

Proyecto
INFOCAB
PB401420

ARTE, CULTURA Y COMUNICACIÓN

ACCEDIENDO A LAS SENSIBILIDADES SOCIALES

Alejandra Patricia Gómez Cabrera
(COORDINADORA)

Elvira Laura Hernández Carballido

Citlaly Aguilar Campos

Verónica Ortega Ortiz



ARTE, CULTURA Y COMUNICACIÓN
Accediendo a las sensibilidades sociales



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

Arte, cultura y comunicación.
Accediendo a las sensibilidades sociales

Es una publicación auspiciada por el INFOCAB con número de proyecto: PB 401420

© Alejandra Patricia Gómez Cabrera
© Elvira Hernández Carballido
© Citlaly Aguilar Campos
© Verónica Ortega Ortiz

ISBN 978-607-30-7476-6

Primera edición: septiembre 2023

DR © 2023 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, Cd. Mx.
Escuela Nacional Colegio de Ciencias y Humanidades, Plantel Sur Cataratas y Llanura S/n,
Col. Jardines del Pedregal, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04500, Cd. Mx.



ARTE, CULTURA Y COMUNICACIÓN

Accediendo a las sensibilidades sociales

Alejandra Patricia Gómez Cabrera
Elvira Hernández Carballido
Citlaly Aguilar Campos
Verónica Ortega Ortiz

ÍNDICE

Introducción	5
Miedo, ridiculización y encubrimiento. Rostros y representaciones del acoso escolar en el cómic <i>Alejandra Patricia Gómez Cabrera</i>	13
Metodología	14
Aproximación conceptual.	
La representación del acoso escolar en la convivencia rutinaria	16
La violencia física. Encarnación del monstruo y el superhéroe	18
La violencia emocional. El placer de la burla y el miedo al ridículo	21
Consecuencias y protagonistas de la violencia.	
Agresión, dolor y exclusión social	26
Conclusiones	30
Referencias	31
Mujeres de palabras. Miradas sobre las expresiones artísticas de las escritoras mexicanas <i>Elvira Hernández Carballido</i>	35
Miradas sobre mujeres escritoras	41
Rumbo a los sentipensares	55
Referencias	56
Festivales de música electrónica. Ritual límbico para el manejo de los afectos y las emociones en la juventud mexicana <i>Citlaly Aguilar Campos</i>	58
Introducción	58
Desarrollo	63
Conclusiones	79
Referencias	82

Museo. Una máquina del tiempo que viaja entre el arte y la ciencia <i>Verónica Ortega Ortiz</i>	84
Introducción	86
El museo como medio de comunicación	86
El museo guarda al mundo	91
Evolución del museo	94
Propuestas temáticas de recorridos	97
Conclusiones	109
Referencias	111
Acerca de las autoras	115

INTRODUCCIÓN

La cultura y las artes representan formas esenciales para acceder a la educación, la identidad social, la memoria histórica y el patrimonio cultural, así como para motivar y desarrollar sociedades más creativas, sensibles, conscientes y reflexivas de sí mismas y de su entorno. Para ello, resulta fundamental la protección a la libre expresión y la multiculturalidad, el acceso a las artes y la cultura de calidad y sin distinciones por raza, género, edad, ideología, creencias religiosas o estatus socioeconómico, así como la corresponsabilidad de los diferentes actores de la sociedad para el logro de tales propósitos.

Aunque en el discurso de las autoridades estatales y federales, las artes y la cultura son ámbitos vinculados al crecimiento de una sociedad, resulta que en la realidad sólo el 3.1% del Producto Interno Bruto en México procede de este sector en el que destacan actividades como la producción cultural de los hogares- impartición de talleres, espectáculos en la vía pública, organización de carnavales, entre otros-, la producción en medios audiovisuales, el diseño y los servicios creativos, la formación y la difusión cultural en instituciones educativas, los libros, las impresiones y la prensa, cifras propuestas por la Cuenta Satélite de la Cultura de México, del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2019. El interés por estas actividades culturales deja de lado otras como la danza, la música, la literatura, la pintura y las artes escénicas, por mencionar algunas; así como el papel que desempeñan en este ámbito los recintos como las bibliotecas, las zonas arqueológicas, los museos y los centros culturales.

En este contexto, en el Plan de Desarrollo Institucional del 2019-2023, el rector de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Enrique Graue Wiechers, expone que la importancia de las actividades culturales y artísticas radica en su vinculación con las ciencias, la perspectiva de género y los derechos humanos; además, su impacto como herramienta de sensibilización y resolución de conflictos afecta al contexto humano y social. El interés de la UNAM por formar a las y los estudiantes en las artes y la cultura, está orientado

a apelar a su sensibilidad, enriquecer su papel en la transformación en beneficio de la sociedad, concientizarlos sobre las problemáticas sociales contemporáneas desde una perspectiva más integral en la que se hile lo social con lo personal, lo científico con lo intersubjetivo, lo racional con lo sensible y lo lúdico con lo normativo.

Por su parte, para Benjamín Barajas, director general del Colegio de Ciencias y Humanidades, “las manifestaciones artísticas y culturales son fundamentales para construir un ambiente de trabajo armonioso y solidario entre los miembros de la comunidad”. Asimismo, el arte y la cultura son un incentivo para prevenir que las y los alumnos caigan en situaciones de riesgo y rezago escolar, debido a su búsqueda de alternativas de sentido ante las situaciones de marginalidad que experimentan.

En este orden de ideas, resulta fundamental la reflexión de las artes y la cultura desde un enfoque interdisciplinario, que trascienda la propuesta de la ‘alta cultura’ de Pierre Bourdieu (1988) y se centre en la experiencia humana, sensible e intelectual, como catalizadora de sentido en la cotidianidad. Al respecto, en su libro: *Psicología del arte* (1970), Lev Vigotsky sostiene que el arte es una técnica social de los sentimientos. El arte surge en la vida, pero no se limita a plasmarla; a veces se opone a ella, la crítica o la complementa en sus posibilidades; concientiza acerca de lo significativo de la experiencia personal y de la interacción social y, desde allí, enriquece los sentimientos de empatía, valor y sociabilidad.

Desde este enfoque, el objetivo de este libro está orientado en contribuir a la difusión de algunas de las obras y técnicas, artísticas y culturales, de la literatura, la música, el cómic y la museografía, para reflexionar sobre su impacto en la visualización de temas como el acoso escolar, la equidad de género y la discriminación. Se busca, con ello, ampliar las propuestas didácticas y los materiales académicos enfocados en promover la formación integral de las y los estudiantes para contribuir en el desarrollo de su sensibilidad, creatividad y toma de conciencia sobre las dinámicas de vida que acontecen en su contexto situacional, social e histórico.

En el primer artículo: *Miedo, ridiculización y encubrimiento. Rostros y representaciones del acoso escolar en el cómic*, Alejandra Gómez Cabrera reflexiona sobre la importancia de esta herramienta lúdica, didáctica y etnográfica para aproximarse al imaginario colectivo de las y los estudiantes en torno a los significados, los prejuicios y los estereotipos que sostienen sus experiencias de acoso escolar. Las asimetrías socioemocionales encarnadas en el miedo y el ridículo, el encubrimiento de la violencia a través de la figura del monstruo y el superhéroe, y la invisibilización de la víctima mediante el aislamiento social, son algunos de los mecanismos de la violencia tratados en este trabajo.

Mujeres de palabras. Miradas sobre las expresiones artísticas de las escritoras mexicanas, es un artículo en el que Elvira Hernández Carballido hace un recorrido del papel de las mujeres en la literatura nacional desde el siglo XV hasta nuestros días, desde allí descubre las diversas intersecciones entre el cuerpo, la emoción, la historia de vida y la reivindicación política, creativa, disruptiva e integral de la mujer a través de la literatura; una literatura que visibiliza lo femenino desde un amplio abanico de construcciones y deconstrucciones del género en las estructuras narrativas adyacentes.

Posteriormente, Citlaly Aguilar Campos, en las *Festivales de música electrónica. Ritual límbico para el manejo de los afectos y emociones en la juventud mexicana*, evidencia la importancia de la música y su relación con un conjunto de dinámicas como el baile, el performance, la instalación artística, la vestimenta y el maquillaje, las cuales actúan como un ritual de protesta y de resistencia frente al sistema de valores dominantes. En un contexto de hastío y ensimismamiento como el que experimentan muchas de las y los jóvenes en la sociedad contemporánea, los eventos de música electrónica representan rituales liminales que generan emociones de membrecía, empatía e interacción afectiva, supeditadas a la descarga de neurotransmisores en áreas cerebrales específicas.

Finalmente, en el artículo: *Museo. Una máquina del tiempo que viaja entre el arte y la ciencia*, Verónica Ortega Ortiz reflexiona acerca de la importancia del museo como medio de comunicación, cuya capacidad

para establecer una relación significativa con el espectador depende de su capacidad intrínseca de creación, reproducción, construcción y expresión artística de las obras presentadas, así como de los recursos para propiciar la participación sensorial del público. En este artículo, la autora recomienda una ruta de museos con base en la oferta de actividades, la colección en resguardo y el perfil escolar de las y los alumnos del CCH.

En las páginas de este libro, las autoras visualizan una trama política y sensible en la que, a través de las obras artísticas y culturales, se le da palabra a las voces del silencio, a los cuerpos ajenos, y con ello, le permiten al lector reflexionar sobre el significado oculto en sus prácticas y sus interlocutores, sobre sus intenciones directas e implícitas al expresarse, y sobre las maneras de moldear los recursos a su alcance para reivindicar su identidad en un contexto lleno de incertidumbres, encrucijadas y parábolas.

Alejandra Patricia Gómez Cabrera

MIEDO, RIDICULIZACIÓN Y ENCUBRIMIENTO

ROSTROS Y REPRESENTACIONES DEL ACOSO
ESCOLAR EN EL CÓMIC

Alejandra Patricia Gómez Cabrera

Introducción

Las representaciones sociales son un enfoque teórico y metodológico (Mead, 1973 y Moscovici, 1979) cuya aproximación a los procesos mentales, como manifestaciones del pensamiento social, permiten analizar las formas de interacción y convivencia que acontecen entre los miembros de una comunidad. Las representaciones sociales evidencian un conjunto de conocimientos, actitudes, prácticas y emociones, socialmente elaboradas y compartidas, las cuales funcionan como los hilos que tejen un modo común de ver, de hacer y de vivir que dota de identidad y vinculación a un grupo de personas.

A través de sus representaciones, los grupos posicionan su particular punto de vista en relación con ciertos hechos; generan consensos, reconocimiento y apoyo entre sus miembros, o formas de estigmatización y exclusión social. Al respecto, este artículo tiene por objetivo analizar las experiencias y las narrativas de un grupo de estudiantes del Colegio de Ciencias y Humanidades, plantel Sur, para comprender sus vivencias y formas de afrontar el acoso escolar mediante el análisis de cómics diseñados por ellas y ellos mismos, así como la aplicación de un ejercicio de asociación semántica y entrevistas a profundidad.

Algunos de los resultados de esta investigación identifican al acoso escolar como una práctica implícita y encubierta a través del ridículo y el aislamiento social, ambas utilizadas como medios de estigmatización

y defensa del estatus social (Goffman, 2008 y Liberman, 2005); además, se hace referencia a las asimetrías socioemocionales como signo de identidad relacional entre la víctima y el agresor, y se redefine el supuesto rol pasivo y neutral del espectador en las dinámicas de acoso escolar (Gómez Cabrera, 2016 y Collins, 2008).

Metodología

De acuerdo con la propuesta analítica de Jean-Claude Abric (2001, 1994), las representaciones sociales tienen un carácter espontáneo y proyectivo de asociación libre, lo que hace posible actualizar y sistematizar los elementos implícitos y latentes que estructuran el universo semántico del objeto estudiado para comprender cómo estos elementos consolidan y normalizan ciertos rituales, creencias y emociones en la convivencia social.

Con base en esta propuesta metodológica, para esta investigación, inicialmente se aplicó, a 143 estudiantes del plantel Sur, entre 14 y 21 años, ambos sexos, turnos matutino y vespertino, un ejercicio de asociación libre de palabras a partir del término inductor: acoso escolar. Las palabras evocadas por las y los estudiantes se agruparon con otras con las que compartían un significado similar, para que sólo permanecieran aquellos ítems con un sentido distinto, eliminando los sinónimos. Las palabras resultantes se organizaron en categorías temáticas de acuerdo con los criterios teóricos del acoso escolar que son de interés para esta investigación: violencia, violencia física, asimetría emocional, ridiculización, protagonistas y consecuencias de la violencia. Posteriormente, considerando como ejes de análisis la frecuencia y el rango de aparición de las palabras evocadas, se sistematizó la representación a través de sus elementos constitutivos: el núcleo figurativo y la zona periférica.

El núcleo figurativo está relacionado con las condiciones sociales, históricas e ideológicas de una comunidad determinada, por lo que le da homogeneidad y estabilidad a la representación. Garantiza su conservación en el tiempo, evoluciona en forma muy lenta y relativamente independiente del contexto inmediato en el que el sujeto utiliza sus representaciones, pues su origen está en el contexto global que define las normas y los valores de un sistema social dado (Sáenz, 2015 y Abric, 2001, 1994). A través del núcleo figurativo es posible comprender las

ideologías y pautas de comportamiento social y estructural que permanecen fijas, pese a que constituyen obstáculos en la dinámica personal y relacional de los estudiantes, tal como ocurre con el acoso escolar, debido a que muchas de estas prácticas y actitudes están arraigadas al inconsciente social.

Alrededor de este centro, como periferia, se van incorporando otros elementos semánticos secundarios que matizan la connotación global de acuerdo con vivencias más concretas, dinámicas y personales. Los elementos que conforman la periferia de la representación están subordinados al significado y al funcionamiento del núcleo figurativo. Estos elementos tienen una jerarquía, “si están más próximos al núcleo, desempeñan un papel en la concreción del significado de la representación y más distantes de él ilustran, aclaran y justifican esta significación” (Abric, 1994, p. 23). Para identificar y contrastar esta otra dimensión, la de la periferia de la representación, de manera aleatoria, se invitó a ocho estudiantes para realizarles una entrevista en profundidad en relación con sus experiencias de acoso escolar. Esta propuesta se ideó como marco de una hermenéutica que permitiera profundizar en la interpretación de los resultados obtenidos en el ejercicio de asociación semántica a partir de la explicación de los propios alumnos entrevistados.

Finalmente, 51 estudiantes diseñaron, en equipos, 12 cómics en los que representaron sus experiencias en torno a este fenómeno escolar. “El cómic es un mensaje secuencial diacrónico, narrativo o descriptivo, en el que predomina la acción; construido por medio de viñetas y otros signos verbo-icónicos, que siguen una línea de indicación, conforman códigos sistematizados hacia un sentido determinado” (Arango, Gómez y Gómez, 2009, p. 21).

El interés de analizar el acoso escolar a través del cómic responde a la creatividad expresiva de esta herramienta. El creador se centra en contar una historia utilizando recursos imaginativos y experiencias personales y grupales. En el caso de esta propuesta, la práctica etnográfica de diseñar un cómic es relacional; la vivencia del acoso escolar no sólo recupera la parte personal, sino también la vivencia con los otros, lo que implica un proceso dinámico de plasmar y negociar las singularidades y las diferencias grupales y cooperativas. “En el juego de contar historias se produce un desplazamiento radical del yo para conciliar mis sentimientos contradictorios, y reconocer mi implicación, influen-

cia y participación con el otro” (Taussig en Bloustien, 2012, p, 121).

Como producto para aproximarse a las representaciones sociales, el cómic connota un conjunto de relaciones, emociones, actitudes, intereses y valores a lo largo de un proceso participativo de construcción intersubjetiva, donde los protagonismos individuales tiende a disolverse para dar lugar a una participación grupal e implícita que supone un proceso múltiple, afectivo y cognitivo, de expresión, negociación e identificación del acoso escolar.

Aproximación conceptual

La representación del acoso escolar en la convivencia rutinaria

Las y los 143 estudiantes quienes realizaron el ejercicio de asociación semántica relacionaron un total de 73 palabras distintas con el acoso escolar. Las palabras expresadas se agruparon en categorías, las cuales se especificaron de acuerdo con el contenido teórico de esta investigación. Por su parte, el significado de éstas se definió con base en las experiencias propias de los estudiantes participantes en las entrevistas en profundidad [Tabla 1. Significado de las categorías temáticas asociadas al acoso escolar].

TABLA 1.
Significado de las categorías temáticas asociadas al acoso escolar

Categoría temática	Significado
Violencia	Abuso, maltrato, menosprecio
Violencia física	Golpes, heridas físicas
Asimetría emocional	Miedo
Ridiculización	Burlas, apodos, insultos
Protagonista de la violencia	Agresor, víctima
Consecuencias de la violencia	Dolor, exclusión

Fuente: elaboración propia.

La palabra con el mayor número de repeticiones, y que aparece en los primeros lugares de evocación de la representación del acoso escolar, es la violencia. Esto implica que para las y los estudiantes el acoso escolar es, principalmente, una forma de violencia. Con base en el Informe Mundial sobre la Violencia y la Salud, “la violencia es el uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones” (OMS, 2012, p.17).

De acuerdo con esta definición, el acoso se diferencia de la violencia, porque la frecuencia del abuso no sólo es esporádica, sino que el maltrato es constante, repetitivo y permanente. Además, “el acoso escolar tiene un carácter sistemático e intencional de causar daño o perjudicar a alguien que habitualmente es más débil. Esta situación produce un desequilibrio de fuerzas, una relación de poder asimétrica, en la que el alumno expuesto a las acciones negativas tiene dificultad para defenderse y está desvalido frente a quienes lo hostigan” (Olweus, 1998, p.25).

Es importante evidenciar que este proceso de asimetría entre el agresor y la víctima no queda definido por las características de un evento aislado; tanto los roles como los protagonismos y la propia dinámica relacional van fluctuando a lo largo del proceso de socialización. Además de la comunidad estudiantil, se van intercalando otros actores afines a ellos, como familiares, amigos, vecinos, maestros, personal administrativo de la escuela, lo que complejiza el análisis de esta problemática escolar.

Con base en el discurso de los estudiantes entrevistados, los insultos, las burlas y los golpes son las formas más evidentes y comunes en las que se percibe el acoso escolar. Aunque todas ellas son consideradas formas de dañar, maltratar, sobajar y evidenciar de una forma negativa al otro, para los estudiantes entrevistados, la violencia física es la forma de acoso escolar más fuerte y evidente.

La violencia física

Encarnación del monstruo y el superhéroe

Con un amplio número de repeticiones, y también, en los primeros lugares de alusión a la representación, aparece la violencia física. En el contenido de los cómics analizados: los golpes, los puñetazos, las patadas, las cachetadas, las mordidas, los pellizcos, los jaloneos y los aventones sintetizan un estereotipo utilizado con frecuencia para expresar y ejemplificar el acoso escolar.

Los estereotipos ayudan a simplificar y aprehender la realidad, ya que definen a la otredad a partir de un conjunto de características generalizables y sencillas, que se comparten socialmente (Tajfel, 1978; Allport 1968). Al referirse a una problemática que en sí misma es más amplia y compleja que la violencia física, mediante el uso de estereotipos, las y los estudiantes pueden darle forma y contenido al acoso escolar sin la necesidad de detallar los rostros, las prácticas y las consecuencias particulares de éste.

Por otra parte, cultural y socialmente es más fácil comprender un estereotipo si se ven materializadas y delimitadas sus consecuencias en un tipo específico de manifestación y esto es lo que ocurre con la violencia física. La gravedad de las lesiones sufridas, la intencionalidad con la que se realizó la agresión, la identidad de la persona que la experimentó y el proceso que implica sanar las heridas son aspectos que, a lo largo de la historia, han sido caracterizadas, sistematizadas y normadas, principalmente en términos de la violencia física.

Aunque la violencia física es un estereotipo común para referirse al acoso escolar, en la realidad social quienes se relacionan mediante la violencia, los agresores, son señalados de una forma peyorativa, incluso, son aislados y discriminados por su manera de actuar y por el peligro que representan para la estabilidad y la seguridad social. Norbert Elías (2008) explica el monopolio de la violencia corporal, como la manera en la que influyen las exigencias y prohibiciones sociales para contener los afectos de ira y de venganza y con ello, evitar los acontecimientos violentos entre personas.

A razón de ello, en el diseño de los cómics, las y los estudiantes recurren a personajes salidos de la ficción -fantasmas, alienígenas y monstruos- para darle una identidad a quienes utilizan la violencia fí-

sica para acosar a los demás [Figura 1: La encarnación del monstruo en el acoso escolar].

FIGURA 1.

La encarnación del monstruo en el acoso escolar



Cómic elaborado por los alumnos: López, Fernanda; Morales, Mónica; Quintana, Gabriela y Valdivieso, Vania. (2018). *Recuerdos Psicóticos*. UNAM, CCH-Sur.

Esta situación encaja con la idea del monstruo propuesta por Foucault (2001) en su tipología de la anormalidad. La deformidad del monstruo no sólo transgrede los límites naturales, sino que también pone en entredicho el convenio social, provoca cierta imposibilidad para aplicar la norma. El monstruo confunde, por lo que aun cuando exista una violación, no se sabe cómo proceder ante a él y, entonces, se le deja libre. El monstruo sintetiza la identidad de las y los alumnos quienes, al violentar, logran escabullirse de cualquier castigo, porque encubren con éxito la violencia ejercida, manteniendo su identidad de agresores en el anonimato o invisibilizando el estatus de la víctima. Con frecuencia, es el miedo que generan en su entorno el que evita que afronten su responsabilidad frente al daño causado. Una de las alumnas del tercer año, turno vespertino, menciona que: “no defiendes a la víctima por miedo, porque si la defiendes, también te van a agredir a ti. Te estás involucrando y puede ser que al agresor no le parezca”.

Por su parte, en los cómics analizados, la figura del superhéroe se utiliza con frecuencia para ilustrar la violencia física como mecanismo de defensa o justicia hacia la víctima. Aunque el superhéroe comparte el carácter de anomalía con el monstruo, porque en sí mismo tampoco es común ni personifica un pacto de paz en la convivencia, a diferencia de este el superhéroe no compromete la seguridad de sus integrantes, excepto la del agresor. “El superhéroe forma parte de una red de vigilancia que permite que el criminal no escape, contribuyendo a materializar una red continua de seguridad y justicia. Como dispositivo de alerta o señal de auxilio, el superhéroe representa un sistema de vigilancia perpetua, al cual se somete a sí mismo” (Araya, 2018, p. 20) [Figura 2. La encarnación del superhéroe en el acoso escolar].

FIGURA 2.
La encarnación del superhéroe en el acoso escolar



Cómic elaborado por los alumnos: León, Marco; Matías, Diego; Pimentel, Gibran y Sánchez, Brandon. (2018). *El Justiciero*. UNAM, CCH-Sur.

Es común que al agresor no se le enfrente directamente, debido a que se le ve como una persona ofensiva y hostil, dispuesta a poner al grupo en contra no sólo de la víctima, sino también de quien la defiende. Un alumno del tercer año, turno vespertino, opina que “el que tiene la seguridad bien formada, ante cualquier agresión la armaría de

pleito, no se dejaría. En caso de que el otro no entienda, lo más seguro es se pelearían a golpes. Se corre la voz: ¡a este ya no hay que molestarlo! En cambio, los comentarios que se dicen de una persona que no hace nada frente a las actitudes groseras de los demás son: ¡vamos a seguir molestandolo! ¡No tiene amigos que nos puedan decir algo!”. Frente a esa realidad, el poder del superhéroe radica en su fortaleza física y, además, en que él sólo tiene la capacidad de afrontar con éxito, “poner en su lugar”, “castigar” y “defender a la víctima”. Las y los estudiantes entrevistados saben que para enfrentar a un agresor necesitan de un grupo de apoyo que los defienda, pero como esta actitud de apoyo solidario puede ser negada por la comunidad, prefieren limitarse y evitar al agresor.

La violencia emocional

El placer de la burla y el miedo al ridículo

Las palabras mencionadas frecuentemente, pero que son nombradas en un segundo lugar de referencia, conforman la primera periferia. En lo que concierne al ejercicio de asociación semántica, las burlas, los apodos y los insultos son expresiones violentas que tienen la intención de intimidar, desestabilizar, vulnerar y lastimar a la víctima a través de formas verbales, pero también de actitudes no verbales (Sullivan et al., 2005) como gestos, posturas e interacciones de tipo somático corporal. A razón de ello, “la forma más común de hacer bullying es usando indirectas hirientes hacia la persona que te cae mal. Ya sabes que te va a escuchar y van a procesar lo que le dijiste. Con las indirectas, de alguna forma, te tapas por si llega a pasar algo mayor. Puedes decir: yo no te lo dije, nunca te insulté directamente, aunque sepas de ante mano que fue con toda la intención”, dice una alumna del tercer año, turno vespertino.

Asimismo, de acuerdo con la interpretación de los cómics, la primera periferia revela un desplazamiento desde la ficción -esto es, las creencias de las y los estudiantes acerca del acoso escolar como un conjunto de agresiones físicas, individualizadas, evidentes en heridas observables y en la que la justicia se demuestra a través de la venganza-, hacia una realidad más inmediata, protagonizada por los propios alum-

nos y sus vivencias rutinarias, en la que el acoso escolar toma la forma de ridículo e incorpora la actuación del grupo y no sólo del agresor [Figura 3. Realismo y ridiculización en el acoso escolar].

FIGURA 3.
Realismo y ridiculización en el acoso escolar



Cómic elaborado por los alumnos: López, Fernanda; Morales, Mónica; Quintana, Gabriela y Valdivieso, Vania. (2018). *Recuerdos Psicóticos*. UNAM, CCH-Sur.

