco de la conciencia precede

y prepara los grandes cambios, incluso en el campo de la ciencia" (Bajtín, 1971: 50). Así, lo positivo, regenerador y renovador, exento de los elementos terribles y espantosos. Así, solamente el indígena antropófago: inofensivo, alegre y luminoso.

Bibliografía

ANDRADE, OSWALD

- 1991a **Pau-Brasil.** 5ª ed., São Paulo: Editora Globo.
- 1991b **Marco Zero, Chão.** São Paulo: Editora Globo.
- 1992 **Serafim Ponte Grande.** 3ª ed., São Paulo: Editora Globo.
- 1995 **A Utopia Antropofágica.** 2ª ed. São Paulo: Editora Globo.
- 1996a **Telefonema,** São Paulo: Editora Globo.
- 1996b **Memórias Sentimentais de João Miramar,** 8ª ed. São Paulo: Editora Globo.

BAJTIN, MIJAIL

- 1971 **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento.** Barcelona: Editora Barral.

BOPP, RAUL

- 1966 **Movimentos modernistas no Brasil. 1922-1928.** Río de Janeiro: Livraria São José.

- CÂNDIDO, ANTÔNIO
1967 **Literatura e Sociedade.** 2ª ed. São Paulo: Editora Nacional.
- 1970 **Vários escritos.** São Paulo: Editora Duas Cidades.
- 1992 **Brigada Ligeira e outros escritos.** São Paulo: Editora UNESP.
- HOLANDA, SÉRGIO BUARQUE DE,
1963 **Raízes do Brasil.** 4.ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- JACKSON, KENNETH D. JACKSON
1978 **A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade.** São Paulo: Perspectiva.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE
1992 **El Pensamiento Salvaje.** 7.ª ed. México: Editora Fondo de Cultura Económica.
- NUNES, BENITO
1979 **Oswald Canibal.** São Paulo: Editora Perspectiva.
- REVISTA DE ANTROPOFAGIA
1976 Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1.ª e 2.ª Dentição. Facsímile. São Paulo: Editora Metal Leve.

ROSENFELD, ANATOL
1973

Texto e Contexto. São Paulo: Editora
Perspectiva.

SCHWARZ, ROBERTO
1987

Que Horas São? São Paulo: Editora Companhia
das Letras.

ZILIO, CARLOS
1982

A Querela do Brasil. Rio de Janeiro: Editora
Funarte.

Autores participantes de este libro

Guillermo Barzuna Pérez

Profesor catedrático en la Maestría en Literatura Latinoamericana, Universidad de Costa Rica y Coordinador de la Comisión Editorial Icomos, Costa Rica.

Leontina Etchelecu

Docente e Investigadora en Historia Colonial, Universidad de El Salvador. GERE, PROHAL, Programa de Historia de América Latina.UBA. Licenciada en Humanidades y Ciencias Sociales.

Beatriz Goubert

Universidad Externado de Colombia. Docente investigadora de la Universidad Externado de Colombia; tiene un máster en Antropología de la Universidad Estatal de Louisiana.

Cynthia Pech

Maestra en Filosofía y Ciencias de la Comunicación; Candidata a Doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona, España. UNAM. Profesor-Investigador de la Academia de Arte y Patrimonio Cultural de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Marissa Reyes Godínez

Maestría en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México. Licenciada en Economía por la Facultad de Economía, UNAM.

Marta Rizo

Doctora en Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Coordinadora del Plantel Centro Histórico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y profesora-investigadora de la Academia de Comunicación

y Cultura de la misma institución. Investigadora Nacional del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (México). Instructora del Programa de Capacitación Cultural del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (México). Miembro del Grupo hacia una Comunicología Posible y de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC).

Vivian Romeu

Doctora en Comunicación Social por la Universidad de La Habana, Cuba (2007). Profesora investigadora de la academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Silvia Valeria Vieira

Doctora en Filosofía por Universidad Nacional de Educación a Distancia en Madrid (UNED); Máster en Estética y Teoría de las Artes por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM); Licenciatura en Bellas Artes por la Universidad de Campinas (UNICAMP) en São Paulo. Docente en la Universidad Cruzeiro do Sul (UNICSUL), en São Paulo, en los cursos de Graduación en Música y Bellas Arte y en cursos de Posgrado (Historia del Arte y Políticas Sociales). También coordina proyectos en Educación.

Alberto Zárate Rosales

Doctorante del Programa de Doctorado por la Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM. Profesor-Investigador de la Academia de Arte y Patrimonio Cultural de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Este texto, dedicado a discutir y a reflexionar en torno a lo global y a lo local, representa un aporte significativo en el campo de la investigación en el área del patrimonio cultural.

Sin duda, será un documento indispensable para quienes estudien y se interesen en torno a los paradigmas de las identidades, el rescate de la arquitectura patrimonial, la música tradicional, la arqueología y del patrimonio natural, la herencia y la memoria histórica, entre otros tópicos presentes en el contenido del libro.

Transitan por este texto diferentes modelos y propuestas de análisis y de representación de los distintos hechos en la cultura latinoamericana abordados por investigadores de diversos países, desde Argentina hasta México, pasando por Costa Rica y el Caribe.

Todo lo anterior, conforma un particular mosaico de signos culturales abordados siempre bajo la temática de lo local y lo global, de lo propio y lo apropiado.

El texto que acompaña a este número de la revista Herencia se ha editado gracias a la participación de varios colaboradores; en primer término, el apoyo fundamental brindado por la Vicerrectoría de Investigación y por la Sección de Extensión Cultural de la Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad de Costa Rica; además, del trabajo de los diversos colaboradores y del Departamento de Arte y Patrimonio Cultural de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Guillermo Barzuna
Editor



UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
VICERRECTORÍA DE ACCIÓN SOCIAL