A razón de ello, Spinoza (2000) identifica un tipo de risa que, como la ira, los celos, el odio y la animadversión, resulta en un sentimiento distante y hostil. A través de la risa, se puede ridiculizar y con ello, despojar, desvirtuar y depreciar. La risa provocada por las burlas y los apodosos es considerada como un juicio de valor, una estimativa negativa, una acción provocadora de una degradación de los valores intelectuales, morales o estéticos que personifica la víctima (Stern, 1950). La ridiculización, entonces, representa un mecanismo de estigmatización. Cualquier condición física, social o emocional utilizada para atribuirle a su portador un sentido devaluado como referente de anormalidad, vicio, enfermedad o precariedad es considerada un estigma (Gómez Cabrera, 2016; Goffman, 2008; Ster, 2005). De este modo, el ridículo opera como desventaja moral, como condicionante de un trato devaluado a nivel social

A partir del análisis de los cómics, se advierte que el ridículo funciona, principalmente a nivel de “las apariencias físicas, porque no deja

librado al actor de la mirada evaluativa del otro, del prejuicio que lo fija de entrada a una categoría social y moral por su aspecto, por la forma de su cuerpo y de su cara” (Le Breton, 2002, p.82). Mediante el ridículo se busca afear a la víctima, devaluarla estéticamente para herirla en su identidad social, emocional y moral; equiparar sus defectos físicos con vicios en su comportamiento, vacilaciones de su carácter, debilidades afectivas y la potencialidad de peligro para quienes conviven con ella [Figura 4. Ridiculización, estigma y fealdad].

FIGURA 4.
Ridiculización, estigma y fealdad



Cómicos elaborados por los alumnos:

A) Montejo, Luz; Soto, Andrés; Alvarado, Nataly, Martínez, Yahir y Martínez, Sergio. (2018). *Los Pérez*. UNAM, CCH-Sur.

B) Martínez, Illescas; Guzmán, Carolina y Romero, Erick. (2018). *Los Guapos*. UNAM, CCH-Sur.

Además de la pérdida de la confianza y la estima hacia sí misma, la fealdad representa el menoscabo en el sentido social de los valores que hacen de las y los estudiantes victimizados seres inferiores para el resto de la comunidad. A razón de ello, la víctima es rechazada, cosificada o tratada como una “persona de segunda” por el resto del grupo al que pertenece. La cordialidad y el respeto son valores negados a causa de su devaluación personal. “Si eres feo, te hacen menos, o de plano, ni te hablan”. “Le cargamos la mano y ya sabe que siempre hablamos de él”. “Le hacemos bromas más pesadas”. Desde esta lógica, la ridiculización plantea una estrategia de acoso social, esto significa que la retroalimentación y el apoyo de la comunidad son necesarias para que las burlas, los insultos y los apodos del agresor remuevan la identidad de la víctima y logren “coaccionar y sancionar por medio del vértigo de una risa

que hiela y retuerce las entrañas” (Ordóñez, 20112, p.19). De allí que “el agresor siempre tiene atrás a su grupito que lo apoya en todo. Si él dice una tontería, todos se ríen. El respaldo del agresor es su popularidad, es que tiene a alguien que lo hace ver gracioso”, comenta una alumna del primer año, turno matutino.

Al generar diversión y alegría en las y los espectadores, el ridículo pasa inadvertido en cuanto al disgusto y el quebranto que genera en la víctima, y al potencial de incertidumbre, excesos y agravios que implican en la comunidad. Por consiguiente, el encubrimiento de la violencia y la invisibilización de la víctima son característicos en la ridiculización, debido a que las y los alumnos, aunque conscientes de su rol como agresores, mantienen la empatía, el reconocimiento y el apoyo de la comunidad a la que pertenecen. Para ello, “salvan las apariencias” (Goffman, 2004), de modo que en la convivencia rutinaria se mantenga el orden y las normas sociales, halla una contención en la expresión de emociones negativas y se apremie la mutua consideración entre socios, pese a ser enemigos. En otras palabras, una interacción antagónica, en la que hay propósitos contradictorios, crea sentimientos de miedo y de tensión entre las y los estudiantes involucrados. Por lo tanto, aquellos que logran convenir esa situación emocional en su propio beneficio y en detrimento de su oponente (Collins, 2008) pueden expresar su violencia sin despertar la ofensa ni el rechazo social.

Como parte de esta primera periferia de la representación, también se encuentra la palabra miedo. El miedo es una emoción básica para comprender la asimetría emocional que subyace a la relación entre la víctima y el agresor. En un contexto de acoso escolar en el que existe una extrema vigilancia y continua estigmatización de la víctima, el miedo constituye una fuente de vulnerabilidad identitaria, pues es una emoción que se asocia con un carácter indefenso, confuso e inestable. El miedo está pautado por una asimetría emocional que retroalimenta una asimetría en el poder. Ambas naturalizan y hace ver como “normal” la violencia ejercida (Gómez Cabrera, 2016; Maturana, 1995). Esto se debe a que las experiencias emocionales que son comunes en un grupo crean realidades compartidas y robustecen a sus miembros de sentimientos de pertenencia, protección y reconocimiento social (Collins, 2009). Independientemente del miedo y la tensión que el ridículo genera en la víctima, esta forma de acoso escolar se celebra y estimula al interior del grupo, debido a la diversión, la alegría y el placer que

traen para sus integrantes, pues todas estas emociones crean una consonancia y un magnetismo afectivo.

En esta dinámica de interacción, el miedo aparece como una emoción disonante, que identifica a quien ha perdido el interés y la empatía del grupo: la víctima de violencia, ya que esta emoción no es compartida por el resto de las y los integrantes del grupo. A razón de ello, el sentido del humor, la risa y la complicidad entre el agresor y quienes fungen como espectadores son suficientes para justificar y legitimar el sentido irónico de la violencia e, incluso, para hacer ver el ridículo como un modo idóneo de convivencia.

“El miedo realiza una operación de visibilidad e invisibilidad, hay cuerpos que importan y aparecen rostrificados y representados, y por otro lado hay cuerpos que no existen, no tienen rostro” (Figari, 2009, p.13). Los cuerpos de las y los estudiantes ridiculizados, en el devenir del contenido social son visualizados, rostrificados y evidenciados, pero sólo en términos de burla. Sin embargo, cuando las y los alumnos ridiculizados se oponen o critican el acoso que experimentan, o cuando exhiben algún tipo de malestar o sufrimiento a través del miedo o de otras emociones como la tristeza, la frustración o el enojo, rompen con los patrones de energía emocional en el grupo, por lo que son estigmatizados y excluidos.

El miedo y el ridículo mantienen una relación de complementariedad. Mientras que el miedo evidencia una condición de victimización, el estigma lo materializa a nivel social, a su vez que incrementa y prolonga el malestar generado en el tiempo. Por su parte, el agresor, obligado por el estatus de control de las apariencias de su rol y del miedo a perder el control de las relaciones grupales, opta por el abuso a fin de evitar ser victimizado. Además, a través del miedo se prolonga el metaconflicto, pues el etiquetamiento social fundado en la indefensión y la sensación de vulnerabilidad tienden a convertirse en atributos públicos identitarios de la víctima, lo que contribuye al aislamiento y la exclusión de estos estudiantes. “Cuando un alumno está aislado es más propenso a que le hagan o le digan agresiones, porque no hace ni dice nada ante las cosas que le hacen los demás. Es un blanco fácil. Ellos se lucen a costa de una presa fácil, porque, aunque lo agredan, no les va a pasar nada, el otro no va a pedir apoyo. Se lo van a agarrar de bajada, porque está indefenso”, comenta un estudiante del primer año, turno matutino.

La asimetría emocional que experimentan las víctimas queda anclada a identidades con una “baja energía emocional que hace que uno se sienta que no está en armonía con el grupo, no se identifica con sus símbolos ni con sus metas, se siente ajeno a ellos y siente que el grupo lo deprime y lo consume” (Collins, 2009, 61, 149). A razón de ello, las identidades victimizadas, retroalimentan el carácter abusivo del agresor y la indiferente actitud del espectador.

Consecuencias y protagonistas de la violencia

Agresión, dolor y exclusión social

Finalmente, con la mínima frecuencia de repetición y en los segundos lugares de evocación de la representación, se colocaron las categorías: protagonistas y consecuencias de la violencia, con las palabras agresor, exclusión y dolor. Al ubicarse en la segunda periferia, la forma de involucramiento y las consecuencias para el agresor, así como el nivel de dolor o exclusión que deviene al acoso escolar, varían mucho de acuerdo con la problemática específica observada o la vivencia experimentada por los estudiantes.

A propósito del análisis de los cómics se aprecia que las consecuencias del acoso escolar sólo son percibidas por las y los estudiantes cuando su nivel de gravedad y sufrimiento son máximas, porque resultan en un trauma físico o psicológico. Aunque en la sociedad contemporánea existen formas de resolver el conflicto basadas en la negación del otro, la extrema exigencia y la violencia física, la historia de la humanidad se origina en una emoción fundamental de amor y de aceptación del otro como legítimo en la convivencia (Maturana, 1997). Por esta razón, el comportamiento agresivo figura una suerte de expiación del malestar que es señalado de modo negativo por la sociedad, especialmente cuando la violencia no está encubierta a través de la ridiculización o la invisibilización a la víctima.

La carga de estigma y rechazo social hacia emociones como el odio, la venganza, la frustración y la ira son más palpables entre más evidentes son los mecanismos y las consecuencias de la violencia ejercida en la víctima y, por consiguiente, la identidad de los agresores también es más desprestigiada a causa del potencial de sufrimiento, caos e incerti-

dumbre que generan. Por otro lado, la representación del cuerpo como un campo en el que se disputan diferentes relaciones de poder en una trama compleja y recíproca de expectativas, restricciones y sanciones (Foucault, 1992 y Butler, 2002), que se intenta sean cumplidas por el solo hecho de pertenecer a una comunidad, sirve de explicación para comprender la hostilidad de la comunidad estudiantil hacia el agresor.

Desde esta lógica, el cuerpo del agresor escapa a las normas de contención de los impulsos agresivos, las cuales deberían seguir quienes pertenecen a un grupo determinado. Al utilizar la violencia abiertamente, el agresor deprecia la autoridad de una sociedad que legitima el uso de la violencia, siempre que sea de un modo encubierto, invisibilizado o institucionalizado. El agresor es, entonces, “designado como criminal, el enemigo de todos; todos tienen interés en perseguirlo, porque es un fragmento salvaje, alguien que cae fuera del pacto de civilidad. Aparece como el malvado, el monstruo, el loco, el enfermo, «el anormal»” (Foucault, 1999, p. 106).

El castigo físico, objetivable en marcas y heridas específicas, es la manifestación más frecuente del repudio público hacia el agresor. Con base en los cómics analizados, el castigo físico, también se percibe como una forma de cierre del circuito de la violencia, de equilibrio del malestar entre la víctima y el agresor [Figura 5. Consecuencias de la violencia física en la identidad del agresor]. Al respecto, una de las alumnas del tercer año, turno vespertino, explica que en “la venganza, inicialmente tienes un sentimiento de impotencia; luego, de frustración o vergüenza, y finalmente, de satisfacción y orgullo”.

FIGURA 5.

Consecuencias de la violencia física en la identidad del agresor



Cómic elaborado por el alumno: Álvarez, Yael. (2018). *Antibullyman*. CCH-Sur. UNAM.

Sin embargo, el sentimiento de venganza, de revancha y defensa, representa un metaconflicto o metástasis de la violencia (Galtung, 2003) que va extendiéndose más allá del conflicto inicial entre los protagonistas. El metaconflicto tiene consecuencias más hostiles y negativas para quienes están directa y físicamente involucrados, pero también existe un daño implícito, de tipo emocional, social y moral, que no sólo afecta a las y los involucrados inicialmente, sino también a terceras personas, pertenecientes a las redes de apoyo y convivencia tanto de la víctima como del agresor. Pese a ello, en los cómics analizados, las y los alumnos son poco conscientes del daño que la violencia causa en terceras personas o grupos afines. En sus ilustraciones no hay evidencia en la que vinculen las consecuencias del acoso escolar como experiencias culturales, institucionales o estructurales. Por su parte, en términos de las consecuencias emocionales, las y los estudiantes tienden a enfatizar dramáticamente, los traumas psicológicos que experimenta el agresor a través de evidencias visuales como la locura, el internamiento o el acorazamiento corporal [Figura 6. Consecuencias de la violencia emocional en identidad del agresor].

FIGURA 6.

Consecuencias de la violencia emocional en la identidad del agresor



Cómic elaborado por los alumnos: López, Fernanda; Morales, Mónica; Quintana, Gabriela y Valdivieso, Vania. (2018). Recuerdos Psicóticos. UNAM, CCH-Sur.

Aunque para la comunidad estudiantil, en general, la exclusión es una práctica escolar que genera los menores niveles de violencia, para quienes han sido víctimas de acoso escolar la percepción es muy distinta. Para las víctimas, la exclusión, aunque sutil e imperceptible para la mayoría de la comunidad, representa la causa inicial de cualquier tipo de violencia que ésta pueda sufrir en momentos posteriores; asimismo, la exclusión es la principal conducta para prolongar y profundizar las prácticas de acoso en cualquier entorno y la condición que legitima el estatus de indefensión en el que viven las víctimas. Una de las alumnas de tercer año, turno vespertino, explica: “yo me siento poco aceptada, porque no soy escuchada por mis amigas. Si hoy estoy triste no importa, porque los demás son felices. Es algo así como: tus problemas no me importan. Eso me afecta mucho”. En este contexto, las víctimas de acoso perciben la dinámica y las consecuencias de la exclusión en el mismo nivel que la violencia física, a diferencia del resto de la comunidad para quien la exclusión es una práctica más de acoso escolar.

Así entendida, la exclusión implica un modo de rechazo hacia quienes rompen o ponen en duda la consonancia emocional grupal. Las y los estudiantes que se identifican con el ridículo desde emociones como la tristeza, la depresión, la indefensión y la frustración son victimizados, excluidos, apartados e invisibilizados del grupo, porque no se les percibe desde una energía emocional compartida de entusiasmo y pasatiempo. Esta actitud grupal consolida un patrón de relacionarse en el que se niega y estigmatiza la sensibilidad, la empatía y la expresión integral de emociones, debido a la vulnerabilidad con la que se asocia a los alumnos así identificados; además, normaliza y hace recurrente la necesidad de poder y control, para que los estudiantes se hagan respetar y pongan límites. El poder, en estos términos, conecta con emociones de alegría, gozo, ira e indiferencia, las cuales tienen mayor aceptación social. Por lo tanto, mientras el acoso escolar refuerce y retroalimente estas emociones en el grupo, la hostilidad y la violencia hacia la víctima seguirá siendo normalizada, percibida y tratada como una práctica natural, rutinaria y que no determina ninguna forma de amenaza ni de riesgo para la comunidad.

Conclusiones

Muchas de las y los estudiantes que experimentan acoso escolar ocultan el dolor que sienten, “evitan hablar de sus problemas” o “no quieren pedir ayuda”, debido a la expresión emocional del dolor, la cual representa una gradación que involucra distintas emociones evaluadas por la sociedad como negativas -la tristeza, la angustia, la depresión, la frustración y la soledad-, aunque en realidad no sea así, ya que todas las emociones tienen una función específica a nivel individual y social. Estas emociones prejuiciadas socialmente, condicionan a un estado de asimetría socioemocional a la víctima. Esto ocurre principalmente, cuando las y los estudiantes victimizados no tienen amigos o compañeros que, de manera directa e inmediata, dentro de su propio grupo de pertenencia, puedan apoyarlos a sortear el malestar, a defenderse y contrarrestar la dinámica social instaurada en su contra.

El peligro que se corre es que las víctimas suelen perpetuarse en su rol de indefensión, debido a que no hay una posibilidad inmediata que cambie la relación que existe entre las características identitarias en su perfil, las elegidas para la agresión y las percibidas como consecuencias de la agresión, en las cuales, como se ha venido explicando, el grupo no sólo funciona como espectador, sino también como parte de un engranaje en la producción, interpretación y permanencia de la violencia.

La consonancia emocional del juego y la diversión que se crea y fortalece al interior del grupo con cada burla, apodo o insulto hacia la víctima, tiende a fortalecer las asimetrías socioemocionales, estigmas y exclusiones en contra de ésta, recrudeciendo la situación de indefensión en la que se encuentra. De allí la importancia de frenar, al corto tiempo, este tipo de violencias. Por su parte, los roles y las normas van modificándose e intercambiándose durante la relación, por lo que es común, por un lado, que las víctimas, al empoderarse, se conviertan en agresoras y elijan estudiantes con identidades muy semejantes a las que eran propias en el pasado. Asimismo, hay estudiantes que al perder el control de las apariencias y mostrar su enojo, odio o frustración sin ningún tipo de filtro social, tiendan a ser rechazados y estigmatizados por igual, con lo que caen en identidades victimizadas. Esta situación se traduce en un incremento constante del ciclo de la violencia, del metaconflicto, de sus consecuencias y de los protagonistas en ella implicados.

Finalmente, con base en este análisis es posible advertir que el cómic es una herramienta didáctica y evocativa de las realidades de violencia que experimentan las y los estudiantes en su acontecer rutinario, así como de las creencias y prejuicios que social, cultural e históricamente han contribuido en su formación desde los distintos ámbitos en los que conviven. De este modo, el cómic es una narrativa que ayuda en la visualización y toma de consciencia de muchas de las prácticas que, pese a la frecuencia con la que tienen lugar en el día a día, permanecen invisibilizadas, encubiertas y silenciadas por el estigma y la vergüenza que representa su descubrimiento para la comunidad estudiantil, en particular, y para la sociedad, en general. Es necesario reflexionar que, sin un análisis de los vicios y errores que se cargan como sociedad y que han pautado la convivencia históricamente, es imposible cambiar. Y en una cultura de la violencia como la que se vive en las sociedades contemporáneas es importante, pese al malestar que esto genere, voltear a ver y trabajar en decodificar, desaprender, rediseñar y reaprender planteamientos de vida más humanos, sensibles e integrales.

Referencias

- Abric, J. C. (1994). *Prácticas sociales y representaciones*. Coyoacán. ----- (2001). *Metodología de recolección de las representaciones sociales*. Coyoacán.
- Allport, G. (1968). *La Naturaleza del Prejuicio* (3ª ed.). R.
- Arango J., Gómez Salazar, E. y Gómez Hernández, M. (2009, enero-junio). El cómic es cosa seria. *Anagramas*, 7(14). <http://www.scielo.org.co/pdf/angr/v7n14/v7n14a02.pdf>
- Araya Alarcón, R. (2018). El superhéroe de cómic: monstruosidad moral, anormalidad y biopoder. *Límite, Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, 13(42). 15-33.
- Ayala García, P. (2017). *La historieta como herramienta educativa. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Época III, XXIII (45)*. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/316/31651423008/31651423008.pdf>
- Bloustien, G. (2012). "Play, Affect, and Participatory Video as a Reflexive Research Strategy". In Milne, E-J., Mitchell, C. y De Lange N. (Eds.). *Handbook of participatory video*, (pp.115- 131). Altamira Press.

- Bourdieu, Pierre (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Buttler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- Castorina, J. (comp.). (2003). *Representaciones Sociales. Problemas Teóricos y Conocimientos Infantiles*. Gedisa.
- Collins, R. (2009). *Cadena de Rituales de Interacción*. Anthropos.
- (2008). *Violence. A Micro-Sociological Theory*. Princeton University Press
- Elías, N. (2008). *El Proceso de la Civilización: Investigaciones Sociogenéticas y Psicogenéticas* (3ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Figari, C. (2009). *Cuerpos, subjetividades y conflictos*. Fundación Centro de Integración. Comunicación, Cultura y Sociedad. [http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/coedicion/scribano/Scribano.%20Figari.p df](http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/coedicion/scribano/Scribano.%20Figari.pdf)
- Foucault, M. (2001). *Los Anormales* (2ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- (1999). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión* (29 ed.). Siglo XXI.
- (1992). *Microfísica del Poder. La Piqueta*.
- Galtung, J. (2003). *Violencia Cultural*. Gernika Gogoratuz.
- (2003b). *Paz por Medios Pacíficos: Paz y Conflicto, Desarrollo y Civilización*. Bakeaz.
- Goffman, E. (2004). *La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana* (5ª ed.). Amorrortu.
- (2008). *Estigma. La Identidad Deteriorada* (2ª ed.). Amorrortu Editores.
- Gómez Cabrera, A. (2016). "Interacción social y violencia simbólica. Una mirada a partir del acoso escolar juvenil". [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México]. Tesiunam.
- Le Bretón, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad. Nueva Visión*
- (1999). *Antropología del dolor*. Seix Barral.
- Maturana, H. (1995). *Biología y Violencia*. Dolmen. https://www.academia.edu/5217430/BIOLOGÍA_Y_VIOLENCIA_BIOLOGÍA_Y_VIOLENCIA

- Moscovici, S. (1979). *El Psicoanálisis, su Imagen y su Público*.
 ----- (1985a). *Psicología Social II. Pensamiento y Vida Social. Psicología Social y Problemas Sociales*. Paidós.
- (1985b). *Psicología Social I. Influencia y Cambio de Actitudes. Individuos y Grupos*. Paidós.
- Olwens, D. (1998). *Conductas de Acoso y Amenaza entre Escolares*. Morata.
- Organización Mundial para la Salud (2002). Informe Mundial sobre la Violencia y la Salud. Organización Mundial de la Salud. https://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/world_report/en/abstract_es.pdf
- Ordóñez Roig, V. (2012). "Sobre la naturaleza del ridículo" [tesis de doctorado, Universidad de Valencia]. <https://core.ac.uk/download/pdf/71005374.pdf>
- Sáenz Díaz, K. (2015). Representaciones Sociales sobre consumo [tesis de maestría, Universidad Veracruzana]. <http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v11n21/2007-8110-crs-11-21-00211.pdf>
- Spinoza, B. (2000) *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trotta.
- Ster, F. (2005). *El Estigma y la Discriminación. Ciudadanos Estigmatizados, Sociedades Lujuriosas*. Novedades Educativas.
- Stern, A. (1950). *Filosofía de la Risa y del Llanto*. Imán.
- Sullivan, K. (2005). *Bullying en la enseñanza secundaria, el acoso escolar: cómo se presenta y cómo afrontarlo*. Ediciones Ceac.
- Tajfel, H. (Ed.) (1978). *Differentiation between social groups*. Academic.
- Vergès, P. (1997, septiembre-diciembre). Representaciones y Determinación Social. *Fermentum*, Año 7; número 20. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/34868/articulo2.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

MUJERES DE PALABRAS

MIRADAS SOBRE LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS
DE LAS ESCRITORAS MEXICANAS

Elvira Hernández Carballido

Escribimos lo que somos

La literatura en México que han escrito las mujeres “pasa por un proceso de reconocimiento, necesario para valorar voces distintas de mujeres que se han valido de la palabra para dejar su testimonio y han utilizado enfoques imprevistos y agudos de la memoria para reconstruir su mundo poético” (Vergara, 2007, p.13). Por ello, el objetivo de este artículo es recuperar el nombre y las obras de escritoras mexicanas que conforman el escenario literario nacional. Se destacará su esfuerzo por sensibilizar sobre el significado de ser mujer, los prejuicios que dificultan su reconocimiento y la fuerza para destacar en los escenarios públicos.

Por supuesto, el primer gran referente será siempre Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), “lectora infatigable que absorbió las fuentes culturales de su época: las permitidas y las ocultas. Encarnó el ideal barroco no sólo en su obra sino en su vida” (Muñiz-Huberman, 1993, p.315). Después de ella, poco a poco, fueron llegando más, algunas todavía esperando ser descubiertas, otras llenando páginas de libros y de análisis que las reconocen. Es así como, es representativo explorar el estado de arte sobre escritoras mexicanas en la literatura.

Un texto fundador de esta búsqueda y encuentro puede estar representado en *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, de José María Vigil (1893), que realiza un interesante muestrario de las letras femeninas mexicanas y da a conocer a 96 escritoras que publicaron sus poemas en esos periodos como Dolores Correa Zapata, Mateana Mur-

guía, Isabel Prieto de Landázuri, Esther Tapia de Castellanos y Laureana Wright. Periodistas y escritores solidarios como Manuel Acuña, Mariano Galván y Vicente García Torres, les dieron espacio en sus publicaciones literarias. Aunque, también, ellas fundaron sus propias publicaciones como *Las Hijas del Anáhuac*, *Álbum de la Mujer*, *El correo de las señoras* y *Violetas del Anáhuac*.

Leticia Romero Chumacero (2015) en *Una historia de Zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)*, hace un recorrido por la vida intelectual del México del siglo XIX y principios del XX para mostrar que las mexicanas ya se dedicaban a la escritura, publicaban y se convertían así en las primeras profesionales de la literatura nacional, ellas que, pese a todos los obstáculos, contra toda discriminación e intentos de marginación, se lanzaron inspiradas a escribir, tomar las palabras y bordar con ellas -para no dejar de cumplir con su papel de amas de casa-, parieron libros -para no dejar de cumplir con su papel de madres abnegadas- y se delataron a sí mismas -nada más para romper estereotipos y sorprender a la sociedad de ese tiempo-.

Este interés por recuperar a las escritoras tiene diferentes representantes mexicanas y trabajos muy puntuales sobre ello. Así, revista *Fem* (1982) publicó un número especial sobre el Congreso de Escritoras, realizado por primera vez en 1975, y llevado a cabo en su cuarta edición en la capital mexicana bajo el título *Ochenta años de literatura en México*, en dicho evento se propusieron nueve puntos:

1. Existencia o inexistencia de una literatura específicamente femenina.
2. Sexo y escritura. La escritura y el cuerpo.
3. Aportaciones de la escritura de la mujer a la literatura del siglo XX: lenguaje, escritura, temática.
4. Aportaciones transformadoras de la mujer a la crítica, periodismo o investigación.
5. Posibilidades de una teoría y de una metodología literaria aplicables a la literatura femenina.
6. Literatura femenina: transgresión o continuidad de las formas establecidas.
7. Censura, autocensura y represión social.
8. Sistemas de representación dominantes: diversas imágenes y discursos atribuidos a las mujeres.

9. Sexismo en la literatura infantil.

La revista recuperó los que consideró textos representativos como el artículo de Margara Russoto, titulado *No basta un cuarto propio* o el de Margo Glantz *La escritura y el cuerpo* que resultaron totalmente reveladores para las propias participantes y asistentes. Destacó *Escribimos lo que somos*, presentado por Griselda Gambaro que hizo referencia a las tradiciones literarias, a la escritura como espacio de transgresión, a las sospechas que levantan las mujeres que desean ser escritoras y a la certeza de que hay una aportación específica desde el género: “entonces, lo que habría que pedirles a las escritoras es que vivan intensamente su condición de mujeres y que cuando escriban sólo estén atentas a lo que propone la escritura. Porque escribimos lo que somos y lo que somos estará ahí, sin necesidad de estropearlo con un intento deliberado de hacer escritura femenina” (Gambaro, 1982, p.21).

Otra pionera sobre el tema fue Sara Sefchovich (1983) al publicar *Mujeres en Espejo, tomo I y II*, donde seleccionó cuentos de narradoras latinoamericanas y advirtió de la importancia de hacer visibles a las mujeres que estaban entrando con fuerza al mundo literario. Desde su perspectiva, señaló:

El secreto de la escritura femenina reside en que es una lucha contra el silencio y los cánones que impone la sociedad y, sobre todo, contra la falta de un cuarto propio y de medios económicos propios. De ahí que sea expresión del aburrimiento, del ocio, de la soledad, por la infidelidad y la frustración que significa el encierro en el ámbito doméstico y en las tradiciones, por la atención centrada en la familia y la imposibilidad de salir al mundo exterior. Y no porque el ámbito doméstico no contenga grandiosidad sino porque dentro de él solo se ha dejado paso a la asfixia sin permitir que surja y se desarrolle la creatividad. Por eso, en la escritura de las mujeres aparecen el hogar y los hijos, el matrimonio y los amantes, el cuerpo y el erotismo, la vejez, la religión, la culpa, el miedo y las ganas. Emociones que parecían privadas, individuales, desconectadas de lo que se considera “la realidad”. Son las que aparecen en las obras escritas por mujeres; lo que se ha dado por llamar ficciones domésticas, subjetivas y sentimentales, para devaluar aquello que nutre al ser humano. [...] Las mujeres no han necesitado otro lenguaje ni otro manejo de su expresividad: el que existe les basta pues apenas empiezan a tomarlo”. (Sefchovich, 1983, p.16).

A juicio de la autora, las mujeres deben reivindicar sus temas y sus expresiones, necesitan desafiar la colonización con sus propios trazos y mapas, de esa manera puede rescatarse del olvido y del silencio a muchas obras y a sus creadoras.

Un caso representativo fue el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), de El Colegio de México, donde bajo el liderazgo de Elena Urrutia se abrieron seminarios, después una especialidad y, ahora, una maestría de estudios sobre la mujer. En este escenario, especialistas como Aralia López, Luz Elena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella crearon las primeras asignaturas en torno a las mujeres y la literatura nacional. Su objetivo era responder a las preguntas acerca del cómo y qué es lo que escriben las mujeres, para detectar su visión del mundo y las marcas específicamente femeninas. Las citadas investigadoras explicaron que “al revisar la historia de la literatura mexicana vimos que hay un gran hueco, que las narradoras ocupaban un lugar secundario o son soslayadas desde una óptica masculina predominante; esto demuestra que hay un gran vacío para estudiar con seriedad y sistematicidad lo que escriben nuestras narradoras” (Inclán, 1987, p.10).

En los talleres y coloquios que organizaron, las especialistas de El Colegio de México detectaron características comunes en las escritoras que habían analizado:

- La insistencia del propio emisor como una expresión emotiva e individualizada.
- El predominio de una historia que gira alrededor de una o varias mujeres.
- Hay énfasis en lo exterior, lo concreto y la realidad histórico social.
- Las protagonistas pueden expresar una sexualidad conflictiva y la ausencia del tema del placer físico y del ejercicio de la maternidad, destacando en cambio el trabajo creativo, artístico o literario.

Además de hacer análisis, dejaban lecturas sobre el tema entre ellas *La Scherezada criolla*, de Helena Araujo (1987). Esta autora aseguraba que las mujeres que deseaban ser escritoras en el continente americano habían “tenido que inventar ficciones en carrera desesperada contra un tiempo que conlleva la amenaza de la muerte: muerte en la pérdida de

la identidad y en la pérdida del deseo. Muerte-castigo” (Araujo, 1987, p.23). Advertía que las tradiciones conservadoras habían influido, para que las mujeres se sientan ajenas y fuera de lugar en un espacio público como lo es la literatura y al escribir se sientan culpables de invadir un mundo extraño. Prefieren hacerlo a escondidas por temor a ser rechazadas o criticadas y hasta prefieren no poner su nombre completo o usar seudónimo. “Escribir, entonces, ha sido su manera de prolongar una libertad ilusoria y postergar una condena” (Araujo, 1987, p.34).

Es así como, haciendo una analogía con el cuento de *Las mil y una noches*, se recorre cada etapa que en la historia y en la sociedad patriarcal ha problematizado la posibilidad de convertirnos en escritoras. Menciona los casos de varias mujeres que se atrevieron y firmaron, publicaron y ya no volvieron a hacerlo; publicaron y se exiliaron; publicaron y aceptaron la condena de la crítica, de ser señaladas, de ser ellas, a veces marginadas o ignoradas. Concluye su texto, citando a Helene Cixous, para quien la escritura ha sido el lugar donde se ha reproducido, más o menos de manera constante, la represión de la mujer. “La cual resulta más imperdonable teniendo en cuenta que, justamente es la posibilidad misma del cambio, el espacio donde puede brotar el pensamiento subversivo” (Araujo, 1987, p.96).

Por su parte, ya cerrando la década de los ochenta, Martha Robles presentó *Escritoras en la cultura nacional* (1989), una obra presentada en dos tomos que dio a conocer la vida y obra de una selección de mexicanas que fueron publicando sus cuentos o novelas. La obra la divide por etapas y da a conocer datos biográficos y detalles de sus textos publicados de las elegidas en su antología:

- *El virreinato*. Sor Juana y Sor María Anna Águeda.
- *Precursoras*. María Enriqueta, Dolores Bolio, Antonieta Rivas Mercado, Nellie Campobello y Concha Urquiza.
- *Los años oscuros*. Guadalupe Marín, Julia Guzmán, Benita Galeana. Judith Martínez, Asunción Izquierdo y Adriana García Roel.
- *Periodismo y Literatura*. Esperanza Velázquez Bringas, Elvira Vargas, Magdalena Mondragón, María Luisa Mendoza y Elena Poniatowska.
- *Novela histórica*. Patricia Cox y Sara García Iglesias.
- *Medio Siglo. Primera Generación*: María Lombardo, Josefina Vicens, Guadalupe Amor y Emma Dolojanoff. *Segunda Generación*.

ción: Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila. *Tercera Generación*: Elena Garro, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Inés Arredondo, Ulalume González.

- *Letras del pasado inmediato*. Tita Valencia y Esther Seligson.
- *Otro estilo de denuncia y notoriedad*. Ángeles Mastretta y Ethel Krauze.
- *Nuevas letras*. Alessandra Luiselli.

Es así como empieza a fortalecerse el interés por recuperar a las escritoras, de analizar sus obras y explicar el mundo que plasman en sus historias. Antologías, memorias de congresos y libros especializados insisten en abordar esta temática. Entre los textos que inauguran el siglo XXI puede citarse el publicado por Gloria Vergara (2007). Ella hizo una revisión de la imagen que las poetisas mexicanas van dejando de la mujer, como observadoras de su propia naturaleza. Partió de la firme convicción de que las mujeres mexicanas tienen una presencia decidida en el ámbito de la creación. Reconoció la inspiración de mujeres como Concha Urquiza, Dolores Castro, Rosario Castellanos, Enriqueta Ochoa, Ulalume González De León, Gloria Gervitz, Elsa Cross, Elva Macías, Verónica Volkow, Pura López y María Baranda, a quienes analizó e interpretó bajo los conceptos de identidad y memoria. Eligió las categorías de amor, pasión, soledad, rechazo social, roles predeterminados, reclamo y enfrentamiento amoroso, recuperación y exploración del cuerpo, autocontemplación, conciencia de finitud y amor ideal para interpretar sus obras. Para Vergara esas temáticas representan una serie de espacios simbólicos que van construyendo la identidad y la memoria de las mujeres creadoras en México, si bien ella se refiere únicamente, a las poetisas, yo lo extiendo a las novelistas y escritoras en general. Sus obras pueden delatar si la voz que habla es la que posee o es la poseída. Es la que desea y no la que se convierte en objeto del deseo. Quien se ancla en lo cotidiano para mostrar el asombro del mundo a través de su discurso poético o musical. La analista afirmaba que las palabras siempre refieren, nombran, borran o convergen, ya sea para desear o reclamar; para desbordar pasión, advertir soledades o enfrentar cuestiones amorosas. Pueden describir roles predeterminados o denunciar rechazo social. Delatar conciencia de finitud o explorar el cuerpo femenino para recuperarlo y auto nombrarlo. Las mujeres

compositoras a través de su discurso musical exploraron su identidad y nuestra memoria; por eso, recuperarlas puede resultar significativo para continuar, transformar o transgredir las formas de ser femenina y/o masculina.

Es así como puede reconocerse la importancia de recuperar a las escritoras mexicanas en un contexto de arte y comunicación, ellas han dado la palabra a mujeres que inventan o que existen, que plasman con poesía o que recrean con sensibilidad. Es necesario hacerlas visibles y señalar sus aportaciones en la literatura mexicana.

Miradas sobre mujeres escritoras

El planteamiento de recuperar a las mujeres en el ámbito literario ha sido una constante en los estudios que abordan esta perspectiva, así como el interés en identificar sus aportaciones y los retos que todavía enfrentan. Por ello, considero representativo referirme a cuatro obras que en un periodo significativo han realizado sus estudios con esta tendencia.

Así, uno de los textos pioneros sobre la presencia de las mujeres en la literatura es *De la intimidad a la acción, escrito por Aralia López (1985)*, este libro hace un minucioso recorrido por la narrativa de escritoras latinoamericanas. Es así como las categorías de su análisis son: la subjetividad y la sexualidad, los hijos y la familia, la sociedad y la política. Pero antes de desmenuzar a cada obra y a cada autora, Aralia López presenta un panorama muy completo de la novela en la América Latina de la década de los ochenta, época donde considera que las mujeres apenas empezaban a figurar en las letras, mientras que los hombres escritores ya tenían un largo camino recorrido.

Sin embargo, más que lamentar o maldecir, la autora palpa un nuevo tipo de mujer y una nueva literatura, donde celebrar el surgimiento de textos literarios firmados por mujeres, pero también advierte de ese contexto lleno de prejuicios y sexismo que no ha facilitado, para nada, la entrada de las mujeres a la literatura. El texto es una verdadera guía para aproximarse al análisis de las obras literarias escritas por mujeres, pero también representa un reconocimiento a su creatividad y talento, una advertencia de los obstáculos que pone la sociedad patriarcal cuan-

do las escritoras desean entrar a escenarios no considerados femeninos y un gozo para celebrar que, pese a todo, las mujeres escritoras enriquecen a su manera la literatura. A su juicio, las características de esa irrupción femenina a la literatura son:

1. Un interés fundamental en el SER, más que en el estar o el accionar.
2. Surge sin ligas, claramente establecidas como los movimientos de vanguardia.
3. Sus obras resultan altamente personales.
4. Sus narraciones tienen espesor y son, por lo tanto, metafóricas.
5. La preocupación por el entorno social se relega a un segundo plano y en algunos casos, prácticamente no existe.
6. Escriben desde una interiorización excluyente.
7. Elaboran una escritura que se tiene cerca del cuerpo.
8. Han vivido un proceso de creación que parte del conmover o denunciar, al liberar.

Luego de analizar a varias escritoras de América Latina, de manera esperanzadora, Aralia López concluye:

Así pues, la literatura escrita por mujeres (y lo mismo ha pasado con la escrita por hombres, pero con un camino inverso) ha robustecido su autonomía textual al ampliar sus temas, agilizar su lenguaje, hacer mayores sus posibilidades combinatorias, y ya en términos de su finalidad, llegar a un público cuya comunidad de evidencias es tocada de manera general y abierta. En su lucha por la identidad y por un lugar en el mundo, la mujer tiene todavía un largo camino que recorrer, pero como la literatura que ma etapas que la realidad muchas veces no ha superado, sus obras narrativas son una avanzada de lo que deberá ser, así como también un factor de concientización de largo plazo, pero firme. Esta concientización se da al principio en términos feministas, posteriormente en una dimensión humana más integral dentro de ese gran cuerpo que es la cultura. En este punto estamos ahora, y como hemos visto, se ha llegado a él tras un camino áspero, doloroso, un camino en el cual las dos mitades perdidas de las que nos hablaba Platón se han buscado, han llegado hasta sí, cada una por su lado, para integrar un mundo expresivo que es un anticipo de un mundo real mejor y más natural y, por lo mismo, más satisfactorio (1985, p.142).

Fabienne Bradu (1987), también es pionera en estas revisiones y recuperaciones analíticas de las obras de mujeres escritoras. En este

contexto publicó *Señas particulares: escritora* e introduce al tema con un primer párrafo directo sobre la importancia del tema:

“No creo que la investigación sobre la escritura femenina tenga que poner su alambardo carcelario de los textos firmados por mujeres. La historia de la literatura le debe a las mujeres mucho más que sus firmas”, escribe Tamara Kamenszain en un ensayo titulado *Género femenino y género poético* (1984). Muchas veces he tenido esta convicción, sobre todo leyendo a ciertos autores cuya visión renovadora del lenguaje y la creación literaria me insinúa, en el origen, una duda esencial acerca de la posición y de la identidad del hombre en su mundo. En repetidas ocasiones, siento o intuyo que existe algo “femenino” en esta duda primordial que los lleva a explorar caminos nuevos que la seguridad de la propia existencia o el rechazo de sus infinitos componentes nos llevaría a deambular. Es cierto, la femineidad no es propiedad exclusiva de las mujeres. Sin embargo, por otro lado, todo debate sobre la literatura femenina me parece tocar, en un momento u otro, un fondo pantanoso, del cual sólo se despega con la ayuda de muletas ideológicas. En efecto, muchas de las ambigüedades y arbitrariedades al respecto podrían atribuirse a una falta de conocimiento de esta literatura (1987, p.9).

A su juicio, la presencia cada vez más latente de las escritoras corresponde más a una transformación de las mentalidades y a un mayor acceso de la cultura, además de la misma emancipación de las mujeres. Sin embargo, sus obras son poco conocidas y menos aún estudiadas. La autora afirma que su estudio sobre ellas no representaba un catálogo de nombres, sino una aproximación a la búsqueda de una realización imaginaria o real de la identidad en la creación literaria, escribir para ser, escribir para tener un espejo que representa a la vez el deseo y la tortura, la dependencia y la rebeldía. Es así como presenta una mirada analítica en las obras de las siguientes creadoras: Elena Garro. Considera que sus textos poseen un espíritu de rebelión constante. Fue una escritora que encontró en la literatura la forma de vengarse al vivir una rebelión derrotada por la vida o la historia. Gracias a la literatura, ella no se limita a construir una imagen de sí, sino también de todas las formas de espejo que necesita ver para reflejar el deseo de todas las que ha deseado ser.

- Inés Arredondo. La locura y la perversidad rodean su obra, la penetran, la inspiran. Logra expresarlas con calidez y serenidad. Muestra una clara conciencia de cada una de estas sensa-

ciones y con perfección lúcida las asigna a sus personajes, les da fuerza a sus historias donde nunca hay un destino sino la construcción de un deseo de ser y no ser.

- Josefina Vicens. Se destaca la obra *El libro Vacío*, donde la escritora logra su triunfo literario con el fracaso de su personaje que lucha contra la hoja en blanco. La escritura es una adicción, una lucha constante por llevarla a cabo o por detenerla. Con gran conciencia y lucidez plasma las etapas que se viven en el proceso de creación.
- Julieta Campos. Señala que esta escritora mexicana se propone apresar los reductos donde la materia se condensa, se solidifica y se repliega sobre sí misma para ser y perdurar.
- Rosario Castellanos. Indica que su obra es una de las más estudiadas y uno de los consensos ha sido concluir que es eminentemente autobiográfica, lo que la fuerza y a la vez le da fragilidad, lo que se puede criticar y valorar, aprovechar como un referente, testimonio de sus contradicciones y de su enorme deseo de ser.
- Luisa Josefina Hernández. Su obra muestra un México donde los dramas se disfrazan de comedia o de tragedia y se repiten en diferentes épocas y en los mismos escenarios. La autenticidad de su obra radica en ese constante juego de representar para ser y representar para aparentar.
- María Luisa Puga. En cada historia compartida late la preocupación por el tema de la alteridad, hay siempre otro que representa las distintas modalidades del por qué, el para quién y hasta el contra quién. Puga escribe siempre para ser, oscilando, como el título de una de sus novelas, entre el pánico o el peligro.

Otra visión representativa de la escritura femenina puede encontrarse en el libro *Cultura y Género: expresiones artísticas, mediaciones culturales y escenarios sociales en México* (2011), donde Francisca Robles explora la narrativa femenina mexicana; Reyna Gabriela Hernández hace eco de las voces del mar, la tierra y la nube cuando le da voz a la literatura de las mujeres indígenas, e Isabel Barranco aborda el lesbiofeminismo.

Es así como Robles afirma que la narrativa femenina es una instancia expresiva que representa, refleja y retrata algunos aspectos de la realidad social, de la vida misma y que sólo se produce como parte de una cultura en contextos políticos, económicos y sociales específicos. Además de que resulta recurrente hallar en esa misma narrativa una gran evidencia de alusiones a lo que preocupa y apasiona a las mujeres. Estas alusiones sirven, a su vez, para mostrar cómo es su percepción de sí mismas, de lo que viven y de lo que ven. Las narradoras, señalan, responden a sus propias necesidades comunicativas, escriben en primera instancia para sí mismas y, en segunda, para un interlocutor imaginario.

El discurso narrativo femenino es una huella que permanece indeleble al paso del tiempo y para entenderlo es necesario conocer su contexto de creación, es decir, en qué momento se escribió, por qué y para qué. El discurso narrativo femenino se puede seguir si se asume que los textos (fijaciones verbales de los discursos) por excelencia aluden a las mujeres, ya sea como autoras o narradoras o bien como protagonistas, personajes o testigos. Los discursos narrativos femeninos expresan, dan voz, dan sentido, posibilitan el entendimiento y la comprensión del mundo que habitamos todos. Tal vez en los discursos narrativos femeninos predominen aquellos realizados a partir de los roles sociales que desempeñan (madres, madrastras, esposas, hijas, hermanas, tías, suegras, nueras), pero aún éstos son fascinantes. Conocer lo que hacen, dicen, sienten y piensan es una ventana a la fuerza interior y exterior, una apertura a la historia y a la microhistoria, a la sociología, a la antropología social, a la literatura, en fin, a todas las ciencias existentes e imaginables, en todas ellas ha estado, está y estará presente el género que, actualmente representa a la mitad de la humanidad (Robles, 2011, p.45).

La investigadora clasifica las obras de varias escritoras mexicanas y crea sus propias categorías para distinguirlas:

- Testimonios personales. Expresa lo que viven o vivieron como un acontecimiento significativo socialmente, por ejemplo, Elena Poniatowska escribió un testimonial del acontecimiento que referencialmente conocemos como 2 de octubre de 1968 en *La noche de Tlatelolco*.
- Hablar de sí mismas. Desde su perspectiva, las escritoras se autorrefieren en primera persona o bien, recurren a una protagonista, “personaje” o narradora para dejar entrever sus pre-

ocupaciones y sus pasiones. Nellie Campobello en *Las manos de mamá* da testimonio del amor hacia su madre a través de la descripción física, y de sus pertenencias y acciones. No repara en proyectar su admiración y evocación a la vida en el seno materno.

- De amores y desamores. Un referente constante. A veces de manera ideal, pocas veces rompiendo con el amor romántico. *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta y *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel son ejemplos de las historias de amor y desamor contextualizadas en momentos marcados por la sumisión y la rebeldía. En la primera obra, la protagonista y narradora muestra la transición a la libertad de elegir qué hacer y a quién querer, mientras que, en la segunda, muestra el sometimiento incondicional a la voluntad ajena.

Por su parte, Reyna Gabriela Hernández afirma que la literatura escrita en lenguas indígenas emerge de nuestras raíces más profundas: los pueblos indios de México. Las escritoras/es, a través de la palabra hecha poesía, cuento o novela, convidan a los lectores de su cosmovisión, de sus tradiciones y pensamiento. Su texto parte de la certeza de que las mujeres y los hombres de las naciones originarias son constructores de la literatura indígena actual. Ella señala que los escritores indígenas escriben, principalmente en cinco formas literarias: teatro, ensayo, relato, canción y poema. Sin embargo, indica que el poeta zapoteco Víctor de la Cruz distinguió tres géneros más en la literatura zapoteca:

- Sagrados. Mitos, escrituras sagradas, poemas y canciones.
- Didácticos. Sermón y proverbios.
- De entretenimiento. Cuentos, mentiras, chistes y novelas.

Reconoció que, hasta el año 2011, momento en que presentó su texto, no existía un número exacto de escritores/as indígenas. Pese a ello, subraya que es latente su presencia a nivel local, nacional e internacional por la participación en congresos, encuentros, conferencias y festivales. Es así como en su ensayo, recuperó las voces de:

- Briceida Cuevas Cob, maya.
- Natalia Toledo, zapoteca.
- María Concepción Bautista, tsotsil.

- Elizabeth Pérez, purépecha.
- Dolores Batista, tarahumara.
- Zulvia Orozco, huave.

La autora invita a mirar lo cotidiano desde una lengua y musicalidad distintas al español. Aunque reconoce que la presencia de las mujeres en este contexto de creación literaria es muy reciente. A su juicio:

Las mujeres indígenas a través de los ensalmos expresan las pasiones del cuerpo y el alma, palabras libres de miradas reprobatorias. En estas fórmulas curanderas, chamanas y sabias manifiestan deseos y ejercen autoridad. Se trata de narraciones memorizadas meticulosamente las que constituyen el corazón mismo de las tradiciones religiosas indígenas. La modalidad original de la expresión religiosa es oral. Y es en las religiones de tradición oral donde las mujeres revisten una importancia mayor. Ellas presiden rituales, preservan y transmiten la tradición. Las mujeres dan forma a las narraciones o “narrativas”, guían los rituales de invocación oral rítmica, recrean mitos a partir de fórmulas tradicionales. Son, a menudo, muy visibles en estos contextos religiosos (Hernández, 2011, p.75).

Interesada en recuperar sus obras decidió entrevistar a varias artistas oaxaqueñas que, a través de la poesía, han expresado su sensibilidad y forma de comprender la vida. Observa que ellas gustan de recuperar las tradiciones de sus pueblos, desde su visión de la muerte, el amor a la naturaleza, pero sobre todo su necesidad de expresarse en su propio idioma. Es muy significativo que, también, hagan referencia a la discriminación y la violencia que sufren por ser indígenas. Su poesía refleja la sabiduría ancestral que heredaron de las chamanas; conocimientos orales que ninguna encuesta ha logrado medir en su totalidad. Entre las voces que recupera está la de Gloria Martínez, la poesía de esta mazateca se ha enfocado en exaltar a la mujer como la presencia que mantiene la comunión entre los elementos de la tierra y el cielo: “la mujer tiene su corazón latente en el fogón, por ahí respira y mantiene la armonía viva en la casa. Si no hay hombre, no importa, la casa continúa de pie porque la mujer tiene el valor de sacar a los hijos. Ella es una culebra, sedosa, bella, elegante, brillante e importante; por ello, muchas veces me he preguntado ¿por qué algunas mujeres dependen tanto de lo que piensa un hombre?” (Hernández, 2011, p.78)

Otro estudio sobre las escritoras publicado en el siglo XXI es un texto escrito por un hombre, que es el segundo que considero significativo sobre el tema, señala en su primera página que “el aporte no sólo radica en retratar estas vidas femeninas... sino en mostrar, sobre todo, cómo ellas son capaces de transgredir su lugar asignado” (Estrada, 2014, p.3). De esta manera, un profesor investigador de literatura latinoamericana en The University of North Carolina at Chapel Hill, comenzó a estudiar la literatura mexicana escrita por mujeres con absoluta sororidad masculina, su nombre es Oswaldo Estrada. Él participó en el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, en el verano de 2002 y fue desde entonces, acompañado por grandes académicas feministas como Elena Urrutia y Luz Elena Gutiérrez de Velasco, que empezó a formular las primeras ideas sobre las disidencias de género que estudia en el libro titulado *Ser mujer y estar presente* (2014). El libro muestra y demuestra la sensibilidad y calidad de las mujeres mexicanas que se han dedicado a la literatura. Con mirada analítica, sustentado con bases académicas en el estudio del discurso y del género, el autor presenta un muestrario del sentir, las perspectivas y sinrazones que motivan a las mujeres a escribir cuentos, crear novelas, hacer relatos y ganarse un lugar en la literatura de México. La obra está dividida en tres partes; en cada una, muy equilibradamente, nos presenta a tres escritoras integradas por su generación, por los tiempos en que escribieron y por los contextos que las inspiraron.

Es así como en la primera parte, titulada “Debates del silencio y la palabra”, presenta a tres grandes clásicas del mundo literario nacional. La primera, “Nellie Campobello fragmentos de revolución”. El analista permite atisbar las dos obras representativas de esta literata: *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937). En “Rosario Castellanos: usos del silencio y la palabra”, el crítico literario la califica como una mujer que se construye letra a letra, porque toda su escritura es un verdadero acto de independencia, poseedora de un lenguaje combatiente, cualidades que sin duda la mantienen latente en las nuevas generaciones de lectores de este siglo XXI. La tercera escritora de esta primera parte es “Elena Poniatowska: murales de la crónica actual”, periodista que ha rescatado miles de voces extraviadas en el silencio; atrevida, ha recreado vidas como las de Tina Modotti o Lupe Marín.

Estrada crea una segunda parte titulada “Historias, cartas y cuerpos” para recuperar a tres escritoras ya clásicas en la literatura nacional.

“Carmen Boulosa: el futuro de la memoria”, a quien considera una “manipuladora” del pasado para recalcar cuestiones irresueltas del presente. Al hacer referencia a “Mónica Lavín: los enigmas de Sor Juana”, prefiere centrarse en una de las obras más representativas de la autora, *Yo, la peor*, donde reconstruye, a su manera, la vida de la Décima Musa, entre la ficción y realidad, admiración y nostalgia, misterios sin resolver y homenaje honesto. Cierra esta segunda parte con “Margo Glantz: apariciones en clave de mujer”, escritora consagrada que nos lleva a recorrer diferentes escenarios y paisajes, que, con un estilo complejo, pero cautivador, lanza miradas cuidadosas y fragmentadas sobre el cuerpo. Como ella misma lo reconoció en una entrevista, sin duda, su obra provoca incendios eróticos.

En la última parte, “Disidencias de identidad”, Estrada elige que esté también representado por tres autoras, las contemporáneas, las que tienen ya una trayectoria reconocida, pero que sus publicaciones surgen al iniciar el siglo XXI. Así empieza con “Rosa Beltrán: mujeres de armas tomar”, donde destaca cada personaje femenino que esta escritora ha decidido crear, mujeres transgresoras, que cuestionan, que luchan contra su propio destino, que enfrentan para cambiar a la sociedad, que mueren por culpa de esa misma sociedad, pero que renacen gracias a su propio espíritu. Embelesa y provoca, seduce y cautiva cuando el autor hace referencia a “Cristina Rivera Garza: en gustos se rompen géneros”, escritora en la que ha profundizado más en sus análisis. Considera que es difícil situarla en un lugar específico de la literatura mexicana. Puede decirse que ella es del sur, del centro y del norte. Aconseja que para leerla es necesario borrar las fronteras de la historia y la literatura, palpar las identidades ambiguas y reconocer que en lo femenino está lo masculino y viceversa. Toda esa ambigüedad ha sido clave de su éxito. La obra cierra con “Guadalupe Nettel: marcas de diferencia y sellos de otredad”, el artículo inicia afirmando que leer a esta novelista es ingresar a un laberinto literario donde lo normal es ser diferente, caminar a tientas por el mundo de los ciegos o descender a los pasadizos subterráneos de la Ciudad de México. Ella explora quiénes somos en realidad bajo las máscaras que preferimos llevar a cada paso, en cada encuentro y desencuentro.

Es así como *Ser mujer y estar presente*, de Oswaldo Estada, representa una gran oportunidad de repasar la historia de la literatura mexicana hecha por mujeres. Significa reconocer las aportaciones de historias y

estilos, de personajes reales que no existen y de personajes de ficción que se parecen a tanta gente que conocemos. Es hacer visibles palabras e imaginación, sensibilidad y talento de mujeres que encuentran en las palabras la mejor manera de inspirarse, provocarnos y hacernos palpar el amor por la vida. La obra analiza y da pautas para comprender la obra de cada escritora elegida. No es complaciente, pero sí reconoce aportes y retos. Se reconoce como un autor que se aproxima y practica la crítica feminista, que comprende la perspectiva de género y palpa las subjetividades rebeldes que laten en cada página de las novelas leídas y analizadas. Su compromiso y seriedad, al hacer este trabajo, queda perfectamente plasmado en el fragmento elegido para dar inicio a la introducción: “Hay libros, autores a los que se ve uno obligado a regresar siempre, porque su vigencia no decae, porque su lección es siempre oportuna, porque su ejemplo no pierde validez (Estrada, 2014, p.5).

Debo destacar los trabajos de colegas que hacen referencia a las expresiones de las lesbianas quienes, también, han sufrido marginación y prejuicios en los estudios literarios. Isabel Barranco (2011) ha presentado estudios donde ha hecho recorridos históricos para señalar que, ya a principios del siglo XX, la prensa de la época empezaba a visibilizarlas, pero para discriminarlas y descalificarlas. La Primera Conferencia Internacional de la Mujer, en México de 1975, fue la punta de lanza de las primeras manifestaciones públicas, de las entonces denominadas “homosexuales femeninas”, para asumirse como lesbianas, luego de que un grupo representativo de la comitiva de Estados Unidos de América se pronunciara por la determinación de los cuerpos y la libre opción sexual. En nuestro país destacó Nancy Cárdenas que, a través de la escritura, manifestó su sentir y pensar, poco a poco se fueron sumando otras personas y fueron surgiendo colectivos, así como grupos representativos que hacían referencia al derecho a la libre preferencia sexual. En 1977 nace el primer grupo lésbico-feminista, *Lesbos*, que da pauta para hablar del tema. Una de las primeras escritoras en abordar ese tema fue Rosa María Roffiel, primero en su poesía y poco después con su novela *Amora*, publicada en 1989. Es así como, un trabajo pionero que recupera el lesbianismo en la literatura mexicana es el de María Elena Olivera Córdoba, que sobre la primera obra aborda esta sensibilidad y señala:

El tema de *Amora* es el amor entre mujeres, el argumento tiene como base la consigna de las feministas radicales de los años setenta: “toda mujer puede elegir ser lesbiana”, que en un sentido amplio da cuenta de que la orientación sexual corresponde a una variedad de opciones y a fin de cuentas a una elección (capacidad deteriorada por la heteronormatividad obligatoria), no a una cualidad dada por nacimiento y, mucho menos, a un orden de lo valorado como natural en la humanidad. La historia se refiere a las dificultades que enfrenta Guadalupe por enamorarse y establecer relaciones con Claudia, una mujer, en principio, heterosexual; el resultado tras diversas vicisitudes es la transformación del pensamiento y la acción de esta última. A partir de esta preselección de elementos, ya se marca la perspectiva ideológica que la autora privilegia en la novela (Olivera, 2015, p.112).

En otros estados del país, también se han realizado textos representativos en torno a la literatura y las expresiones femeninas. Entre los más recientes puede citarse *Mujeres mexicanas en la escritura* (2012), editado por la Universidad de Guanajuato y coordinado por Claudia Gutiérrez Piña y Carmen Álvarez Lobato. El prefacio de la obra es directo y revelador: “escribir es un acto subversivo, es violentar la realidad y crear una imagen nueva del mundo. La escritura hecha por mujeres es una lanza contra las verdades absolutas y las imposiciones de la historia, es también una herramienta que construye una visión crítica alejada de las perspectivas dominantes” (Gutiérrez y Álvarez, 2017, p.9).

A juicio de las coordinadoras de este libro conjunto, las escritoras que eligieron para analizar, después de mucho esfuerzo y perseverancia, ya tienen un lugar privilegiado en la literatura, porque supieron abrirse paso con su escritura pertinaz y aguda, ya que ninguna pudo liberarse, de los escrúpulos y el dogma, para ser leídas, estudiadas y hasta celebradas. Por ello, recuperan, con la siguiente pauta, a catorce autoras:

- Laura Méndez de Cuenca, escritora del siglo XIX, reconocida como una creadora de umbral, cuyos cuentos se adaptan a la tradición decimonónica, pero también a las transformaciones de la nueva época que estaba a punto de surgir con el nuevo milenio.
- Rosario Castellanos, considerada la primera escritora profesional que vive de la publicación de su obra y logra un reconocimiento social; cuyo estilo irónico marcó sus obras, aunque después la sumió en un discreto silenciamiento.

- Elena Garro, quien constantemente recurrió a las memorias múltiples y a los tiempos circulares y sincrónicos para comparar sus historias, por lo que marcó un sello distintivo en la literatura moderna de mitad de siglo XX.
- Josefina Vicens. Se considera que la autora de *El libro vacío* representa un parteaguas en la implicación del gesto autorreflexivo de la narrativa mexicana.
- *Julieta* Campos. Su escritura tensa la relación entre la unidad y el fragmento. para que quien lee sus cuentos pueda palpar el silencio, la dispersión y los vacíos de cada personaje, de cada relato.
- Amparo Dávila. Representante de la literatura de lo fantástico y del horror.
- Guadalupe Dueñas. Logró dar a sus cuentos un tono absolutamente erótico que no deja de estar estrechamente vinculado con la muerte.
- Inés Arredondo. Se considera que en su obra siempre destacó un “artificio perverso”.
- Isabel Freire. Pese a no ser mexicana, se reconocen sus aportaciones a la literatura nacional con su labor como poeta y traductora.
- Angelina Muñiz-Huberman. Llegó muy niña a México, huyendo de las guerras del continente europeo y quizás, por ello, la nostalgia y la melancolía dan tono a sus evocaciones literarias.
- Bárbara Jacobs. *Quien* con su novela *Las hojas muertas* personifica la sensibilidad del padre, destacando la dificultad para distinguir quién evoca, si una hija o un hijo, porque le da fuerza al ser humano en toda su potencia.
- Brianda Domecq. Una escritora que explora la escritura para relatar, basada en una ardua investigación de contextos históricos donde ubica a su personaje.
- Cristina Rivera Garza. Una escritura que ha destacado por la fuerza y la calidad de su obra y donde siempre ha tratado de explorar el tratamiento de lo corporalidad como un espacio doliente e incómodo que provoca cuestionamientos y perspectivas críticas.
- Guadalupe Nettel. Una de las escritoras más jóvenes que ha destacado en la segunda década del siglo XXI.

Y dado el paso del tiempo puede creerse que, entonces, la presencia femenina en el ámbito literario ya es equitativa, esplendorosa y visible. Esto es peor, justo en este 2020, cuando Esther M. García señala que todavía hay muchos retos que enfrentar, pero no se queda en la crítica y desarrolla una propuesta significativa. Por supuesto, todo empezó por una provocación. Ante la necesidad de permanecer en casa debido a la pandemia de Covid 19, diferentes organizaciones han creado espacios digitales para tomar cursos de todo y que públicos variados se inscriban y aprendan. Fue así como una de esas ofertas culturales, llamada “Para escribir en libertad”, prometía una tribuna para motivar a la lectura, pero quienes lo impartirían eran en su gran mayoría hombres, todos de gran prestigio y maravillosos, pero y las mujeres que también se dedican a la literatura, ¿dónde quedaban?

Ante esta situación, Esther M. García se puso a trabajar y creó una manera de visibilizarnos por todo el país. Por eso, afirmó: “Hay una amplitud enorme de escritoras a las que puedes llamar, para que den este curso, esta conferencia, este taller; ya sea municipal, estatal, nacional e, incluso, internacionalmente. Hay muchas escritoras que tienen un currículum muy grande y que no tienen la misma difusión que otras” (Escritoras Mexicanas). Fue así como abrió un espacio digital, dibujó la república mexicana y en cada entidad accionó un sistema, para que, al señalarla con el cursor de la computadora, apareciera el nombre de la escritora, lugar de nacimiento y trayectoria, por mencionar algunos de sus datos curriculares. Más de 400 nombres que emocionan, que sorprenden, que llenan de orgullo. En cada uno de los 32 estados pueden encontrarse nombres y trayectorias. Así, al señalar a la ciudad de México, podemos encontrar:

Nombre: Ana Clavel. Descripción: Escritora e investigadora. Semblanza: Ciudad de México, 1961. Maestra en letras latinoamericanas por la UNAM. Durante sus primeros años fue becaria del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en 1982 y 1990, respectivamente. Ha obtenido diversos reconocimientos como el Premio Nacional de Cuento Gilberto Owen (1991) por su obra *Amorosos de Atar* y el Premio de Novela Corta Juan Rulfo (2005) de Radio Francia Internacional, por su obra *Las Violetas son flores del deseo* (2007). Fue finalista del Premio Internacional Alfaguara en 1999 con su primera novela *Los deseos y su sombra*. Recientemente obtuvo el Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska (2013). En 2015 se publicó en el Reino Unido el libro de *Jane Elizabeth*

Lavery, *The Art of Ana Clavel. Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows and Outlaw Desires*. En 2017 la editorial Alfaguara publicó su libro de ensayo *Territorio Lolita*, un estudio sobre el arquetipo y el estereotipo de la ninfula en la literatura, las artes y la cultura de principios de siglo XX. Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores del FONCA en varios periodos (Escritoras Mexicanas Contemporáneas, 2020).

Por supuesto, están más escritoras. Así, al encontrar Oaxaca entre los nombres que se citan está Natalia Toledo y sus poemas, su voz zapoteca, su pasión oaxaqueña. En la punta de Cabo San Lucas el nombre de Lluvia Areli Walkinshaw, y al ir hasta el otro extremo, en Campeche, está el nombre de la poeta maya Briceida Cuevas Cob. El sol de Acapulco se ilumina más al escuchar los textos de Iris García Cuevas y en Xalapa a Celia del Palacio. ¿Más al norte? Nunca terminaría. Justo en la frontera Adriana Candia con miles de destellos. ¿En el mero centro de nuestra república mexicana? Yolanda Alonso escribiendo sus *Postales a casa*. Se comprueba que la vida es mejor en el sur cuando se descubre a Karla Gabriela Barajas Ramos con *La noche de los muertitos vivientes* o Enriqueta Lunez, la poeta en lengua tzotzil. En Hidalgo, el viento iracundo con los poemas de Nancy Ávila o emociones sorprendentes con los cuentos de María Elena Ortega en la capital de la Bellaiorsa.

Y esta caprichosa geografía toma la forma de todos nuestros cuerpos, sus valles se llenan de cuentos, sus selvas de poemas, sus desiertos de novelas. El siglo XXI ya garantiza, con más certezas, el reconocimiento de las mujeres escritoras en México. Es así como estos textos, y varios más que tienen este compromiso de recuperar las obras de las escritoras mexicanas, pueden integrarse en la bibliografía obligatoria de las clases de español, los talleres de redacción y la historia de la literatura nacional. La propuesta no es comparar ni buscar quién es mejor, la idea es que nuestros grupos estudiantiles reconozcan, en el mismo escenario, los textos de hombres y mujeres, sus miradas del mundo, la voz de sus personajes. Sí, la idea es identificar estilos, expresiones y perspectivas de género, así como la forma en que construyen y desconstruyen el género en todos sus escenarios. Hay que reconocer que escribimos lo que somos y que esa sensibilidad estará ahí sin pensar necesariamente en la calidad o en la crítica, pero sí reconociendo la manera en que las escritoras han hecho suya la literatura.

Rumbo a los sentipensares

Al reconocer la presencia de las mujeres en la literatura, como un espacio de la comunicación, el arte y la cultura pueden ayudar a que más jóvenes no duden en su vocación ni tampoco en entrar a un terreno masculino o ajeno. Cada escritora, cada obra, cada personaje y cada voz determinan la presencia femenina en este ámbito, así como sus características y aportaciones.

Este recorrido resulta muy significativo, para que, en la enseñanza de la literatura, cada vez más, se integre la presencia de las mujeres y sus obras. Cabe destacar que, en los estudios sobre el tema, se ha dado énfasis a la visibilidad femenina, así como a reflexionar acerca de la existencia de una escritura con peculiaridades estilísticas o temáticas que puedan estar relacionadas con el género, escribimos lo que somos enfatizó Griselda Gambaro. De igual manera, en esta línea de investigación, se ha considerado al cuerpo como un elemento representativo en la escritura, calificado algunas veces como una fuerza semiótica de la escritura, señalaba Julia Kristeva, capaz de quebrantar y desmontar las expresiones hasta ahora integradas a la literatura hecha por hombres.

Después de este recorrido puede destacarse que las obras femeninas irrumpen el panorama literario con características muy específicas. Por ello, considero que, para seguir destacando esos textos literarios, podemos coincidir con la visión de Anilú Zavala, quien actualmente imparte cursos de literatura y mujeres, asegurando las siguientes características en la literatura escrita por nosotras:

1. Ser disruptiva e integrar esa certeza al discurso.
2. Ser sujetas de nuestras acciones, realizarlas y sentir las a través de los sentipensares, es decir, que nuestra inspiración la marque el pensamiento y la sensibilidad, el pensar y el sentir en consonancia.
3. Convertir el humor en una expresión natural femenina.
4. La ternura, radical, sin victimizar.
5. El desarrollo de sinestesias sensoriales, nombrar lo innombrable.
6. Las aforismas, hacer nuestras las frases de escritoras y personajes para motivar y caracterizar nuestra escritura.
7. La autobiografía.

8. Descolonizar estructuras narrativas, romper con la estructura de los géneros literarios.
9. La poética debe ser política.
10. Ser vistas como nos vemos a nosotras mismas y no a los otros.

Finalmente, citaré a Brianda Domecq que en su libro *Mujer que publica. Mujer Pública* (1994), quien señaló, con bastante acierto, “estas mujeres escriben para reinventarse, para descubrirse, para red decirse en sus protagonistas. La palabra se convierte en un instrumento para hurgar en la carne, en la realidad, en el subconsciente como forma de encontrar una identidad propia, un ‘yo’ que rompa con los clichés, que desmitifique las funciones, que calle las metáforas falsas y permita el surgimiento de la identidad humana” (Domecq, 1994, p.12).

Referencias

Araujo, H. (1987). "La Scherezada criolla", *Revista Fem*, (10)49. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6543>

Barranco, I. (2011). *De la mitológica isla de Lesbos al lesbianismo latinoamericano, Cultura y Género: Expresiones Artísticas, Mediaciones Culturales y Escenarios Sociales en México*. Conaculta.

Domecq, B. (1994). *Mujer que publica. Mujer pública*. Diana.

Estrada, O. (2014). *Ser mujer y estar presente*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Gambaro, G. (1982, febrero- marzo). "Escribimos lo que somos", *Revista Fem. El congreso de escritoras*, México, 21(VI). http://132.248.160.2:8991/pdf_cih01/000001409

Hernández Carballido, E. (1993, noviembre). "La escritura femenina, ¿existe?", *Revista Fem*, 17(129). http://132.248.160.2:8991/pdf_cih01/000005312

Hernández Reyna, G. (2011). Voces del mar, tierra y nube. La literatura indígena, *Cultura y Género: Expresiones Artísticas, Mediaciones Culturales y Escenarios Sociales en México*, Conaculta.

López González, A. (1985). *De la intimidad a la acción*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Muñiz-Habermas, A. (1993). *Las claves de Sor Juana*. El Colegio de México.

----- (1993) *Diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, México: El Colegio de México.

Olivera Córdova, M. (2015). Entre amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana. Universidad Nacional Autónoma de México. Revista Fem (1982, febrero- marzo). *El congreso de escritoras*, (21) VI. <https://archivos-feministas.cieg.unam.mx/publicaciones/fem.html>

Robles, M. (1989). *Escritoras en la cultura nacional, tomos I y II*. Diana.

Robles, F. (2011). “Entre preocupaciones y pasiones. Un acercamiento a la narrativa femenina mexicana” en *Cultura y Género: Expresiones Artísticas, Mediaciones Culturales y Escenarios Sociales en México*, Conaculta.

Romero Chumacero, L. (2016). *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Sechovich, S. (1983). *Mujeres en el espejo*. Paidós.

s/f (2020). *Mapa de escritoras mexicanas contemporáneas*.

<https://www.facebook.com/mapaescriptorasmexicanas/>

Vergara, G. (2007). La identidad de las poetisas mexicanas en el siglo XX. Universidad Iberoamericana.

Vigil, J. M. (1893). *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. Secretaría de Fomento, México.

FESTIVALES DE MÚSICA ELECTRÓNICA

RITUAL LÍMBICO PARA EL MANEJO DE LOS AFECTOS Y
LAS EMOCIONES EN LA JUVENTUD MEXICANA

Citlaly Aguilar Campos

Introducción

En la actualidad, los procesos de integración social entre los jóvenes son muy complejos, debido a múltiples factores, entre los que se pueden destacar: el desarrollo tecnológico, la alienación, la precariedad, la desintegración familiar, los altos índices de violencia, el estrés y la angustia por el futuro que intervienen en la manera en que las y los jóvenes se relacionan entre sí. Encontrar una vía para expresar sus emociones resulta, a veces, un desafío, y mucho más el establecer relaciones afectivas.

Los festivales de música electrónica, desde hace algunos años en México, se han posicionado como un espectáculo muy concurrido que permite a los asistentes, muchos de ellos en un rango de edad juvenil que, de acuerdo con las Naciones Unidas son quienes comprende de los 15 a los 24 años, ser parte de un ritual colectivo que activa el sistema límbico del cerebro. ¿Cómo ocurre esto? La red de neuronas que integran zonas como el hipotálamo, el hipocampo y la amígdala central, estructura límbica, son las responsables de activar los estados emocionales, la personalidad y la conducta. Dentro de los festivales musicales ocurre una descarga de neurotransmisores que fomentan los afectos y la empatía, gracias a la experiencia estética, la música, el baile y el entorno.

El objetivo de este artículo es observar cómo los festivales de música electrónica, entendidos como una experiencia estética, fomentan una activación del sistema límbico en los asistentes, al ser parte de un ritual

colectivo que les ayuda en el manejo de sus afectos y emociones. La comunidad de baile en nuestro país es un movimiento cada vez más notorio y fuerte que permite enfrentar la zozobra del caos cotidiano, sobre todo en la juventud.

Pero ¿qué precedentes tenemos sobre los festivales de música electrónica? Estados Unidos de América (EUA) y Reino Unido, a fines de la década de los sesenta, fueron sede de eventos musicales masivos como *Woodstock*, *Festival de la Isla de Wight* y *Glastonbury*, que desataron todo un furor por su afinidad con el movimiento hippie, el uso de sustancias psicodélicas, el amor libre y la emancipación del pensamiento hegemónico. El género musical predominante era el rock. En México, en 1971, se celebró el *Festival Rock y Ruedas de Avándaro*, congregando a más de trescientos mil asistentes, sobrepasando el quorum esperado que era de 25 mil personas (García, 2019).

¿Por qué fueron tan exitosos y a la vez polémicos¹ estos festivales? Porque establecieron un nuevo concepto del espacio público, donde las personas podían reunirse y disfrutar de la música, pero, a su vez, tenían la oportunidad de expresarse tanto de forma personal como colectiva, sin miramientos. En esos sitios no eran juzgados por su apariencia o su manera de bailar. Podías hacer nuevas amistades y, a su vez, toda la atmósfera que rodeaba a estos eventos era contracultural: actuaba como una alternativa al orden establecido. Y esto permitió crear lazos afectivos muy fuertes, además de compartir identidad con los pares.

Años después, los *raves* llegaron a fortalecer esta propuesta. A fines de la década de los ochenta, tanto en Londres como en Berlín, comenzaron a celebrarse reuniones clandestinas en lugares al aire libre, abandonados o prestados como estacionamientos y bodegas, donde jóvenes disfrutaban de música *techno* y *house*. No acudían a clubes nocturnos o discotecas, sino que conquistaban nuevos territorios y los resignificaban. Esto, como un reflejo del descontento social que fomentaban los respectivos gobiernos: la juventud, en ambos países, sufría una gran represión hacia su libre expresión. Y los *raves* fueron una respuesta, para que sus emociones y hasta su propia corporalidad encontraran una válvula de escape que transgrediera, por un instante, los límites establecidos:

¹ Estos festivales estuvieron rodeados de polémica, debido a que los medios de comunicación y las autoridades, los responsabilizaron de fomentar el libertinaje, la violencia, los daños a la salud y los destrozos. Cuando, en realidad, no hay registros fehacientes sobre dichos excesos.

Estas fiestas [raves] atravesadas sistemáticamente por la pretensión de provocar una comunicación directa entre la música y los estados de ánimo de la gente a través de una modulación consciente de la intensidad rítmica, crecieron rápidamente, llegando a congregarse a miles de personas en numerosas ocasiones. Poco a poco fueron abandonando su primigenio espíritu de corte meramente hedonista para convertirse en formas políticamente orientadas de control y gestión autónoma y autodeterminada del ocio y de los espacios urbanos y rurales por parte de los jóvenes. El aumento de la intensidad de su significación y sentido político acabó por convertirlas en problemas de orden público para las autoridades (Lara, 2002).

Los *raves* dejaron como legado para la juventud la posibilidad de construir una comunidad a partir de la música y el baile, pero no sólo eso, sino también de crear y transmitir mensajes de autonomía y posicionamiento. Muestra de esto es la filosofía PLUR (Paz, Amor, Unidad y Respeto), acróstico que refiere a las palabras anglosajonas: *Peace, Love, Unite* y *Respect*, valores que son el sustento de la cultura dance alrededor del mundo. Dicho sistema de pensamiento surgió con los *raves* y el *acid house*.

Hasta hoy en día, el PLUR sigue vigente en la mente y las acciones de muchos participantes que acuden a cualquier evento de la escena electrónica, como festivales, *sets de dj*, fiestas EDM. Muestra de ello son los *Kandi Kids*, grupo, en su mayoría de jóvenes, que practican el PLUR y que han establecido una identidad y rituales específicos. Este grupo surgió en la década de los noventa en la ciudad de Los Ángeles, en EUA, como parte del fenómeno *raver*, el cual se caracteriza por sus llamativos y coloridos atuendos, además de que siempre portan brazaletes, fabricados muchas veces por ellas o ellos mismos, y que intercambian con otras personas a modo de integración/conexión en un peculiar saludo con las manos, que involucra recrear las siglas PLUR.

Las y los *Kandi Kids se entregan, sin miramientos, al baile y las acrobacias, siempre están en la pista luciendo sus mejores pasos, pero también tienen una actitud empática y alegre, con la que buscan siempre un contacto interpersonal que pueda profundizarse o generar afectos, por lo que han llegado a formar una red de apoyo ante los posibles excesos que rodean a estas celebraciones:*

Los *Kandi Kids* han tomado la responsabilidad de mantener a su comunidad segura como *ravers* sobrios. Cobertura que evolucionó a partir de la necesidad de prevenir daños [...] pues en los noventa, los *dealers* identificaban a quienes deseaban alguna sustancia a partir de los vistosos brazaletes [...] Ahora han creado su propio espacio, más allá de la ingenuidad de la infancia y en oposición al mundo adulto. Han evolucionado a una comunidad extraordinaria que representa la subversión del cuerpo ordenado, refrenado, químicamente puro y autónomo (Aronsky, 2019)

Como se puede observar, la escena *raver* no es sólo un conjunto de personas que están unidas por su gusto musical o por su participación dentro del ambiente festivo y de excesos, comprende toda una filosofía y marco de acción. Esto se refleja en el *Manifiesto Raver*, escrito de autoría desconocida que expone una postura contra el sistema dominante y que toma como herramientas de protesta al baile y a la música electrónica para formar una comunidad de resistencia con valores como el amor, la tolerancia, la expresión y la armonía:

No somos adictos a la droga. No somos niños ingenuos. Somos una tribu global que trasciende la ley hecha por el hombre, la geografía física y el tiempo mismo. Fuimos traídos por el sonido. [...] Llevándonos a voltear hacia la persona a nuestro lado para unir nuestras manos y levantarlas al compartir este gozo incontrolable que sentimos al crear esta burbuja mágica que puede, por una noche, protegernos de los horrores, atrocidades y la contaminación de nuestro mundo, [...] Buscamos liberarnos de nuestras inhibiciones, y liberarnos a nosotros mismos de las restricciones que ustedes han puesto en nosotros para su propio bienestar. Buscamos reescribir el sistema que ustedes han tratado de dogmatizarnos desde el momento en que nacimos. [...] Hasta que el sol aparezca y quemé nuestros ojos al revelar la unutópica realidad de un mundo que ustedes han formado, nosotros bailamos con nuestros hermanos y hermanas en celebración de nuestra vida, nuestra cultura y en los valores en los cuales creemos (Lenin xd 3.0, 2009).

Con la perspectiva que nos presenta el manifiesto, nos orientamos de lleno hacia el objetivo del presente artículo: describir cómo esta clase de espectáculos brindan considerables gratificaciones emocionales gracias a la estructura ritual en la que están fundamentados y a la activación de zonas cerebrales específicas. Asimismo, son espacios exclusivos de expresión, podríamos decir que son “cápsulas contenedoras” del ritmo acelerado de la sociedad, instantes excepcionales que

transforman momentáneamente la percepción de la realidad y de nosotros mismos. Si esto se traslada a las y los jóvenes, entonces, se vuelve muy relevante, un ejemplo que puede ayudar a fortalecer estas ideas es *Underground Resistance (UR)*, movimiento que surge en 1989 gracias a la solidaridad que se formó entre productores de *techno* en Detroit, EUA.

UR es un movimiento que sigue vigente y desde sus inicios su objetivo ha sido plasmar un fuerte mensaje político. El *techno* no es sólo un género, no es sólo tecnología, sino un instrumento militante. Se manejan de forma anónima y su sello discográfico busca evadir la lógica voraz del mercado, invitando a adoptar en creadores musicales la idea de “hazlo por ti mismo”, que no se sujeten a los caprichos comerciales y la exigencia de la industria musical. De igual modo, simpatizan con el *bip hop*, el arte urbano, los derechos de la comunidad afrodescendiente y los colectivos anticapitalistas. Lo más importante para la presente investigación es que UR coincide con el manifiesto *raver* acerca de que la música y el baile son elementos vitales para el bienestar humano. En su página web declaran:

Al comunicarse simplemente a través del sonido, el techno ha reunido a personas de diferentes nacionalidades bajo un mismo techo para divertirse. ¿No es obvio que la música y la danza son las claves del universo? ¡Los llamados animales primitivos y humanos tribales lo saben desde hace miles de años! Instamos a todos los hermanos y hermanas del *underground* a crear y transmitir sus tonos y frecuencias sin importar cuán primitivos puedan ser sus equipos. [...] Urgimos a unirse a la resistencia y a ayudarnos a combatir la mediocre programación visual y sonora con la que se está alimentando a los habitantes de la Tierra, esta programación está estancando las mentes de la gente, construye un muro entre razas e impide la paz mundial (Underground Resistance, 2020).

No es sólo diversión bajo un mismo techo, la unión de la música y el baile es más profunda dentro de esta clase de eventos, pues va hacia un cambio de visión sobre la realidad social y personal. Los académicos ingleses J. Gilbert y E. Pearson (2003) afirman que los *raves* heredaron un imaginaria tribal que se refleja en las actuales manifestaciones:

La modalidad de festival, de reunión tribal ofrece [...] la apertura de este espacio, más allá del sujeto, independientemente de lo efímero del momento, podría constituir todo lo que sus participantes necesitan. Respecto al hecho de ser un ‘estilo de

vida', la música dance y su cultura pueden ser algo en lo que participemos y que a su vez participe en nosotros. [...] No han abarcado únicamente estrategias para reafirmar la identidad, sino que también han descubierto métodos para [...] la ocupación temporal de nuevas zonas de experiencia que revivifican a quien participa de ellas, sintiéndose imperceptiblemente alterado (pp. 80-81).

A continuación, se profundizará en lo que establece la última cita. Se reflexionará acerca de cómo los festivales de música electrónica, al tener bases rituales producen un estado liminal que provoca en los asistentes, muchos de ellos jóvenes, una activación de su sistema límbico que repercute, de manera directa, en las emociones y los vínculos afectivos. Esto, al analizarse, puede brindarnos un modelo educativo para la organización de actividades lúdicas dentro de ambientes escolares.

Desarrollo

Electric Daisy Carnival (EDC) en México es uno de los festivales de música electrónica más longevos, su primera edición en territorio nacional fue en marzo de 2014. La edición en 2020 reunió, durante sus tres días de celebración, a más de 300 mil personas (Muñoz, 2020) estableciendo un récord de asistencia que nos dirige a la gran aceptación y popularidad de dicho espectáculo. Como punto de comparación se puede mencionar que, en su primera visita al país, la participación fue de 45,000 almas (Murga, 2020). Al paso de los años su oferta musical, tecnológica y artística, aunado al clima y dinámica social que se establece, han hecho que sea catalogado como uno de los mejores eventos de esta naturaleza a nivel mundial. *Insomniac*, empresa organizadora de EDC, a cargo de Pasquale Rotella, ha declarado que es su segundo festival más grande, sólo por detrás de EDC Vegas.

¿A dónde nos dirigen estos datos? Espectáculos como *Electric Daisy Carnival*, *Babidorá*, *Hello*, *Ceremonia*, *Beyond Wonderland*, *Xibalba*, *Wish Outdoor*, *Vaivén*, *Dreamfields*, *Medusa* y *Sónar*, por mencionar sólo algunos, tienen una gran acogida en nuestro país, debido a lo que ya se mencionaba en anteriores líneas: no sólo es la música y lo escenarios, sino que además, estos eventos se relacionan, de manera directa, con la dinámica interpersonal establecida, que desde una perspectiva antropológica puede equipararse a un ritual, donde hay un intercambio

sustancial de significados que dotan a las y los participantes de competencias simbólicas, cognitivas y emotivas.

El antropólogo escocés Víctor Turner (1999) considera el ritual como “una conducta formal prescrita [a partir] de una configuración de símbolos” (pp. 21,53); este autor menciona que una de las principales virtudes del ritual es ser una fuerza positiva dentro de los procesos sociales, favoreciendo cambios y comunión entre los integrantes de un grupo.

Revisemos dos definiciones más sobre el ritual. Los académicos argentinos, G. Wilde y P. Schamber (2006) consideran que este acto se inserta en el seno de la creatividad humana, pues permiten que emerjan diversas formas de expresión estéticas, a su vez afirman que el ritual “es un comportamiento simbólico, repetitivo, socialmente establecido, que define, difunde y revitaliza identidades sociales a través de la escenificación” (p.12). Por su parte, para el sociólogo estadounidense Randall Collins (2009) el ritual es: “un mecanismo que enfoca una emoción y una atención conjuntas, generando una realidad temporalmente compartida” (p.21). Los tres posicionamientos teóricos, aquí expuestos, son valiosos para el objetivo de esta investigación, debido a que nos brindan las siguientes categorías de análisis sobre el ritual [Tabla 1. Rasgos del ritual como espacio de interacción social] como un acto que favorece la interacción social y la comunión emotiva:

TABLA 1.
Rasgos del ritual como espacio de interacción social

-
- Se basa en la acción y repetición.
 - Establece símbolos a compartir.
 - Se materializa en manifestaciones estéticas.
 - Fomenta una identidad personal y social.
 - Construye una visión sobre la realidad.
 - Dirige y transmite emociones.
 - Necesita escenificar (re-construir y re-presentar).
-

Fuente: elaboración propia.

Ahora traslademos estas características a los festivales para observarlos como rituales². Todos ellos son celebrados de forma periódica, usualmente cada año; mucho de su éxito radica en las dinámicas, acciones, establecidas entre los asistentes, el *staff*, los bailarines, los acróbatas y otros colaboradores en los siguientes espacios: el dancefloor, área común para bailar/disfrutar que rodea el escenario, juegos mecánicos, jardines con instalaciones artísticas, *stands*, *foodtrucks*, *lounges* y avenidas por donde accedes a las diferentes atracciones.

Los símbolos son un elemento inapelable, debido a que enriquecen a los festivales con significados colectivos que reflejan su identidad y filosofía. Facilitan que quienes acuden, se sientan parte de una comunidad, de algo que puede llegar a representarles en ciertos aspectos de su vida. Algunos símbolos que podemos mencionar son, por ejemplo, los tótems³, el diseño escenográfico que dota de cierta personalidad el espacio de cada festival -*Beyond Wonderland* tiene una temática de fantasía que recuerda la novela del inglés Lewis Carroll: *Alicia en el País de las Maravillas* -los *outfits* extravagantes, fuera de lo común- es una tradición que las personas se caractericen con disfraces, *kigurumis*, máscaras-, además, del PLUR, *kandis*, pirotecnia⁴ y la propia música electrónica -algunas melodías del género son muy emblemáticas de estos espectáculos, siendo parte de materiales oficiales como los *aftermovie* o *trailers*-.

Las manifestaciones artísticas dentro de los festivales son un eje que permite que las acciones y los símbolos puedan integrarse, pues a través de la experiencia estética que originan, se construye toda una atmósfera fascinante, que ronda entre lo onírico y el éxtasis. Gracias a la vibrante estimulación que se hace de los sentidos con diversos medios

2 En la presente investigación se comprende el ritual como una actividad que no está ligada sólo a la esfera de lo sagrado o lo divino. Se ha comprobado que los rituales son parte de nuestra cotidianidad, ya que permite conectar la vida pública y privada. Crean comunidad al despertar la vida afectiva y dan acceso a dimensiones de pensamiento que son inaccesibles con otros medios.

3 Los tótems son accesorios personalizados por la audiencia, que consiste en pancartas, carteles, letreros o gráficos que son sostenidos por un tubo ligero y largo que permite su visualización entre la multitud. Es una tradición el que su mensaje sea una adaptación entre la celebración del festival y contenidos que provienen de la cultura popular, como pueden ser: memes, celebridades, personajes animados y políticos, por mencionar algunos.

4 Se añadieron a esta lista los fuegos artificiales debido a que no se consideran sólo recursos decorativos, integran un discurso significativo. Por ejemplo, EDC tiene un lema que es: Iluminemos el cielo eléctrico, debido a que la pirotecnia es un personaje más que interactúa con la audiencia en momentos muy específicos como son las ceremonias de inauguración y cierre. Algo similar pasa con otros eventos, donde la mayor parte de imágenes o videos promocionales resaltan los fuegos artificiales como símbolo de celebración y furor.

como instalaciones interactivas -en zonas comunes de los festivales se montan objetos creativos de gran tamaño como pueden ser alebrijes, esculturas, estructuras insólitas para sentarse, entre otros- y escenarios -cada evento tiene una meticulosa propuesta tecnológica y visual que busca sorprender y otorgar un sello distintivo. EDC México ha traído una catedral, cascadas, búhos, una diosa-. No podemos olvidar los sofisticados *sets* de iluminación y performances por parte de bailarines, no sólo en los escenarios, sino también en todas las áreas del evento. En este orden de ideas, podemos resaltar que cada uno de esos recursos, gracias a su materialidad y composición, se transforman en vehículos para alterar la percepción y el goce en los festivales. El filólogo alemán Hans-Robert Jauss (2002) asevera al respecto: “los objetos estéticos muestran algo en virtud de qué es lo que muestran, hacen elocuente la experiencia a partir de la cual hablan en la medida en que configuran expresivamente la experiencia en cuestión” (p.23). Dicho de otra manera, cada una de las piezas, que se han enlistado, son formas tangibles que, debido a su material, estructura y tecnología, conducen significados y emociones que van desde lo personal hasta lo grupal.

La última línea nos vincula con el siguiente rasgo: los rituales construyen identidad tanto a nivel individual como social y esto se hace manifiesto en los eventos de música electrónica, pues a partir de la conjunción de las anteriores propiedades, las y los asistentes generan procesos de empatía y reconocimiento tanto para sí mismos, como también con los demás: “quienes van son muy amables y todos nos podemos llevar muy bien, además que está muy padre el poder compartir los mismos gustos de música con más personas, me siento libre, nadie te juzga por la forma en que bailas” (María Fernanda, 19 años)⁵. Cada festival, tiene una propuesta sobre la música electrónica y crea ambientes con base en dicha premisa. Pongamos algunos ejemplos; *Bahidorá* ofrece un *line up* más ecléctico, que busca alejarse del EDM con géneros como el *tropifolk*, *trip hop* y *synth pop*. La experiencia que erige se centra en una conciencia sustentable⁶ que lleva a muchas personas, con esta

⁵ Los testimonios presentados son parte de un trabajo etnográfico realizado durante los años 2016 a 2019 en diferentes festivales de música electrónica en la Ciudad de México, Morelos y Estado de México. Se realizaron entrevistas semiestructuradas a más de 30 mujeres y hombres asistentes, la edad de las y los entrevistados, osciló entre los 15 y los 40 años.

⁶ *Bahidorá* es el primer festival de música en México que ha sido galardonado como ejecutor de un programa de sustentabilidad. En 2018, la ONG alemana *Green Music Initiative* les brindó dicho reconocimiento por haber aplicado estrategias ambientales para reducir el impacto en el medio ambiente. *Bahidorá* se celebra anualmente en el parque natural Las Estacas en Morelos.

clase de ideales, acudir a dicho festival cada año. Por otra parte, *Hello* trae un caleidoscopio de géneros, además de la música electrónica, como el *rap*, *reggaeton*, *latin sounds* y *rock*, haciendo que la identidad de los asistentes se oriente hacia lo alternativo, pues el propio festival se enuncia como un espacio indie multisensorial para la juventud.

¿Cómo los festivales pueden fabricar una visión sobre la realidad? La respuesta se liga con lo que ya se discutió sobre sus manifestaciones estéticas. Los organizadores tienen muy claro que su audiencia no busca sólo oír música electrónica, anhelan un espacio en el cual abstraerse y que salga de lo habitual, por lo que fundan un peculiar universo que tiene como base una poderosa narrativa que dota de sentido toda la experiencia. *Medusa 2020* buscaba una temática circense a la cual nombró: *Circus Madness*, EDC se ha postulado como un carnaval mágico, *Xibalba* se conecta con la celebración de día de muertos, *Ceremonia* se afirma como un nicho cultural y *Dreamfields* se sujeta a una trama de bosque encantado. Es así como, al acudir a esta clase de espectáculos, las personas se vinculan con un específico relato, el cual dirige cada uno de los elementos que se nos ofrecen y hasta nuestra propia disposición dentro del evento: “todo depende al festival al que vayas, te hacen conectar de un modo distinto: los visuales, la música, las personas, el momento son un complemento que te hace sentir bien, se siente la vibra desde que llegas” (Narda, 18 años). Estas celebraciones permiten una inmersión momentánea hacia un estado liminal que deja fuera, por unos instantes, el tiempo ordinario.

Se ha introducido un nuevo término que es necesario explicar, liminal o liminalidad que, desde la perspectiva de Turner (1999), es un estado de transición, donde no somos lo uno ni lo otro. Esta transición se enlaza con los rituales de paso, los cuales tienen por objetivo transformaciones o cambios de cualquier índole; por ejemplo, la meditación, una fiesta de XV años, el bar Mitzvá, una graduación. Cuando nos adentramos a la liminalidad pareciera que estamos fuera de lo cotidiano, de aquello que consideramos normal: “para tener una experiencia liminal, se tiene que entrar en un estado simultáneo de estar y no estar. [...] Es algo que se escapa completamente de la realidad, pero que se vive y se siente con la fuerza de la realidad misma” (Fischer, 2019). Lo liminal involucra un proceso emocional y físico muy fuerte, pues lo que sentimos y creemos, de manera momentánea, se pone en entredicho, es contemplarnos como entes ajenos, pero, al mismo tiempo, cer-

canos a lo que se vive tanto en tiempo como espacio. Por eso, disfrutar verdaderamente un festival es una experiencia liminal, podemos estar en una zona neutral o intermedia a la rutina diaria: “es una vía de escape, por cierto tiempo te olvidas de lo hay afuera, se desaparecen tus preocupaciones y disfrutas de lo que te gusta escuchar con personas que no conoces” (Adrián, 22 años). Los eventos de música electrónica otorgan un permiso para deleitarse sin reservas en emociones como la alegría y la sorpresa.

Para fortalecer los dos últimos puntos descritos en el Cuadro 1. Rasgos del ritual como espacio de interacción social, es vital sumergirnos de lleno en la convicción de que un ritual escenifica, pues permite crear entornos y situaciones, tal como el montaje de una obra de teatro en la cual cada una y uno de nosotros, como participantes de ese ritual, somos los actores dentro de la puesta en escena. Si esto lo trasladamos a los festivales, el ritual establecido dentro de dichos eventos se concreta como un performance, donde van intercambiándose significados entre diversos agentes, que no necesariamente son personas, tales como los escenarios, los dj's, los asistentes, la música, las instalaciones artísticas, los bailarines, las luces, la pirotecnia, los juegos mecánicos, el espacio geográfico y el tiempo. Para V. Turner (2002) las ceremonias, los carnavales y los rituales siguen una lógica performativa cultural que permite el entendimiento de muchos aspectos de la vida, que, de otra manera, no podrían ser comprensibles o accesibles: “mediante el propio proceso de performance, se ilumina lo que, por lo común, se encuentra herméticamente encerrado en las profundidades de la vida sociocultural, inaccesible a la observación y la comprensión cotidianas” (p.80).

En el caso de los festivales de música electrónica, los rituales iluminan o facilitan una catarsis expresiva muy importante. Las y los asistentes hallan un nicho donde pueden ser ellas o ellos mismos sin sentirse restringidos, puede ocurrir que también descubran nuevas facetas de su personalidad: “Entrando ya al festival, como que literal sientes el cambio del mundo de fuera, encuentras a personas disfrutando sin importar qué digan los demás, haces nuevos amigos, no hay exclusión y tus ideales puedes llevarlos a cabo” (Viridiana, 19 años). Como ya se ha revisado, a través del sonido, el baile, la vestimenta, el maquillaje y la interacción tanto interpersonal como con los elementos que otorga el espacio, se cimienta un ritual que tiene como base la liminalidad y el performance, trayendo como resultado una vivencia extraordinaria para el cuerpo, la mente y las emociones.

La música es un fenómeno muy poderoso, tiene repercusiones en todo ser sintiente, gracias a las vibraciones con las cuales se manifiestan los sonidos, se ha comprobado que la música actúa sobre las células de cualquier organismo, y en el caso de los humanos provoca cambios de actitud ante el entorno. En los festivales, la música no es sólo ornamental, es un personaje que interactúa con la audiencia, modificando su percepción y emociones gracias a lo que produce en sus mentes. “La emoción musical emerge de la activación inicial de regiones cerebrales, directamente involucradas con la percepción musical y con la activación subsecuente de sistemas emocionales ligados a la percepción sensorial, además de la activación coherente de zonas de la corteza cerebral involucradas en la extracción de significado musical” (Díaz, 2010: p.547).

Leyendo la anterior cita es obvio preguntarse, ¿en qué regiones cerebrales se manifiesta dicha emoción musical? Nos ocuparemos, en específico, de una: el sistema límbico. “Las emociones musicales intensas acompañadas de estremecimiento requieren de la actividad de estructuras del sistema límbico y paralímbico en integración con la información sensorial y cognitiva” (Díaz, 2010: p.547), dicho en palabras más sencillas, esta zona del cerebro, al estar en contacto con estímulos musicales, activa emociones que se fundamentan en nuestra experiencia de vida. El especialista español en informática biomédica Víctor Maojo (2018) afirma que las emociones tienen una función fundamental en la música, tanto para oyentes, compositores e intérpretes, esto no sólo ocurre a nivel fisiológico, sino también en nuestros procesos neuronales que se traducen en acciones concretas de nuestra existencia como son el aprendizaje, la vinculación afectiva-social y la memoria.

En los eventos de música electrónica, el dj tiene los roles de productor, compositor e intérprete, estableciendo, a través de su música, un vínculo emotivo con la audiencia, ya que estimula zonas cerebrales específicas, las cuales provocan la descarga de neurotransmisores que posibilitan sensaciones de bienestar y, por lo tanto, de emociones como la alegría, las cuales hacen más propicio un ambiente de fraternidad donde los afectos emergen. Pensemos, bajo esta perspectiva, al dj como un chamán o facilitador quien, a través de recursos como la música, en conjunto con la infraestructura del festival, promueve una experiencia extática comunitaria.

¿Qué es una emoción y cómo se vincula con el cerebro? Retomemos a V. Maojo (2018) para descubrirlo:

Se trata de una construcción cerebral [...] que afecta a diferentes partes de nuestro cuerpo, de diversas formas. [...] Existen diversas hipótesis sobre las áreas cerebrales responsables de los diferentes tipos de emociones, pero hay un cierto consenso acerca de la decisiva participación de varias estructuras como el tálamo, hipotálamo, hipocampo, el cuerpo caloso, la corteza prefrontal y la amígdala (p.50).

Las áreas que menciona el autor se engloban en lo que se ha determinado como sistema límbico, ubicado en la porción medial del telencéfalo. No es una región cerebral independiente, sino un circuito interconectado de entidades neuronales que se hallan rodeadas por los ganglios o núcleos basales, los cuales se vinculan con la actividad motora, la motivación y, también, la emoción (Sabater, 2019). Se puede decir, de manera muy elemental que el aparato límbico se halla en el centro de nuestro cerebro y es responsable de procesos que son necesarios en los festivales como la motivación, el desbordamiento de emociones, la regulación térmica y los afectos sociales. A razón de ello, algunos autores lo han denominado el “cerebro emocional” (Vara, 2019).

Amplieemos un poco la manera en que las regiones interconectadas del sistema límbico generan reacciones emocionales a partir de los incentivos del entorno: “Los estados emocionales están regulados por un conjunto de respuestas periféricas, autónomas, endocrinas y esquelético-motoras. [...] Un estímulo emocional, con una intensidad significativa, activa sistemas sensoriales que envían la información hacia el hipotálamo, el cual genera una respuesta” (López Mejía *et al.*, 2009, pp.62-63) ¿Y qué respuesta genera el hipotálamo? No sólo cambios en nuestra frecuencia cardíaca y respiratoria, además, envía señales a las otras zonas límbicas, como es la amígdala, la cual, a partir de dichos estímulos, les otorga importancia, generando reacciones fisiológicas asociadas con emociones como el erizamiento de los vellos corporales o piloerección, aumento o disminución de la presión arterial, midriasis, movimientos clónicos o rítmicos (Delgado,2005: p.179), mismos que ocurren al estar bailando en estas celebraciones.

La amígdala sigue una lógica en el orden de la recompensa, el placer y el castigo. “El sistema límbico, no solo es el capitán de nuestras emociones, también está asociado al hipocampo, genera los recuerdos

emocionales. Pero esto no es todo, junto con el hipotálamo, impregna de color emocional nuestros procesos básicos” (Vara, 2019). Retomemos esta última idea dentro de un festival donde la memoria es vital, pues al ser tan fugaz el evento, se busca almacenar la mayor cantidad de sensaciones, imágenes e información para poderlo recrear más adelante. En nuestro cerebro, la corteza límbica nos auxilia a lograr dicho objetivo al recuperar eventos tanto episódicos como semánticos (Delgado, 2005: p.179). Es así como vamos dándole color a lo vivido en el evento, clasificando nuestras experiencias.

Teniendo en consideración estas funciones, se puede apreciar la importancia que tienen los materiales gráficos y audiovisuales en diferentes plataformas digitales como testimonio de estos espectáculos, ya sea desde los sitios oficiales del evento o los informales; observar videos, fotos, *trailers* o *aftermovies* otorgan una gran satisfacción no sólo a quienes acudieron, sino que, también, motivan a otros a que deseen asistir, pues construyen todo un discurso comunal emotivo alrededor de ellos. “Las emociones influyen sobre la memoria, en algunos casos, al fortalecer y, en otros, al obstaculizar la formación de memoria. La amígdala está involucrada en la mejora de la memoria cuando esta última tiene un contenido emocional” (Torres, et al., 2015, p. 33).

A su vez, hay procesos químicos en juego que producen una serie de reacciones en el organismo, transforman nuestra conducta y percepción dentro del festival ¿A qué me refiero? El aparato límbico fomenta la liberación/envío de neurotransmisores, que definiremos como sustancias químicas o biomoléculas que son producidos en las diferentes glándulas del cuerpo. Su función central es compartir información entre neuronas, por medio de la sinapsis, para que, de esta forma, activen procesos fisiológicos y mentales.

Dicho de otra manera, un neurotransmisor permite la comunicación entre neuronas, trayendo de paso un cóctel de sensaciones/reacciones que varían acorde a la composición química de cada uno de ellos. Por ejemplo, la adrenalina o epinefrina es un neurotransmisor que se produce en las glándulas suprarrenales, prepara al organismo ante situaciones de estrés, ya que acelera nuestro pulso, dilata la pupila e incrementa la energía muscular, aunado a esto, brinda una sensación de alerta y disminución del dolor. Quien ordena que se libere la adrenalina es el hipotálamo, que como ya se vio antes, es parte del sistema límbico e involucra un mecanismo de supervivencia ante el

riesgo. Aunque en un festival no es común que nuestra integridad sea vulnerada, si pueden existir situaciones de excitación o incertidumbre, como la apertura de un *set*, un *mosh pit*, un *drop*, efectos en el escenario como el fuego o la ceremonia de clausura. Todo ellos pueden generar el envío de adrenalina y que se produzca la emoción de sorpresa.

Pero ¿qué otros neurotransmisores, además de la adrenalina, son direccionados por el sistema límbico e influyen en la vivencia dentro de un festival? Mencionaremos cuatro que se vinculan con emociones gozosas: dopamina, serotonina, glutamato y GABA. Hay algunos otros neurotransmisores involucrados, como la acetilcolina, en el circuito límbico, pero se decidió hacer esta selección acorde con las que se considera tienen un papel vital en la experiencia ritual, afectiva y estética dentro del evento. El abuso de sustancias como el alcohol y las drogas pueden generar el desequilibrio de estas biomoléculas, produciendo efectos adversos, tanto a nivel físico como emocional. A continuación, se resumen las características de los neurotransmisores elegidos y su papel dentro de un festival [Tabla 2: Neurotransmisores de la región límbica relacionados con las emociones].

TABLA 2.

**Neurotransmisores de la región límbica
relacionados con las emociones**

Neurotransmisor	Se produce en / Funciones	Zona límbica	Emociones y acciones en un festival
Dopamina	Mesencéfalo (sustancia negra). Estimula la memoria y la atención, favorece actividad locomotora, el flujo sanguíneo y búsqueda de gratificaciones. Mejora el estado anímico.	Hipotálamo	Felicidad, alegría, euforia, amor. Brinda placer ante los diversos estímulos que tiene el evento: como un juego mecánico, visuales, bebidas y alimentos, la música y baile. Fomenta la interacción interpersonal.
Serotonina	Tracto Gastrointestinal. Regula el estado anímico y los procesos de saciedad. Brinda homeostasis corporal, activa mecanismos de recompensa y descanso.	Tálamo Amígdala	Dicha, plenitud, empatía. Permite que se tenga una actitud positiva y abierta a la música y experiencia en general. Facilita la resiliencia ante el clima extremo, estar de pie, ruido, hambre, sed y las multitudes.
Glutamato	Astrocitos. Estimula la sinapsis y plasticidad neuronal. Regula respuestas emocionales. Facilita la creación de recuerdos y da energía al cerebro.	Hipocampo	Sorpresa, alegría, satisfacción. Hace que exista mayor atención y recepción a lo que ocurre. Permite tener energía ante los horarios exhaustivos y el desgaste físico del evento.
GABA	Cerebelo y médula espinal. Inhibe la excitación del Sistema Nervioso Central. Reduce el estrés, la ansiedad, presión sanguínea. Relaja el sistema muscular.	Hipocampo Corteza prefrontal	Satisfacción, empatía y serenidad. Da un equilibrio ante la sobreestimulación. Hace que nos relajemos para no colapsar. Algunos géneros de electrónica como el trance son idóneos para la aparición de este neurotransmisor, de ahí la necesidad de áreas de descanso en los festivales.

Fuente: elaboración propia.

Después de este recorrido sobre el impacto del sistema límbico y los neurotransmisores en las emociones, queda más claro que, cuando asistimos a un festival se ponen en acción varios mecanismos fisiológicos en nuestro organismo, que traen como resultado un acontecimiento complejo; como ya se mencionó, el festival tiene la característica de umbral o liminal, porque pareciera que nos desfasamos, por unas horas, de nuestra realidad habitual para entrar a una experiencia performativa, donde hay un encuentro de energías o, en palabras del filósofo francés Gilles Deleuze (1996), de perceptos, de formas inusuales de percibir el entorno y acercarnos a lo que nos rodea, lo conforma un territorio fértil para la expresión de afectos.

La música y el baile son herramientas idóneas para la generación de perceptos. Teniendo esta idea como directriz se procederá al desarrollo de una propuesta para trabajar con estudiantes de educación media superior, que se basa en el trabajo etnográfico que se ha hecho en festivales de música electrónica y bajo la hipótesis de que dichos eventos establecen un ritual límbico que favorece la empatía, al darle un gran valor a la interacción social y a la producción de emociones.

Cabe señalar que la presente es una sugerencia didáctica y recreativa que surge al observar, de manera metódica, los efectos positivos en las y los asistentes a los mencionados espectáculos. Al momento de escribir este artículo, la estrategia propuesta no se ha aplicado en ningún recinto escolar, sin embargo, se espera que pueda motivar a alguna autoridad o docente a llevarla a cabo con sus estudiantes. La estrategia se fundamenta en la investigación cualitativa que he realizado en diversos festivales de música electrónica mexicanos y con base en las aportaciones de dos autores: Randall Collins (2009) y Carlos Alberto Jiménez Vélez (2007).

Como ya se mencionó en la introducción de este texto, la juventud mexicana tiene un área de oportunidad muy importante en el establecimiento de vínculos afectivos estables que, entre muchos otros aspectos, permiten un desarrollo óptimo de la salud mental. Socializar y crear empatía con las y los otros crea sensaciones de bienestar, reduciendo la ansiedad y la depresión. Se pensaría que dentro del aula estos lazos se crean y fortalecen de manera orgánica, sumados a los que cada estudiante tiene en su hogar y otros círculos sociales, pero la realidad es que en dichos espacios muchas veces existen situaciones como son la discriminación, la indiferencia y la violencia, las cuales traen como

resultado evadir, lo más que se pueda, las relaciones interpersonales, practicándolas sólo como meras formalidades acordes con el contexto.

De acuerdo con la Encuesta de Jóvenes en México (2019), “6 de cada 10 jóvenes han estado expuestos a situaciones de violencia: 58.5% refiere haber experimentado o atestiguado alguna situación violenta” (Fundación SM, 2019, p. 64). El mismo estudio comenta que la exposición a la violencia se da en los siguientes contextos: familiar, sexual, social y entre pares. Este último es importante, pues las y los jóvenes deberían sentirse cómodos y seguros con gente de su edad, ya que es con quienes pueden tener más cosas en común y crear comunidad e identidad. Sin embargo, esta realidad está provocando un desapego creciente con los modelos de convivencia habituales, por lo que algunos estudiantes prefieren optar por el aislamiento.

Tal situación orienta la necesidad de construir estrategias que promuevan una coyuntura respecto al establecimiento de relaciones interpersonales entre los jóvenes, tanto en el entorno escolar como fuera de éste, es decir, que sus alcances no se limiten a experiencias colegiadas, sino que trasciendan a su vida cotidiana. Roberto, de 17 años, menciona: “algunos dirán, los festivales se hacen para atraer gente, pero yo creo que es para que la gente se divierta, que se sienta como en paz. Me gusta ir porque me distraen, me dejo llevar por la música y el ambiente, se desaparecen mis preocupaciones”.

La propuesta que busco compartir tiene el objetivo de impulsar los afectos y las emociones saludables a partir de retomar, en actividades escolares, elementos que provienen de los festivales de música electrónica, con el fin de que las relaciones interpersonales entre las y los involucrados sean empáticas. De acuerdo con esto, Collins (2009) define como ritual de interacción (RI): el encuentro pautado entre personas que, mejor o peor, han aprendido de otros y por experiencia propia a percibir, inferir, reproducir, desarrollar, improvisar esas pautas” (p.VIII). Un RI logra que las y los propios involucrados generen una experiencia poderosa, gracias al intercambio de su energía, estado anímico, ideas y acciones, fuera de la acción de marcos autoritarios que dirijan canónicamente el acontecimiento. En estas condiciones, las y los estudiantes optan más por una vivencia subjetiva-colectiva “son entidades-procesos emergentes del flujo de una agencia -la energía somatoemotiva intensifica el foco de atención de los participantes- [...] que crean y encauzan [...] las dinámicas de los encuentros” (ídem).

Con estas nociones en mente, mi estrategia pretende que recintos académicos de nivel medio superior elaboren una agenda de sesiones en las que halla música, baile y expresiones artísticas para el disfrute de las y los estudiantes. La organización tiene que ser una sinergia entre directivos, docentes y alumnado, esto es, la toma de decisiones tiene que ser conjunta, para que las y los jóvenes no sientan que es sólo algo que se les impone y que no refleja nada de lo que ellas o ellos piensan, sienten o desean. Dichas reuniones hay que transformarlas en rituales de interacción que encaucen compromisos afectivos vigorosos, y para lograrlo hay que concebirlas como actividades lúdicas que, acorde con Carlos Alberto Jiménez (2005), son experiencias culturales que “operan como una máquina de significación y recodificación del mundo” (p. 11).

La actividad lúdica, vista desde la óptica de Jiménez (2005), se encauza al disfrute, pero también a la exaltación de lo simbólico y la imaginación. “Introducir el juego [...] en la escuela como una actividad cultural que logre un proceso de mediación entre la fantasía y la realidad, el pensamiento y el lenguaje, entre la libertad y el sueño, entre el goce y el placer más que necesario, es urgente” (p.29). Las sesiones escolares deben ser espacios, para que las y los estudiantes puedan experimentar diferentes manifestaciones artísticas; además del baile y la música, se puede recurrir a la realización de piezas de arte urbano, instalaciones y performance, tal cual sucede en los festivales de música electrónica. Las asignaturas relacionadas con la formación estética, pueden ser las encargadas de dirigir tales acciones, transformándose en talleres de creación de las obras a exponer el día del evento.

Recapitulemos, la estrategia es crear, al interior de las escuelas, una programación de celebraciones que incluyan música, baile y otras manifestaciones artísticas. La logística debe ser un trabajo articulado entre profesores, estudiantes y directivos con el fin de que sea un ritual de interacción: desde que se planea el evento y hasta que se conmemora, y que pueda fomentar la comunicación horizontal.

¿Cada cuándo celebrarlo? Se propone que sea acorde al contexto de cada institución, puede ser trimestral, bimestral o anual, pero se recomienda que no se vincule con otros festejos o tradiciones como son graduaciones, día de muertos, día del amor y la amistad, entre otros. Estas sesiones buscan ser rupturas a la cotidianidad, que puedan generar perceptos y afectar las sensibilidades estandarizadas.

No se busca la transgresión del orden o las normas institucionales, cada recinto empleará lo que crea conveniente para regular la celebración, pero se sugiere que sea con tácticas discretas y que no empañen el carácter catártico y disruptivo del acto; de tal manera que se conserve la creación auténtica de afectos que, para Deleuze (1996), son devenires que irrumpen y nos desbordan.

¿Qué género musical se aconseja? Aquel que se logre a través del consenso colectivo estudiantil, pues serán ellas y ellos quienes lo vivan y disfruten. Esto tal vez suene complicado, pero en realidad las y los docentes que dentro del aula sean sensibles y receptivos a su alumnado, seguro lo resolverán con facilidad. Las y los jóvenes siempre reflejan parte de su identidad con sus preferencias musicales. Sería recomendable que se invite a artistas, bandas o djs acordes el género musical electo a presentarse en el evento, esto se puede lograr a través de establecer contacto con radiodifusoras, sellos discográficos o casas productoras que lleven a los talentos hasta el recinto escolar, todo en una lógica de ganar-ganar, donde el plantel académico invierte en abrirles sus puertas y los artistas, junto con sus representantes, ganan fans, promoción y notoriedad.

También se puede pedir el apoyo de la mesa de madres y padres de familia para conseguir patrocinios o donaciones que ayuden a mejorar la infraestructura del evento, por ejemplo, para sistemas de iluminación, audio, templates y comida. Esta última puede descender de las familias o hacer una cooperación para identificar proveedores de alimentos y bebidas que gusten ser parte de la celebración.

Es muy importante considerar que, independiente de los insumos que puedan aderezar la celebración, la música, junto con el baile, son las protagonistas de estas sesiones, pues siguiendo a Deleuze (1996), la música es la gran creadora de afectos, nos arrastra a potenciales que nos superan. Por su parte, el investigador mexicano, Alberto Dallal (2012) considera que la danza “es un arte contagioso y suscitador, [...] sobreviene una identificación orgánica, [...] propicia una realización compartida, [...] convergen energía y rito” (p.40). Música y baile son expresiones que desean ser compartidas, generan comunidad al tener una fuerza invocadora de emociones y corporalidades. De aquí la idea sobre organizar estos eventos en escuelas, con una atmósfera repleta de festividad y espontaneidad que deje fuera el canon académico, para que las y los estudiantes se apropien de la actividad y la perciban

como un ritual liminal que los abstraiga de su rutina en el aula, pero, también, fuera de ella; dicho de otra forma, que estas sesiones sean herramientas para lograr mejores procesos afectivos-emocionales en todos los niveles de su vida.

¿Por qué estos eventos lograrán en las y los jóvenes el desarrollo de competencias en materia de sensibilidad y comunicación interpersonal? La respuesta es el sistema límbico, cuando las y los estudiantes se apropien y resignifiquen el espacio académico, entregándose al éxtasis individual y colectivo, neurotransmisores como la dopamina y el glutamato permitirán que su cuerpo y mente se regocijen, y finalizado el evento, ya en una reflexión posterior, lo vivido puede hacerles percibir su cotidianidad desde otras aristas y fortalecerlos emocionalmente. Un estudio realizado por el académico Patrick Fagan, en la Universidad Goldsmiths en Londres, nos ayuda a tener más argumentos hacia los efectos benéficos que puede tener esta propuesta de realizar sesiones de música y baile en recintos escolares para el disfrute del alumnado:

Nuestra investigación muestra el profundo impacto que tienen los conciertos en los sentimientos de salud, felicidad y bienestar. La clave es asistir a ellos de forma regular. [...] Los resultados mostraron que asistir a conciertos incrementaba las sensaciones positivas en un 25%. Este tipo de actividad también incrementaba en un 25% la sensación de estar más cerca de los demás y en un 75% la estimulación de la mente (citado por Garriga, 2018).

Se podría refutar el hecho de que dichas competencias o beneficios perduren, al ser celebraciones fugaces y esporádicas, pero ahí es donde radica su fortaleza: adentra a las personas en un estado liminal, que no es permanente, es una vivencia momentánea, pero trascendente, arrastra al sentir, más que al comprender. En un festival se exalta lo sublime y un vínculo con la vida gracias a su carácter efímero. En lo intempestivo de esta manifestación artística reside su majestuosidad y el que pueda transformarnos, no sólo ese día, sino a largo plazo. Los festivales son esperados por meses y esta expectativa permite que al vivirlos se haga con todo el vigor posible, es un aquí y ahora, las emociones se centran en el estar-ahí, van fluyendo en el momento presente, dejando fuera todo lo que puede eclipsar la gloria de esa experiencia: “Vengo cada año porque me ha motivado a tener un estilo de vida PLUR y a vivir el momento, pues es un festival rápido. Aquí puedo ser yo y, ade-

más, tener unión con los demás, me encanta ver que cada vez vienen más personas, estamos creando una hermandad” (René, 20 años).

Para redondear más la idea acerca de que una de las grandes virtudes de estos eventos es su temporalidad, hablemos de Gilbert y Pearson (2003) quienes retoman a John Gill y su concepto *jouissance*, el cual hace referencia a un gozo excepcional, indescriptible y breve que deja hondos efectos, los autores lo comparan a un orgasmo, ya que cambia nuestros modos de percepción y el orden simbólico habitual. Al trasladar la *jouissance* a los eventos de música dance, estos catedráticos ingleses afirman: “la sensación de estar inmerso en un momento colectivo, en el que los parámetros de la individualidad de cada uno no desaparecen en la vibración compartida. [...] La plenitud de la *jouissance*, [...] la forma de placer al que está asociado es un placer que nunca podrá describirse en toda su dimensión, precisamente por su estatuto prelingüístico, presubjetivo” (p. 127-128). La *jouissance* se asocia con el cuerpo, con el sistema límbico, por lo cual los neurotransmisores que desencadenan en cada persona crean sensaciones y emociones que van más allá de las palabras y del entendimiento común.

Ojalá que, con estos argumentos, pueda observarse el alcance que busca esta estrategia: favorecer una nueva manera de entender la experiencia estética, no sólo como un acto contemplativo pasivo, sino también como un devenir en el que se juega con lo impresentable, con aquello que más que entenderse se vive a través de la corporalidad emotiva que se genera gracias a la música y al baile en comunidad. Es una propuesta performática y ritual que busca mejorar los afectos y la generación de empatía en los jóvenes.

Conclusiones

Para ir cerrando las presentes disertaciones, es primordial declarar que mi postura acerca de los festivales de música electrónica no es una de las más aceptadas. En general, se considera a estos eventos como promotores de entretenimiento en una lógica capitalista, donde, como aseveraban los estudiosos de la teoría crítica, la cultura se ha mercantilizado y ha sido puesta en un escaparate para el consumo

de las masas, perdiendo la accesibilidad a lo sublime. Empero, mi visión es distinta, yo observo estos espectáculos como cismas ¿En qué sentido? A pesar de que sí provienen de un aparato comercial que actúa bajo sus propios fines, buscando ganancias a cualquier costo, dentro del evento hay una ruptura de las reglas preestablecidas por los organizadores al ponerse en juego diversos elementos simbólicos, fisiológicos y sociales que establecen una dinámica ceremonial- estética-afectiva que es independiente de la atmósfera *mainstream* que busca amoldar el festival a un producto más de las industrias culturales.

La comunidad *dance* que se edifica en los festivales no sólo es hedonismo colectivo, sino que también muestra una sólida red de relaciones interpersonales que sustentan emociones y afectos, no sólo el día del evento, sino que persisten en la vida cotidiana, “Asistir es una catarsis masiva, donde prácticamente se alteran los sentidos de manera constante, es una experiencia de emoción y diversión que te enseña a no discriminar la amistad ni la convivencia social” (Leonardo, 19). Esta situación de trascendencia sobre lo que provoca asistir a un festival, fue la que orientó a entender la potencia ritual e integradora que tienen estos eventos y empezar a reflexionar sobre cómo poder integrar estrategias que se fundamenten en la experiencia estética que surge de forma espontánea en esas celebraciones, para llevarlas a recintos como las escuelas, donde es urgente crear espacios sensibles para la expresión, el confort y la confianza de las y los jóvenes, es decir, que vean desde otra noción su vida escolar y cotidiana.

La propuesta de establecer sesiones periódicas de música y baile se orienta a crear un ritual límbico, donde gracias a la construcción de una atmósfera festiva y de goce, se fomente una descarga de neurotransmisores que originen emociones empáticas en las y los participantes, suscitando un espacio liminal. Se hallan dentro de las instalaciones escolares, son estudiantes, pero, al mismo tiempo, están simbólicamente fuera de la regla, inmersos en un devenir que estimula las potencias de vida, es decir, de sentirse en un regocijo por existir y co-existir con otros seres.

“La música es una forma cultural que tiene conexiones con las emociones, los sentimientos y los estados de ánimo: el ámbito del afecto” (Hesmondhalgh, 2015, p.35). Hesmondhalgh, investigador británico, asegura que la música puede inducir un florecimiento en cuatro aspectos: 1) crea recompensas simbólicas, 2) eleva la comprensión hacia

los demás, 3) estimula el placer cinético y otros aspectos del ser que usualmente pasan desapercibidos, y 4) aumenta la conciencia de continuidad y desarrollo de vida. Sabiendo estos beneficios se hace más entendible el éxito que tienen los festivales musicales y la necesidad de adoptar su modelo en una escala más modesta que en otros espacios, sobre todo teniendo en cuenta la acción de zonas cerebrales en la construcción de emociones y acciones concretas. Estos festivales son parte del acontecimiento, en el sentido de que son efímeros, irrumpen en la creación de preceptos que nos permiten generar significaciones distintas, estar inmersos en el momento y en las sensibilidades compartidas. Su fuerza la extraen del performance que, como menciona el filósofo francés Alan Badiou (2013), muestra la fragilidad de la vida misma, abrazan la finitud y observan la experiencia estética como una fuerza anónima y vulnerable, pues el performance sólo existe en el instante, es un punto de encuentro para que emerjan diversos elementos plásticos y artísticos, y es un desatador muy poderoso de emociones, ya que apunta hacia la acción, hace una transformación subjetiva y colectiva.

En un festival se busca el placer, pero no desde su aspecto meramente superficial, sino como un advenimiento reintegrador a la vida (Aguirre, 1994), donde a través del cuerpo y las sensaciones buscamos la plenitud y el desocultamiento de una verdad sobre el ser. En lo placentero hay una génesis fenoménica (ídem), es decir, hay procesos de creación que fluyen gracias a la energía y emociones que experimentamos en ese lugar. En el deleite se concentra la oportunidad de regenerarnos y reintegrarnos a nuestra vida cotidiana desde otra actitud. “La cultura *rave* implicó la creación de nuevas formas de comunidad basadas en actividades intensamente corporales y placenteras, y en la pérdida de uno mismo en medio de la multitud” (Hesmondhalgh, 2015, p.167).

Una experiencia ritual nos modifica. En este caso, los festivales son rituales de interacción que pueden orientarnos hacia un bienestar que rebasa la temporalidad del evento, pues las actividades sensoriales, lúdicas y artísticas tienen esa característica: experimentar la *jouissance* abre nuestra sensibilidad hacia otras posibilidades de percibir la realidad cotidiana, haciendo que el acceso a lo sublime no sea imposible o lejano, que podamos crear relaciones y apegos con el mundo distintos, con dicha y empatía, abriéndonos a la alteridad. Al respecto, afirma Mario Vargas Llosa (2015): “en la fiesta y los con-

ciertos multitudinarios, los jóvenes de hoy comulgan, se confiesan, se redimen, se realizan y gozan de ese modo intenso y elemental que es el olvido de sí mismos” (p.39).

Referencias

- Aguirre Sala, J. (1994). *Ética del placer*. Universidad Iberoamericana.
- Aronsky, A. (2019). Capturing the World of the Kandi Kids. *Vice Magazine* (10). https://www.vice.com/en_au/article/d3aa4x/capturing-the-world-of-the-kandi-kids
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. *Anthropos*. Dallah, A. (2012). *Los elementos de la danza*. UNAM.
- Deleuze, G. (1996). *El abecedario de Gilles Deleuze. Entrevistas por Claire Parnet [Archivo de Video]*. https://drive.google.com/file/d/1cjBCBjIhAWaxy6Qmg23Dfo_9Vx1IUxbO/view
- Delgado García, J. M. (2005) “Sistema Límbico” en Tresguerres A. F, Jesús [Dir.] *Fisiología Humana* (3ª ed). McGraw-Hill Interamericana.
- Díaz, J. L. (2010). "Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral". *Salud mental*, 33(6).
- Fischer, A. (2019). Qué es y cómo ocurre la liminalidad en el ser humano. *Cultura Colectiva*. 1(2). <https://cultura colectiva.com/estilo-de-vida/que-son-los-espacios-liminales>
- Fundación SM (2019) *Encuesta de jóvenes en México 2019. Observatorio de la Juventud en Iberoamérica*. Fundación Santa María.
- García, A. (2019). *Historias de Rock: El festival Avándaro*. Monterrey Rock. Disponible en: <https://monterreyrock.com/2019/06/historias-de-rock-el-festival-anos-de-avandaro/>
- Garriga, J. (2018). Un estudio afirma que ir a conciertos de forma regular alarga nuestra esperanza de vida. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cribeo/estilo-de-vida/20180331/47423890892/un-estudio-afirma-que-ir-a-conciertos-de-forma-regular-alarga-nuestra-esperanza-de-vida.html>
- Gilbert, J., y Pearson. E. (2003). *Cultura y políticas de la música dance*. Paidós.
- Hesmondhalgh, D. (2015). *Por qué es importante la música*. Paidós.

Jauss, H. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós. Jiménez

Vélez, C. A. (2007). *La lúdica como experiencia cultural* (2ª ed.). Cooperativa Editorial Magisterio.

Lara, Ángel L. (2002). *EZLN is in da house: Zapatismo, música tecno y juego de espejos en el mar de la globalización*. *Revista Rebeldía*, 1(3). http://web.tiscali.it/coll_tiomancino/ezln/rebeldia/001/arto7.html

Lectura M. (2013). *Disertación de A. Badiou: Las condiciones del arte contemporáneo*. <https://youtu.be/oJpqiiceorc>

Lenin xd 3.0 (2009). *Manifiesto Raver*. *Blogspot*. <http://leninxd.blogspot.com/2009/04/manifiesto-raver.html>

López Mejía, D. I., et., al. (2009). *El sistema límbico y las emociones: empatía en humanos y primates*. *Psicología iberoamericana*, 17(2).

Maojo, V. (2019). *Cerebro y música. Entre la neurociencia, la tecnología y el arte*. Colección. *Neurociencia & Psicología*. Salvat.

Muñoz V. (2020). *Culmina EDC 2020 México, con tres días de “reven” electrónico*. *Revista Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/620122/culmina-edc-2020-mexico-con-tres-dias-de-reven-electronico>

Murga, J. (2020). *La increíble evolución de #EDCMéxico en 6 años*. *The Electro Side*. <http://theelectroside.com/2020/02/25/edc-mexico-y-su-impresionante-evolucion-en-5-anos/>

Sabater, V. (2019). *Ganglios basales: anatomía, fisiología y funciones*. *La mente es maravillosa*. <https://lamenteesmaravillosa.com/ganglios-basales-anatomia-fisiologia-y-funciones/>

Torres S. et., al. (2015). *Correlación funcional del sistema límbico con la emoción, el aprendizaje y la memoria*. *Morfología*, 7(2).

Turner, V. (1999). *La selva de los símbolos*. Siglo XXI.

----- (2002). *Antropología del ritual*. Conaculta-INAH. s/a (2020). *Underground Resistance*. (s.f) <http://www.undergroundresistance.com>

Vara, L. (2019). *Sistema límbico: ¿qué es y cómo funciona?*. *La mente es maravillosa*. <https://lamenteesmaravillosa.com/sistema-limbico-funciona/>

Vargas Llosa, M. (2015). *La civilización del espectáculo*. *Punto de Lectura*. Wilde, G., y Schamber, P. (2006). *Simbolismo, ritual y performance*. Paradigma Indicial.

MUSEO

UNA MÁQUINA DEL TIEMPO QUE VIAJA ENTRE EL ARTE Y LA CIENCIA

Verónica Ortega Ortiz

Introducción

La educación media superior encuentra en los museos una alianza para la formación integral de los estudiantes más allá del aula; se pueden llegar a convertir en el punto donde el arte y la comunicación convergen para reflexionar en torno a desafíos sociales contemporáneos. El objetivo del artículo es exponer la transversalidad del arte y la comunicación a partir de la visita a museos presenciales y virtuales en la formación del Colegio de Ciencias y Humanidades. Se revisa brevemente la historia de los museos, a nivel global, para llegar a visibilizar su relevancia en el ámbito nacional; asimismo, se reflexiona en torno a algunas exposiciones y se proponen rutas de exploración temáticas de museos de acuerdo con sus colecciones permanentes [Figura 1. Exposición temporal *On the table*].

Figura 1.

Exposición temporal *On the table*



Ai Weiwei. (2014). *On the table*. La Virreina Centre de la Imatge. Barcelona, España.

Se cuenta con distintas experiencias previas dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México para acercar el arte y los museos a su comunidad de estudiantes de educación media superior. Un recurso didáctico del Bachillerato a Distancia, B@UNAM, es la *Galería de museos*, la cual es una selección virtual de museos nacionales e internacionales que están clasificados por las áreas temáticas de Arte, Historia, Ciencia, Tecnología y Antropología. Forma parte de los apartados del portal oficial del Bachillerato a Distancia y ofrece, a manera de galería, una imagen representativa acompañada de una breve síntesis del contenido de cada museo y el enlace para visitar la página oficial de éstos.

Otro proyecto que cabe destacar es el *Museo Virtual México Prehispánico que busca ser un apoyo didáctico al Programa Institucional del bachillerato* del Colegio de Ciencias y Humanidades, en la Unidad II, llamada 'México Prehispánico (2500 a. C. a 1521)'. Este portal, presentado como museo virtual, está compuesto por las salas de cosmovisión, temporalidad y espacialidad; culturas y vida cotidiana; además, incluye un apartado con una serie de reflexiones y una evaluación del recorrido virtual. Por otro lado, expone, de manera breve, la definición de museo de historia, arte y antropológico, así como los objetivos, alcances y limitaciones del propósito que representa.

Las anteriores iniciativas han marcado una pauta para el desarrollo de este artículo, manifiestan la relevancia e interés de la comunidad académica media superior por tomar a los museos como referencia o fuentes de apoyo educativa. Por lo tanto, resulta pertinente abonar a esta causa por medio de este artículo que vincula al arte con la comunicación y que analiza la necesidad de crear medios de socialización empáticos e integrales que permitan a la audiencia comprender acontecimientos sociales vigentes a través de la interpretación significativa.

De esta manera, uno de los objetivos de este artículo es que el museo sea un apoyo de la educación formal, pero de forma libre, donde el estudiante tenga los recursos para elegir los museos que desea visitar a partir de sus intereses. Así, cada alumno sabrá qué museo visitar en caso de querer conocer un poco más sobre un tema.

El museo como medio de comunicación

Comenzaremos con presentar qué es un museo y porqué lo relacionamos con la comunicación. Su definición es muy amplia y diversa; sin embargo, se cree que es posible considerarlo como un medio de comunicación. La definición consignada en los Estatutos del Consejo Internacional de Museos refiere que: “el museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite” (ICOM, 2007, p.52). No obstante, pese a que la conceptualización anterior es la más utilizada por conveniencia profesional mundial, existen otros planteamientos donde el museo es visto desde numerosos enfoques que varían desde su origen, contexto y finalidad.

La Escuela Internacional de Verano de Museología de Brno propone que el museo es un medio que testimonia la relación del ser humano con la realidad, explicando que esa relación está determinada por “la colección, la conservación consciente y sistemática [...] y el uso científico, cultural y educativo de objetos inanimados, materiales, muebles [sobre todo tridimensionales] que documentan el desarrollo de la naturaleza y de la sociedad” (Gregorova en ICOFOM, 2010, p.53). Por lo tanto, el museo se puede considerar como un marco de interpretación de la sociedad a la que pertenece.

El programa museológico y las aplicaciones museográficas contienen la misión de una política de investigación destinada a la protección, estudio, acrecentamiento y divulgación del patrimonio (Alonso Fernández, 2013, pp.98-99). La relevancia del patrimonio cultural reside en una serie de objetos y hechos que son reconocidos como testimonios significativos del legado humano. La excepcionalidad de la realidad patrimonial se descubre, cuando se le realiza una adecuada interpretación y valoración dentro de su contexto [Figura 2. Exposición temporal Maíz].

FIGURA 2.
Exposición temporal Maíz



Museo de Filatelia de Oaxaca y Museo Latino de Oaha, Nebraska (2016).
Exposición temporal Maíz, Museo de Filatelia de Oaxaca. Oaxaca, México.

En esta propuesta se considera al museo como un medio de comunicación, entendiendo por medio el canal, es decir, la base o instrumento utilizado para que se lleve a cabo el fenómeno de la comunicación. El museo comunica un discurso, en él todo está diseñado, colocado y seleccionado para transmitir un concepto.

En su evolución, el museo ha recurrido comúnmente al lenguaje visual; se pretendía que la relación perceptivo-contemplativa del visitante ante los objetos, le concediera la efectiva capacidad de recepción del mensaje transmitido. Actualmente los museos han incorporado nuevas técnicas de comunicación para propiciar una mayor participación sensorial del público que, realmente le permita convertirse en un elemento activo de la exposición (Hernández, 2003, p.5).

A partir de considerar al museo como un medio de comunicación, más allá de un protector del patrimonio cultural¹, se ha construido a su

¹ Entendemos como patrimonio cultural a los monumentos, obras artísticas, estructuras arqueológicas, conjuntos arquitectónicos valiosos para la historia, el arte o la ciencia, además de los lugares que sean obras humanas o que conjunen a la naturaleza con las creaciones del ser humano apreciables desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico, así como los conocimientos y técnicas heredadas en los grupos sociales por su valor social e identitario. Para

alrededor un campo de investigación donde las Ciencias de la Comunicación están presentes. Comprendemos que una parte del trabajo del museo parte de la conservación, sus especialistas determinan qué exhibir a partir del discurso que se desea transmitir. Las colecciones para montar una exposición se apoyan de diversos recursos museográficos para codificar el mensaje deseado; de forma posterior, en el recorrido, los visitantes pueden decodificar el mensaje y dar una respuesta ante lo expuesto, esta es la fase donde el museo puede comprobar que sus asistentes han comprendido el discurso museográfico propuesto.

Cameron fue de los primeros en afirmar que “el museo funciona como emisor, medio y receptor al mismo tiempo, ya que en él se buscan presentar diferentes objetos, de acuerdo con la temática de éste, que contienen un valor per se para después traducirlo a los lenguajes visual, oral y táctil de la exposición” (1968, pp. 33-40). Al considerar al museo como un medio de comunicación es posible identificar algunos de los atributos característicos de los medios en la sociedad.

Castellanos Pineda retoma el enfoque de McQuail, desde la teoría funcionalista, para reconocer aquellas peculiaridades. “Como primera cualidad está la distribución del conocimiento a través de la información producida; aquí resaltamos que en el museo sería a través de la temática del acervo recolectado y las colecciones en las que se especializa el museo. La segunda característica son los canales físicos y culturales que logran relacionar a diversos integrantes de la sociedad (2008, p.24).

Dicha autora pone de ejemplo que la costumbre de visitar ciertos museos es similar a la lectura de la prensa, es decir, depende de los gustos e intereses de cada uno de los lectores; lo cual, si lo retomamos en la sociedad contemporánea, podría traducirse a las páginas oficiales de los museos y en las redes sociales, plataformas digitales que el visitante potencial llega a seguir.

Otro rasgo común que identifica Castellanos Pineda entre los museos y los medios tradicionales es que operan determinadamente en la esfera social donde fomentan la opinión pública de la temática que abordan, pues, posteriormente influyen en la propia dinámica de los grupos sociales. Por lo tanto, no es difícil considerar a los museos como

que sean reconocidos como patrimonio es importante que su relevancia cultural y/o natural sean notables para la humanidad de todos los tiempos. De manera consecuente, su protección permanente es fundamental para toda la comunidad internacional, sin tomar en cuenta fronteras nacionales (UNESCO, 2005).

espacios donde la socialización es importante para sus asistentes, ya sea para ser vistos en las inauguraciones o por haber comentado la última exposición a la que se asistió en los perfiles digitales.

Un cuarto rasgo de dicha teoría funcionalista, que los medios comparten con los museos, es la participación consciente y por voluntad propia de la audiencia. Esto ocurre, por supuesto, cuando su recepción no forma parte de una actividad de la educación formal; es aquí donde hacemos visible que cuando se visita el museo de forma deliberada, el visitante participa de forma activa e interactúa conscientemente con la exposición. A lo cual se reflexiona que, al igual que un medio de comunicación tradicional, en el museo se hace un estudio de la audiencia para conocer los productos preferidos; el museo puede llevar a cabo un estudio público para conocer los intereses y los gustos de sus visitantes frecuentes para organizar exposiciones y actividades complementarias.

De esta manera, cuando se reconstruye de forma narrativa la visita a un espacio museográfico, se conjuntan distintos discursos. En primer lugar, “el personal, generado a partir de la experiencia sensorial del visitante; en segundo término, el canónico, resultante del diseño museográfico que responde al objetivo de la exposición, y al mismo tiempo del convencional, el cual se integra por el conocimiento previo, memoria y sentido común del visitante del museo” (Zavala, 2012, p.79).

Los últimos dos atributos funcionalistas de los museos como medios de comunicación son la fuerte relación con la industria y el mercado, así como su capacidad de contener cierto tipo de poder relacionado al Estado en su discurso; ambas propiedades son controversiales, pues si recordamos el comienzo de los museos, tanto los de arte como los de ciencia, ambos se originaron en el interés de las clases sociales y del Estado para proteger, conservar o estudiar cierto tipo de patrimonio. Recordemos que la mayoría de los grandes museos de arte europeo, se crearon a través de la integración de grandiosas colecciones de particulares que pasaron al poder del Estado, por lo que es indudable la presencia de cierto discurso de magnanimidad de quien posee los recursos económicos y simbólicos.

Además del enfoque funcionalista propuesto por Castellanos, desde el enfoque de McQuail, así como las definiciones de museo antes revisadas, se puede retomar a Martínez, Portillo y López (2001, p. 42) para delimitar las características del museo, para que podamos considerarlo como un medio de comunicación:

- El mensaje se genera por el conjunto de elementos, como el espacio arquitectónico, los objetos, los soportes de información y las herramientas de divulgación como publicaciones.
- Elaboración interdisciplinaria del mensaje.
- Las exhibiciones son creadas para un destinatario específico.
- La visita a una exposición implica la participación total del espectador.
- La narrativa de una exposición genera una actividad socializada.

En síntesis, al reflexionar los elementos y razonamientos anteriores, podemos considerar al museo como un medio de comunicación en el que se transmite un discurso; dependerá del tipo de público al que está dirigido el museo para elegir los recursos utilizados en la transmisión del mensaje, convirtiendo la visita al museo en un proceso de construcción de significados.

De esta manera, el presente artículo que discierne en los estudios culturales a través de la comunicación y la museología se convierte en un diálogo entre el museo, el coloso nacido en antiguas civilizaciones y la época presente influida por fuertes determinismos económicos y tecnológicos. Es en esta conjunción que la sociología del arte y la cultura ayudan a comprender la evolución del museo y el rol que desempeña en la actualidad.

La antropología cultural ocupa el justo medio para equilibrar el estudio del arte desde la visión humanista, la cual busca elementos formales de la obra y la personalidad del artista en la pieza; y la visión sociológica, la cual está encaminada a la relación del artista y su trabajo artístico con las instituciones, ideologías y otras consideraciones extra-estéticas.

El museo guarda al mundo

La museología es una disciplina en desarrollo y la comunicación una ciencia en consolidación. El siglo pasado, el mundo se enfrentó a momentos escabrosos que transformaron la forma de comprender a la sociedad. Para vislumbrar por qué el museo es materia de estudio de la sociología del arte y la cultura, es momento de recuperar el origen del

museo. Por una parte, está el *mouseion* griego o “casa de las Musas” y por contraparte, el *museum* latino o “lugar de contemplación”, siendo este último, para algunos museólogos como Fernández (2013), lo más cercano a nuestra concepción del museo, mientras que el otro sería lo que ahora es una universidad.

La necesidad que ha sentido el hombre de todos los tiempos, culturas y lugares por coleccionar objetos y de resguardarlos para el futuro, es lo que permitió la invención de una institución que completa el proceso histórico general de la humanidad, el museo.

Haciendo un recorrido fugaz desde el *museum* latino hasta llegar a la *Galería Uffizi* en Florencia, que se realizó en época renacentista y funcionaba para almacenar las piezas de arte de la familia Médicis, encontramos un sentido coleccionista. Posteriormente, a finales del siglo XVII, se dio la creación de museos como del Prado en Madrid o el Louvre en París que nacieron como gabinetes para albergar las colecciones reales de la monarquía, pero que, después, fueron abiertos a cierto público. En los años posteriores, este tipo de museos nacionales se vieron favorecidos por la adquisición de colecciones burguesas convirtiéndolos en fundadores del concepto del museo tradicional como custodio de tesoros y comunicador de un discurso oficial [Figura 3. Afiche de exposición temporal].

Fueron los grandes museos nacionales el escaparate de los objetos recolectados en las épocas colonizadoras de las naciones como Reino Unido, Francia o España, por mencionar algunas. Si uno asiste a cualquiera de las galerías o museos nacionales de alguno de los países antes referidos encontraremos salas completas dedicadas a los territorios que tuvieron en su poder o bajo su influencia y que resulta imperioso el que resguarden, hasta el día de hoy, aquellas obras.

FIGURA 3.

Afiche de exposición temporal



Museo Nacional del Prado (2016). *El Bosco* [Afiche de exposición temporal].

Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Y en las patrias conquistadas, también se fundaron museos-vitrinas para dar a conocer la majestuosidad de glorias pasadas. Recién concluido el movimiento de Independencia se encontró a un México en el que había que definir cada aspecto de la nueva nación, fue ahí cuando el establecimiento del Museo Nacional de México significó un gran paso dentro de la estructura cultural del país.

La creación del Museo Nacional de México en 1825 y hasta 1910, año en que se dividieron los acervos y se reestructuran los espacios, dio paso a la fundación de museos que poseen grandes colecciones y que exponen su importancia fundamental para el discurso estatal. Para comprender el papel que en el día de hoy juega el actual Museo Nacional de Antropología transcribimos su descripción oficial:

El Museo actual se fundó como recinto de la memoria en cuyos muros reposa un proyecto de nación, en el que el patrimonio nativo se concibió como testimonio del presente y al que le fue sumado un carácter universal y de alto valor artístico. A la par, se planteó como sede de nuevos enfoques de recuperación del mundo indígena pasado y actual, derivados de la profesionalización de los estudios antropológicos,

arqueológicos e históricos. Se mantiene como el mayor recinto que salvaguarda el legado indígena mexicano (Museo Nacional de Antropología e Historia, 2018).

Tal institución es un claro ejemplo del museo como medio de comunicación para difundir el discurso oficial del Estado, en este mensaje del presente se reconoce una fuerte guía ideológica que se planteó hace casi medio siglo. El Museo Nacional de Antropología e Historia sirve de ejemplo para los museos regionales de los diferentes estados que adaptan el modelo discursivo que ofrece.

Evolución del museo

Fue en el siglo XX cuando la idea del museo como depósito evolucionó para dar paso a un medio dinámico que está al servicio de la sociedad, el cual se encarga de preservar, comunicar y presentar, con fines de estudio, educación y testimonio, material del hombre respecto a los objetos que se consideran dignos de ser conservados y exhibidos.

En el afán de convertir al museo en un sitio cultural al que todos accedan, se puede llegar a transformar en una estrategia mercadotécnica de distintos sectores sociales que lo han transformado en un centro de entretenimiento y educación que genera grandes ganancias económicas [Figura 4. Puppy].

Algunos museos nacieron por el interés de magnates o personas allegadas a ellos que iniciaron una colección y posteriormente, la convirtieron en museo. A nivel internacional, el Museo Guggenheim se conforma por diferentes museos localizados en distintos lugares del mundo gestionados por la Fundación Solomon R. Guggenheim y, por otro lado, en México, el Museo Soumaya tiene dos sedes en la Ciudad de México y es impulsado por la Fundación Carlos Slim.

FIGURA 4.

Puppy



Jeff Koons (1992). *Puppy*. Guggenheim Bilbao Museo, Bilbao, España.

Otro aspecto relevante, que todo medio debe conocer, es el perfil a quien va dirigido, por lo que los museos deben tener presente al visitante para crear sus exhibiciones, por lo que conocer los motivos de visita es un factor que le ayudará a crear un discurso que dirigirá la experiencia del visitante. Sin olvidar que las tiendas de regalos las convierten en un elemento primordial para el sustento de los museos, así que al tener claro su público objetivo pueden ofrecer publicaciones y objetos diversos atractivos para los interesados.

Para la elaboración del discurso museográfico es necesaria la creatividad, uno de los conceptos más abstractos que presenta Wladyslaw Tatarkiewicz (2004). A partir de la visión contemporánea, la creatividad consiste en la combinación perfecta de novedad y energía mental. Sin embargo, la novedad consiste, en general, en la presencia de esa

cualidad que antes parecía ausente. Por lo que dependerá de nuestra habilidad para recordar y la del museo de presentar una exposición para que el espectador dé la respuesta esperada.

De acuerdo con Zavala (2012) existen las dimensiones estética, lúdica, ritual y educativa que se articulan en la experiencia museográfica del visitante. En consecuencia, es posible hablar de la experiencia museística estética que se puede vivir al contemplar una exposición de cualquier tipo en un espacio museístico.

Según Ingarden (en Tatarkiewicz, 2004), el comienzo de la experiencia estética se detecta por el carácter de excitación de una “emoción inicial”, la cual posteriormente se dirige a nuestra conciencia y, de ahí, hacia el objeto que la propició. En un curso normal, en este objeto la conciencia se detiene, su campo se limita y el interés está centrado en la cualidad percibida. Es hasta este, un instante, más tarde, en caso de que nuestra mente lo permita, se puede comenzar una “aprehensión concentrada” de esa cualidad. En caso de continuar, el objeto se enfrenta a su creador para expresarle una experiencia desde el interior. De este modo, en la experiencia perceptiva del objeto, las etapas anteriores son tanto emocionales como dinámicas y van disminuyendo en la etapa final ante la contemplación.

Los museos forman parte del panorama cultural de las regiones socioculturales, Dubord considera que la ciudad es el punto de concentración del poder social que hace posible la empresa histórica y la conciencia del pasado. El museo nos asiste en la construcción social de la realidad; en el caso de México, conocer las políticas gubernamentales, en materia cultural, nos permite reflexionar la manera en que las industrias culturales se ven obligadas a transformarse en industrias creativas que no sólo deben resguardar y comunicar un discurso oficial, sino que también deben ser redituables con altas sumas monetarias, de lo contrario, son clausuradas porque se les percibe como fugas económicas.

Zallo (1988) ayuda a comprender el papel de los museos como expositores de ideas, para este autor una industria cultural es la que produce mercancías con contenidos simbólicos concebidos por un trabajo creativo destinado a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social. El día de hoy encontramos a millonarios que además de ser empresarios de distintos sectores productivos, también poseen medios de comunicación masiva y por qué no, también

de museos. Actitud poco innovadora si recordamos que los primeros coleccionistas fueron los gobiernos y los burgueses.

Todo lo que es presentado como perpetuidad en el espectáculo para Guy Debord (2012) se basa en el cambio. Los museos que exponen Arte Contemporáneo nos permiten vislumbrar cierto tinte cercano a las industrias creativas. No se pone en duda la calidad de los artistas contemporáneos, pero, a veces, parece ser que el mismo museo autentifica el discurso artístico. En dichas exposiciones se puede encontrar una importancia exacerbada para el trabajo de creación, pues es necesaria la renovación constante de obras que se demandan de forma aleatoria.

De esta forma, el museo, a lo largo de tiempo, ha cumplido una tarea importante en el momento de reflejar el momento en el que se encuentra, ha sido un medio que cumple la función de comunicar un discurso específico; dependiendo económicamente y, por lo tanto, ideológicamente de sus patrocinadores.

En este desarrollo teórico se busca la constatación de que el museo funge como un medio de comunicación para diversos tópicos sociales y culturales. Ya sea desde discursos nacionalistas que promueven elementos de identidad, proyecciones de capacidad tecnológica de una región y, lo más importante para este artículo, la habilidad para ser un espacio de reflexión de tópicos como la desigualdad y la pobreza, la situación de los pueblos indígenas, la equidad de género, la participación juvenil, los fenómenos naturales o la accesibilidad educativa, cultural y tecnológica.

Propuestas temáticas de recorridos

El presente artículo revisa cómo el museo se consolida como un sitio de encuentro social donde, además de proteger, conservar y estudiar objetos patrimoniales, se completa un proceso de comunicación donde el arte abre el diálogo a tópicos contemporáneos.

Debido al interés académico que nos reúne en este libro y a sabidas que al definir arte se cae en una convención que deja afuera a muchos aspectos, pero que se requiere para orientar nuestro enfoque, se ha seleccionado la enunciación de Tatarkiewicz (2004) quien comenta que “el arte es una actividad humana consciente, capaz de reproducir

cosas, construir formas o expresar una experiencia si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque” (p.67) [Figura 5. Exposición temporal El retorno de la serpiente].

Entonces, así se reconoce que el arte contiene una capacidad propia para comunicar, por lo que es posible vislumbrar su relación significativa con el museo como medio de comunicación. La capacidad intrínseca de creación, reproducción, construcción y expresión artística convergen en un acto comunicativo que propicia una respuesta tanto en quien la crea como en quien se encuentre frente a los estímulos de la obra.

A continuación, se realiza una breve revisión de diversos museos de la Ciudad de México. A partir de los temas que orientan esta publicación, se ha considerado la cercanía al Colegio de Ciencias y Humanidades, Plantel Sur, así como su oferta de actividades y la colección en resguardo, debido a que se busca una visita cuando el alumnado requiera profundizar o cuestionar sobre los tópicos de interés. La información procede de sus páginas web oficiales, a menos que se anote un dato específico, en el apartado de referencias se localizan las fuentes de consulta de cada museo.

FIGURA 5.

Exposición temporal El retorno de la serpiente



Goeritz, M. (2015). *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*. Palacio de Cultura Banamex–Palacio de Iturbide, Ciudad de México, México.

Antes de continuar con las recomendaciones es importante aclarar el concepto de accesibilidad, el cual es uno de los tópicos abordados en esta publicación, para lo cual se considera el artículo 9° de la Convención de las Naciones Unidas sobre los derechos de las personas con diversidad funcional, discapacidad, donde se señala la responsabilidad adquirida de los Estados Parte para promover condiciones equitativas en el entorno físico, transporte, información, sistemas y tecnologías de comunicación, así como otros servicios e instalaciones abiertos al público o de uso público, tanto en zonas urbanas como rurales (2008).

Por lo tanto, en las siguientes recomendaciones se señala cuando los museos resaltan sus servicios accesibles, sin olvidar que en la Ciudad de México existe la Red de Museos para la Atención a Personas con Discapacidad, la cual está integrada con la intención de fomentar el respeto, convivencia y cooperación.

Desigualdad y pobreza

Museo Nacional de la Acuarela “Alfredo Guati Rojo”

La acuarela es una técnica pictórica que a lo largo de la historia del Arte ha sido utilizada para representar la figura humana, el paisaje y las composiciones, entre otros elementos interpretativos, por lo que en la colección de este museo se encuentran piezas donde se pueden reconocer personas, sitios cotidianos y ciudades mexicanas; cuenta también con óleos, grabados, objetos prehispánicos, partituras y cancioneros. Fundado por uno de los creadores más reconocidos en el siglo XX, ofrece un panorama del desarrollo histórico de la acuarela en México y promueve esta técnica artística, así como su manufactura. Además, cuenta con una biblioteca especializada en arte y cultura prehispánica, jardines, espacio poético y la Galería Berta Pietrasanta donde se llevan a cabo exposiciones temporales, así como la Bienal de acuarela. Al margen, este museo es accesible y cuenta con actividades para personas con discapacidad.

Ubicación: Salvador Novo 88, Col. Barrio de Santa Catarina, Alcaldía Coyoacán.

Museo de Arte de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Antiguo Palacio del Arzobispado

Se inauguró para resguardar y exponer las colecciones Pago en especie y Acervo patrimonial de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. La primera se conforma por diversas obras de integrantes de la Escuela Mexicana de Pintura del Siglo XX, así como de otros jóvenes artistas plásticos bajo el sistema de recaudación fiscal alternativo, a través del cual pagan sus impuestos mediante la aportación directa de sus obras. La segunda colección se integra por piezas variadas de mobiliario, herrajes, objetos de ornato y artes aplicadas, esculturas, filatelia fiscal y numismática. Este museo, continuamente, presenta exposiciones temporales sobre la plástica contemporánea y cuenta con una sala de proyección táctil dirigida a personas con discapacidad visual.

Ubicación: Moneda 4, Centro Histórico, Alcaldía Cuauhtémoc.

Museo Casa de León Trotsky

Lev Davidovich Bronstein, conocido como León Trotsky, revolucionario ruso que comenzó el activismo de sus ideas desde los 18 años, aproximadamente. Este museo permite conocer la última casa donde vivió al conseguir asilo en nuestro país, debido a la persecución encabezada por José Stalin, tras la revolución bolchevique.

El recorrido por la casa de Trotsky permite ver muebles y objetos personales, la colección fotográfica familiar y una exposición permanente donde se aborda su participación en la revolución rusa, su árbol genealógico y su vida en México. Un elemento interesante es que en el jardín se encuentra la estela funeraria diseñada por el arquitecto Juan O’Gorman que resguarda las cenizas del líder y las de su esposa Natalia Sedova. Cuenta con una hemeroteca y videoteca para quien desee profundizar en el tema, así como con una sala de exposiciones temporales, donde se da espacio a artistas plásticos contemporáneos.

Ubicación: Av. Río Churubusco 410, Col. Del Carmen, Alcaldía Cooyoacán [Figura 6. Estela funeraria diseñada por Juan O’Gorman].

Situación de los pueblos indígenas

Museo Nacional de Culturas Populares

Espacio interesado en dar a conocer, por medio de exposiciones y actividades, las iniciativas de creadores de las culturas populares de los ámbitos rural y urbano de México. No cuenta con una exposición permanentes, pero organiza varias exposiciones temporales de acuerdo con sus programas educativos y culturales, donde muestran las diversas tradiciones artesanales mexicanas. Además, posee espacios abiertos para diversas expresiones como música, teatro, danza, literatura y gastronomía. Ofrece visitas, desde una experiencia integral, para jóvenes y adultos en situación vulnerable.

Ubicación: Hidalgo 289. Col. del Carmen, Alcaldía Coyoacán.

FIGURA 6.

Estela funeraria diseñada por Juan O’Gorman



Juan O’Gorman (s.f). *Estela funeraria. Museo Casa de León Trotsky, Ciudad de México, México.*

Museo Arqueológico de Xochimilco

Ubicado en las ruinas de un asentamiento náhuatl, cuenta con una exposición permanente de objetos de barro y piedra, así como piezas de origen paleontológico como restos de mamuts, grafitos y de la cultura teotihuacana encontradas en el lugar.

Ubicación: Av. Tenochtitlan s/n, Pueblo Santa Cruz Acalpixca, Alcaldía Xochimilco.

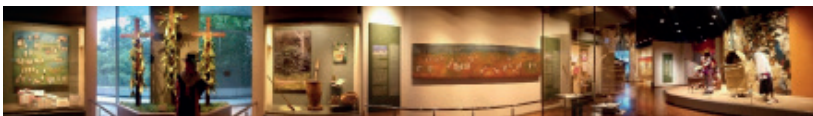
Museo Nacional de Antropología

Es posiblemente uno de los museos más visitados en todo el país y reconocido por la forma de presentar las piezas arqueológicas, sin embargo, en la planta alta alberga una amplia colección de objetos etnográficos que presentan la cosmovisión y vida cotidiana de los pueblos indígenas del México contemporáneo. Piezas elaboradas en cerámica, cestería, madera, pluma, tejidos de algodón, lana, seda, piel y plata, entre otras técnicas artesanales.

Ubicación: Av. Paseo de la Reforma y Calzada Gandhi s/n, Col. Chapultepec, Polanco. Alcaldía Miguel Hidalgo [Figura 7. Vista interior salas etnográficas].

FIGURA 7.

Vista interior salas etnográficas



Museo Nacional de Antropología. (2015). *Vista interior de salas etnográficas*.

Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México.

Museo de Arte Popular

Impulsa, a través de exposiciones permanentes, temporales e itinerantes, el arte popular mexicano. En su oferta educativa existen talleres para artesanos y público de todas las edades, así como concursos, seminarios y otras actividades extramuros. Busca mostrar el impacto social y la complejidad de la fabricación de piezas artesanales tradicionales; asimismo, invita al diálogo y la colaboración del trabajo entre artesa-

nos y artistas contemporáneos. Este museo ofrece atención a grupos con discapacidad física, sensorial, intelectual y mental.

Ubicación: Calle Revillagigedo 11, Centro Histórico, Alcaldía Cuauhtémoc.

Equidad de género

Museo de la Mujer

Su objetivo es revisar la historia de México con un enfoque de género; parte desde la época prehispánica, pasando por el periodo novohispánico, reconociendo a las insurgentes y revolucionarias, hasta el presente. Visibiliza las acciones históricas de las mujeres y su colaboración en la construcción de la nación, resaltando los temas de educación, ciudadanía, feminismo, arte y ciencia. Se considera como centro de difusión de la cultura de equidad y respeto a los Derechos Humanos de las mujeres. Organizan un cineclub y ofrece cursos, seminarios, talleres, conferencias y presentaciones editoriales, entre otras actividades de divulgación.

Ubicación: Bolivia 17, Centro Histórico, Alcaldía Cuauhtémoc.

Museo de Memoria y Tolerancia

Permite explorar en sus contenidos permanentes situaciones históricas nacionales e internacionales que requieren ser atendidas a través de la memoria, la tolerancia, los derechos humanos, la cultura de la paz y la no-violencia, la inclusión y el altruismo. Igualmente se encuentran exposiciones temporales que han abordado temas como el cambio climático, la discapacidad, el feminicidio y la comunidad LGBTQ+. Sin olvidar la sala Sésamo que invita a los visitantes más pequeños a comprender valores como el respeto a las diferencias y la responsabilidad. Tanto en la página oficial como en su perfil en *Google Arts & Culture* cuenta con bastante información, así como varios recorridos interesantes de sus exposiciones, sin olvidar su oferta educativa de cursos presenciales y virtuales, algunos ofertados de manera gratuita.

Ubicación: Av. Juárez 8, Centro Histórico, Alcaldía Cuauhtémoc.

Museo Universitario Arte Contemporáneo

Resguarda piezas artísticas producidas en México a partir de 1952 y hasta la actualidad, por lo cual se establece como un referente historiográfico para la investigación y estudio del arte contemporáneo. Busca conformar una colección plural de obras que se rigen a través de los principios de la diversidad de género, y de índole social y cultural. Amparan proyectos comunitarios que incitan el pensamiento crítico entre los universitarios y su entorno, como talleres, recorridos y el programa de *MUAC en tu casa donde a los estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria y del Colegio de Ciencias y Humanidades les prestan una pieza para crear una serie de actividades para que vecinos, amigos y conocidos vayan a conocer la obra. Una acción pedagógica de mediación virtual que han desarrollado en materia de género es *Las Brillantinas, una red de colaboración donde artistas, diseñadoras, creadoras y académicas comparten sus prácticas creativas e intercambian metodologías artísticas.**

Ubicación: Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, Alcaldía Coyoacán [Figura 8. Vista exterior del Museo Universitario Arte].

Museo del Objeto del Objeto

Sus exposiciones son temporales y en ellas se narra la historia de México desde inicios del siglo XIX hasta el presente a través de artefactos históricos, de uso cotidiano, artístico o de colección para repasar movimientos culturales, estéticos y sociales; asimismo, para mostrar el desarrollo tecnológico y reflexionar tendencias y cambios en las formas de pensar de la sociedad mexicana. Cada objeto cuenta distintos relatos que dan testimonio de la vida y la cultura de los mexicanos. En su página oficial permiten conocer su acervo, explorar de qué trataron las exposiciones pasadas, leer un blog y hasta registrar nuestras colecciones personales. También cuentan con un perfil en *Google Arts & Culture muy completo donde tienen distintas exposiciones temporales como la de Moda e identidad, una muestra que visibiliza como la vestimenta, el maquillaje y el calzado reflejan gustos, estilo de vida y cánones de belleza de acuerdo con una época histórica específica.*

Ubicación: Colima 145, Roma Norte, Alcaldía Cuauhtémoc.

FIGURA 8.

Vista exterior del Museo Universitario Arte



Museo Universitario Arte Contemporáneo (2015). *Vista exterior del Museo Universitario Arte Contemporáneo*. Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México, México. Fotografía: MUAC

Participación juvenil

Museo Universitario de Ciencias y Arte

En el corazón del campus central está este museo que expone la combinación intelectual, científica y artística que emerge en la Universidad Nacional Autónoma de México. Diseña un programa científico de exposiciones temporales y actividades didácticas paralelas que buscan demostrar el punto de encuentro entre el arte contemporáneo y la ciencia. Además, exponen posibilidades de intervención del espacio, reflexionan el quehacer universitario, buscan una vinculación internacional y se constituye como un aula de experimentación museológica.

Ubicación: Circuito Interior Universitario s/n, Cd. Universitaria, Alcaldía Coyoacán [Figura 9. Vista lateral del Museo Universitario de Ciencias y Arte].

FIGURA 9.

Vista lateral del Museo Universitario de Ciencias y Arte



Museo Universitario de Ciencias y Arte (2015). *Vista lateral del Museo Universitario de Ciencias y Arte*. Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad de México, México

Centro Cultural Universitario Tlatelolco

Es un complejo multidisciplinario dedicado a la investigación y difusión del arte, la historia y los procesos de resistencia. Promueve actividades comunitarias que tienen por objetivo generar un impacto significativo en la vida cotidiana del visitante. El espacio tiene como estrategia de partida la memoria, la empatía, el pensamiento crítico y las expresiones culturales para la participación ciudadana e incidencia pública para la paz y los derechos humanos. Está conformado por el Memorial del 68, el Museo de Tlatelolco, la Colección Stavenhagen de piezas prehispánicas mesoamericanas, salas de exposiciones temporales y espacios donde se realizan actividades culturales que promueven el pensamiento crítico y la educación no formal a través de la cultura y las artes.

Ubicación: Ricardo Flores Magón 1, Col. Nonoalco Tlatelolco, Alcaldía Cuauhtémoc.

Museo Universitario del Chopo

Espacio dedicado a la difusión del arte experimental que explora iniciativas transdisciplinarias y multidisciplinarias para impulsar el diálogo con colectivos culturales emergentes y redes independientes, mediante programas que exponen manifestaciones artísticas visuales, musicales, literarias y escénicas contemporáneas alternativas, incluyentes y plurales. Actualmente trabajan en varios ámbitos de desarrollo que incluyen exposiciones, artes vivas, literatura expandida, pensamiento contemporáneo, centro de información y mediateca, cinematógrafo, talleres y servicios educativos.

Ubicación: Dr. Enrique González Martínez 10, Col. Santa María la Ribera, Alcaldía Cuauhtémoc.

Museo de Arte Carrillo Gil

Este sitio museístico, tanto en su colección como en su conceptualización, ha sido dedicado a la investigación y experimentación para jóvenes artistas. A finales del siglo XX fue considerado como un espacio independiente abierto a la experimentación para las artes visuales y sus nuevos lenguajes. Hasta el momento sigue vigente su apertura a manifestaciones artísticas innovadoras. Cuentan con un archivo digital de publicaciones como cuadernillos y hojas de sala que permiten a los visitantes profundizar en las exposiciones.

Ubicación: Av. Revolución 1608, San Ángel, Alcaldía Álvaro Obregón.

Museo Nacional de la Estampa

El estarcido o esténcil es una técnica artística popular en la creación gráfica contemporánea urbana, por lo que visitar un sitio que conserva, investiga y difunde la producción gráfica de artistas mexicanos y extranjeros dedicados al grabado y la estampa resulta interesante para conocer del género de las artes visuales que se ha consagrado como un medio visual para comunicar ideologías y transmitir expresiones artísticas, editoriales y estéticas. La colección está integrada por obras, estampas, ediciones y matrices originales. En su programa se encuentran exposiciones temporales, talleres y presentaciones editoriales, además ofrecen visitas guiadas y actividades a grupos de personas con discapacidad.

Ubicación: Avenida Hidalgo 39, Centro Histórico, Alcaldía Cuauhtémoc.

Fenómenos naturales

Universum. Museo de las Ciencias de la UNAM

En la exposición permanente en algunas salas como *Océano y Agua* se abordan fenómenos hidrológicos que son vitales para el planeta. También en la sala dedicada a la *Física se profundiza sobre la electricidad y el magnetismo*, y en *Universo se exponen acerca de fenómenos astronómicos*. Mientras que, en *Hábitat y evolución, vida y tiempo*, se abordan fenómenos biológicos y ecológicos, así como en *Conciencia de nuestra ciudad se comentan fenómenos geológicos que han originado características geográficas que influyen en la Ciudad de México*. Las exposiciones antes mencionadas llegan a utilizar técnicas artísticas para conceptualizar ideas. Por último, sus instalaciones son accesibles para personas con discapacidad, ofrecen visitas guiadas en Lengua de Señas Mexicana e información en braille.

Ubicación: Circuito Cultural de Ciudad Universitaria S/N, Alcaldía Coyoacán.

Museo de Historia Natural y Cultura Ambiental

Promueve la divulgación de las ciencias naturales y el cuidado del medio ambiente, es el sitio para conocer sobre fenómenos naturales y su impacto en el planeta y los seres vivos. Entre sus contenidos se expone la evolución de la vida y del ser humano, la diversidad biológica y la biogeografía. Uno de los elementos de intersección de la ciencia y el arte de este museo está en el interior del Cárcamo de Dolores, un mural realizado por Diego Rivera titulado *El agua, origen de la vida basado en la teoría del biólogo Alexander Oparin, originalmente cubierto por agua*. Actualmente, debido a motivos de conservación pictórica, se realizó una intervención sonora denominada *La cámara Lambdoma*, obra del artista Ariel Guzik, para evocar la presencia del agua a través de la sonoridad de su flujo. Al mismo tiempo del valor artístico, se divulgan y conmemoran los trabajos de diseño, construcción y mantenimiento del sistema Lerma que permiten traer agua a la Ciudad de México. Además, cuenta con servicios accesibles para personas con movilidad limitada y ofrece visitas guiadas a grupos con necesidades especiales y grupos vulnerables.

Ubicación: Circuito Correr es Salud, Avenida de los Compositores s/n, Segunda sección del Bosque de Chapultepec, Alcaldía Miguel Hidalgo [Figura 10. Vista exterior Cárcamo de Dolores].

FIGURA 10.

Vista exterior Cárcamo de Dolores



Museo de Historia Natural y Cultura Ambiental. (2015). *Vista exterior Cárcamo de Dolores*. Museo de Historia Natural y Cultura Ambiental, Ciudad de México, México.

Museo de Geofísica

La UNAM, a través del Instituto de Geofísica, tiene a su cargo desde 1948 la Estación Central de Tacubaya del Sistema Sismológico Nacional, inaugurado en el centenario de la Independencia de México. El museo conserva las características artísticas de la época porfiriana del edificio que funcionaba como oficina; además, cuenta con un par de pabellones construidos con la intención de resguardar la colección de instrumentos y sismógrafos, de los cuales algunos todavía están en operación y componen, posiblemente el sistema más antiguo del continente americano. Este sitio expone avances científicos y tecnológicos que han preparado a la humanidad ante fenómenos geofísicos como erupciones volcánicas, mareas, tormentas solares y rayos cósmicos, campos magnéticos terrestre y terremotos.

Ubicación: Victoriano Zepeda 53, Observatorio, Alcaldía Miguel Hidalgo.

Museo de la Luz

Es un museo temático que explora la luz y su relación con otros campos disciplinarios, ya que, en sus exposiciones, además de dar a conocer conceptos, muestran sus aplicaciones, por ejemplo, cómo funcionan los vitrales en los cánones estéticos de las obras arquitectónicas. Ofrece actividades pedagógicas, talleres, conferencias, cursos, cine y teatro para divulgar este fenómeno físico. Uno de los más reconocidos es el *gabinete del optometrista*, en el cual el visitante puede conocer su estado de salud visual. Por otro lado, es importante reconocer el valor arquitectónico del Colegio Chico del Antiguo Colegio de San Ildefonso, una de las edificaciones novohispanas más reconocidas de la época colonial.

Ubicación: San Ildefonso 43, Centro Histórico, Alcaldía Cuauhtémoc.

Conclusiones

La propuesta desarrollada en este artículo considera al museo como una máquina del tiempo que viaja entre el arte y la ciencia, donde ambos territorios se encuentran para visibilizar temas de interés para la comunidad del Colegio de Ciencias y Humanidades. Se invita a descubrir, de forma libre, las colecciones; se han realizado sugerencias de museos donde se visibilizan tópicos como desigualdad y pobreza, situación de los pueblos indígenas, equidad de género, participación juvenil y fenómenos naturales.

A manera de sugerencia y cierre, se propone a que el visitante considere los siguientes aspectos:

- ¿Qué museos vamos a conocer? Es importante reconocer que tipo de museo se va a recorrer. Se recomienda visitar la página web antes de hacerlo de forma presencial para conocer todas las posibles actividades y si se planea una visita virtual, se puede tener una experiencia más interactiva accediendo a sus perfiles digitales en redes sociales.
- ¿Cómo es la arquitectura del museo? Tanto el contenedor como el contenido comunican. En caso de ser un museo virtual, analiza los elementos gráficos y la organización del sitio web. De lo contrario, si eliges el método presencial, busca una ruta que te

permita reflexionar el porqué de la ubicación del museo y trata de contextualizar la arquitectura del edificio.

- ¿Vienes solo o acompañado? La experiencia de visitar un museo una sola persona es distinta a que si lo recorremos con nuestra pareja, amigos, compañeros o familia. Al recorrer un museo, el visitante interpreta el discurso museográfico propuesto, por lo que es importante reconocer desde qué enfoque se perciben las piezas.
- Visita independiente o guiada, ¿cuál es mejor? El único diferenciador real de estas visitas es el gusto del público. Existen quienes prefieren algún tipo de servicio de mediación que le procure más comodidad para orientarse en el museo, que lo apoye en la construcción de sus propios significados y que lo invite a mirar ciertas obras con más atención.
- Descifrar el arte con todos los sentidos. En cada exposición se muestran obras seleccionadas por diversos criterios de jerarquización y contextualización que forman parte de una estrategia comunicativa. ¿Se enfoca en alguna corriente artística? ¿Busca ser el reflejo de algún suceso histórico? ¿Resalta un valor ideológico o destaca cierto estilo o técnica?

Por último, los museos funcionan como máquinas del tiempo, donde es posible mirar el pasado, ser conscientes del presente e imaginar el futuro. Cada espacio museístico se planifica con diversas intenciones, además de divulgar el conocimiento y promover el aprendizaje informal, promueven en las visitantes experiencias significativas de cómo se visibilizan temas como la desigualdad y la pobreza, la situación de los pueblos indígenas, la equidad de género, la participación juvenil, los fenómenos naturales y la accesibilidad.

Referencias

Alonso Fernández, L. (2013). *Museología y Museografía* (2º ed.) Ediciones del Serbal.

Cameron, D. (1968). A viewpoint: the museum as a communication system and implicatios for museums education. *Curator*, No. 11 (1).

Castellanos Pineda, P. (2008). *Los museos de ciencias y el consumo cultural*. Editorial UOC

Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. La Marca Editora Hernández, F. (2003) El museo como espacio de comunicación. Trea ICO-FOM (2010). Conceptos claves de museología. Armand Colin

ICOM (2007). Definición de museo. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

Martínez García, O., Portillo Ortiz G. y López Monroy M. (2001). *La comunicación visual en museos y exposiciones*. UNAM & Margen Rojo.

Museo de Arte Carrillo Gil. (2020). *Acerca de la Colección* [Sitio web del MACG]. <http://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/acerca-de-la-coleccion>

Museo de Arte Popular (2020) *Acerca de la colección*. [Sitio web del MAP] <https://www.map.cdmx.gob.mx/dependencia/acerca-de>

Museo de Historia Natural y Cultura Ambiental (2020). *Quiénes somos*. [Sitio web del MHNCA].

<http://www.data.sedema.cdmx.gob.mx/museodehistorianatural/index.php/quienes-somos/mas-sobre-el-museo-de-historia-natural>

Museo de la Luz. (2011). *Conócenos*. [Sitio web del Museo de la Luz]. <http://www.museodelaluz.unam.mx/conocenos>

Museo de la Mujer (2018). *Quiénes somos*. [Sitio web del Museo de la Mujer]. <https://museodelamujer.org.mx/virtual/quienes-somos/>

Museo de Memoria y Tolerancia. (2020). *Información general*. [Sitio web del Museo de Memoria y Tolerancia]. https://www.myt.org.mx/myt#informacion_general

Museo del Objeto del Objeto. (2019). *El Museo*. [Sitio web del MODO] <https://www.elmodo.mx/el-museo/>

Museo Nacional de Antropología. (2018). *El Museo*. [Sitio web del MNA] https://mna.inah.gob.mx/el_museo.php

Museo Nacional de la Acuarela. (2020). *Museo Nacional de la Acuarela* [Sitio web del Museo Nacional de la Acuarela “Alfredo Guati Rojo”]. <https://www.acuarela.org.mx/>

Museo Nacional de Culturas Populares. (2019). *Acerca del Museo Nacional de Culturas Populares. Museo Nacional de la Acuarela*. [Sitio web del MNCP]. <https://museoculturaspopulares.gob.mx/acerca-de>

Museo Nacional de la Estampa (2018). *El Museo - La Institución*. [Sitio web del Museo Nacional de la Estampa]. <https://museonacionaldelaestampa.inba.gob.mx/el-museo>

Museo Universitario Arte Contemporáneo. (2020). *Acerca de nosotros*. [Sitio web del MUAC]. <https://muac.unam.mx/acerca-de-nosotros>

Museo Universitario de Ciencias y Arte. (2020). *Nosotros*. [Sitio web del MUCA]. <https://muca.unam.mx/nosotros.html>

Museo Universitario del Chopo. (2020). *Acerca del museo*. [Sitio web del Museo Universitario del Chopo]. <http://www.chopo.unam.mx/misionyvision.html>

Organización de las Naciones Unidas. (2006). *Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad*. [Sitio web de la ONU]. <https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>

Sistema de Información Cultural (2020). *Centro Cultural Universitario Tlatelolco*. [Sitio web del Sistema de Información Cultural]. https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=centro_cultural&table_id=1983

Sistema de Información Cultural. (2020). *Museo de Arte de la SHCP. Antiguo Palacio del Arzobispado*. [Sitio web del Sistema de Información Cultural] https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=968

Sistema de Información Cultural. (2020). *Museo Casa de León Trotsky*. [Sitio web del Sistema de Información Cultural]. http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=966

Sistema de Información Cultural (2020). *Museo Arqueológico de Xochimilco*. [Sitio web del Sistema de Información Cultural]. https://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=917

Tatarkiewicz, W. (2004) *Historia de seis ideas: arte belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos/Alianza

Universidad Nacional Autónoma de México. (2018). *Museo de Geofísica*. [Sitio web del Instituto de Geofísica]. <http://www.geofisica.unam.mx/museos.html>

Universum (2020) *Exposiciones permanentes*. [Sitio web del Universum Museo de las Ciencias de la UNAM]. <http://www.universum.unam.mx/exposiciones/permanentes>

Zallo, R. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Akal.

Zavala, L. (2012) *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*. UAM – INAH- CONACULTA

Acerca de las autoras

Alejandra Patricia Gómez Cabrera

Doctora en Ciencias de la Comunicación. Galardonada con el Reconocimiento Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos (2017). Docente en la Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinadora del Grupo de Investigación en Comunicación Intersubjetiva en la Asociación Mexicana de Investigadores en Comunicación. Líneas de investigación: comunicación intersubjetiva, comunicología de los afectos, corporalidad y violencia juvenil. Correo electrónico: patriciogomez444@hotmail.com

Elvira Laura Hernández Carballido

Doctora en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Docente e investigadora de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Desde 1987 colaboradora de la revista *Fem. Fundadora de la agenda de noticias* Comunicación e Información de la Mujer A. C. Desde 1997 es integrante de la Asociación Mexicana de Investigadores en Comunicación. Correo electrónico: elviracarballido62@gmail.com

Citlaly Aguilar Campos

Doctora en Ciencias Políticas y Sociales, forma parte del Sistema Nacional de Investigadores. Su línea de investigación es el arte y la cultura contemporáneos. Realizó una estancia posdoctoral sobre festivales de música electrónica en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la mano del especialista en danza, Alberto Dallal. Actualmente es docente universitaria. Correo electrónico: citlaestrella@hotmail.com

Verónica Ortega Ortiz

Maestra en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México. Se desempeña como profesora de la Universidad La Salle en Pachuca. Curadora de la galería Virtuoso, Baristas del Arte. Miembro del Consejo Internacional de Museos y colaboradora independiente de la *Revista ¿Cómo ves?* de la UNAM. Sus líneas de investigación son la comunicación de la ciencia, la difusión del arte, la semiótica, el patrimonio cultural y la museología. Correo electrónico: veronica.izgea@gmail.com



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Graue Wiechers

RECTOR

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

SECRETARIO GENERAL

Mtro. Hugo Alejandro Concha Cantú

ABOGADO GENERAL

Dr. Luis Álvarez Icaza Longoria

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda

SECRETARIA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo

SECRETARIO DE PREVENCIÓN, ATENCIÓN Y SEGURIDAD UNIVERSITARIA

Mtro. Néstor Martínez Cristo

DIRECTOR GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL



Escuela Nacional Colegio de Ciencias y Humanidades

Dr. Benjamín Barajas Sánchez

DIRECTOR GENERAL

Lic. Mayra Monsalvo Carmona

SECRETARIA GENERAL

Lic. Rocío Carrillo Camargo

SECRETARIA ADMINISTRATIVA

Lic. María Elena Juárez Sánchez

SECRETARIA ACADÉMICA

SECRETARIO DE SERVICIOS DE APOYO AL APRENDIZAJE

Mtra. Dulce María E. Santillán Reyes

SECRETARIA DE PLANEACIÓN

Mtro. José Alfredo Núñez Toledo

SECRETARIO ESTUDIANTIL

Mtra. Araceli Mejía Olguín

SECRETARIA DE PROGRAMAS INSTITUCIONALES

Lic. Héctor Baca Espinoza

SECRETARIO DE COMUNICACIÓN INSTITUCIONAL

Ing. Armando Rodríguez Arguijo

SECRETARIO DE INFORMÁTICA

La sensibilidad, la emoción y lo sensorial son rasgos que se entretajan en un mosaico de reflexiones que permean la lectura del libro *Arte, cultura y comunicación. Accediendo a las sensibilidades sociales*. Cuatro ensayos académicos que proponen una sustancial explicación en tiempos de conflictos humanos, de liminalidad, de múltiples narrativas y de expresiones artísticas.

El libro ofrece al lector un camino que imbrica un ejercicio de reflexión desde la antinomia: emoción y pensamiento. De esta forma, el texto requiere una lectura activa; instintivamente sugiere retomar las experiencias, los conocimientos y la capacidad de inferencias de quien se adentra en los planteamientos de cada artículo.

Los ensayos que componen este libro nos ofrecen un sólido momento de lectura reflexiva. Las autoras coinciden en una premisa que es imposible eludir: las personas existen y actúan desde la noción integradora del pensamiento y la emoción; de esta forma se construyen sus roles identitarios, sus paradojas e incluso su emancipación y sesgos de libertad.

La conjunción de los cuatro artículos académicos nos remite al sentido, a la *doxa* y al mundo sensitivo: 1) los jóvenes, estudiantes, y sus asimetrías socioemocionales ante el conflicto; 2) las construcciones y deconstrucciones del género a partir de lo literario; 3) los rituales de transición de identidad genuina y efímera de una juventud ensimismada que se libera con la música; y 4) la participación sensorial desde el museo como medio de comunicación.

El lector se sumergirá a un espacio descriptivo y expositivo de sensaciones; no hay contradicción ni paradoja. Las cuatro voces de universitarias -reconocidas en su campo de estudio- nos definen el objeto de su reflexión y nos permiten, con prestancia académica, apropiarnos de sus dudas y respuestas.

Mtro. Carlos Alonso Alcántara