



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

El devenir de las civilizaciones: interacciones entre el entorno humano, natural y cultural

Coordinadora
Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

EL DEVENIR DE LAS CIVILIZACIONES:
INTERACCIONES ENTRE EL ENTORNO HUMANO,
NATURAL Y CULTURAL

EL DEVENIR DE LAS CIVILIZACIONES:
INTERACCIONES ENTRE EL ENTORNO HUMANO,
NATURAL Y CULTURAL

Coordinadora

Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

2021

EL DEVENIR DE LAS CIVILIZACIONES: INTERACCIONES ENTRE EL ENTORNO HUMANO, NATURAL Y CULTURAL.

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2021

N.º 10 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2021

ISBN 978-84-1377-324-7

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. EL DEVENIR DE LAS CIVILIZACIONES: INTERACCIONES ENTRE EL ENTORNO HUMANO, NATURAL Y CULTURAL	15
SANDRA OLIVERO GUIDOBONO	

SECCIÓN I

PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LAS CIVILIZACIONES

CAPÍTULO 1. SUJETOS SIN MEMORIA, SUJETOS SIN HISTORIA. CARACTERIZACIÓN Y METODOLOGÍAS DE RESCATE	19
MIKEL BARBA DEL HORNO PAULA REVUELTA LLAMOSAS	
CAPÍTULO 2. TRASTÁMARA: EL DOMINIO TENENCIAL DE LOS TRABA	35
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 3. LA DIVISIÓN JURISDICCIONAL DEL REINO DE CASTILLA EN EL SIGLO XVIII: BURGOS	59
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 4. SIMBOLOGÍA Y REALIDAD DE UN CONDADO BAJOMEDIEVAL: TRASTÁMARA.....	91
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 5. AVATARES HISTÓRICOS QUE CONFORMARON EL DERECHO PREMIAL Y NOBILIARIO ACTUAL	114
BEGOÑA BUENO FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 6. JERARQUÍA DE MUJERES EN LAS PARTIDAS: LAS MUJERES CASTELLANAS ANTE LOS DELITOS DE RAPTO, FUERZA, SONSACAMIENTO Y OTROS RELACIONADOS. ENTRE LA PROTECCIÓN Y LA DESPROTECCIÓN DEL LEGISLADOR	132
PLÁCIDO FERNÁNDEZ-VIAGAS ESCUDERO	

CAPÍTULO 7. LA FACULTAD DE MEDICINA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA, SU HISTORIA A TRAVÉS DE SUS PLANOS	155
MARÍA DEL CARMEN VÍLCHEZ LARA	
CAPÍTULO 8. ASPECTOS DEMOGRÁFICOS DE LA VILLA DE UGÍJAR EN EL CONTEXTO DE LA REPOBLACIÓN: LAS VISITAS DE 1574, 1576 Y 1578.....	183
MANUEL ONIEVA TARIFA	
CAPÍTULO 9. NOBLEZA Y POBLAMIENTO EN LA ITALIA ESPAÑOLA. DE LAS <i>LICENTIAE POPULANDIA</i> LAS VENTAS DE <i>FEUDI</i> (SS. XVI-XVII)	202
JOSÉ MIGUEL DELGADO BARRADO FRANCISCO JAVIER ILLANA LÓPEZ	
CAPÍTULO 10. LOS COLEGIALES DE SAN JUAN DE RODAS EN LAS MATRÍCULAS DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA 1564- 1574.....	221
OMAR GÓMEZ-CORNEJO AGUADO	
CAPÍTULO 11. O LEVANTAMENTO DE IMPOSTOS NO PORTUGAL RENASCENTISTA – INVESTIGAÇÃO COMPLEXA A APROFUNDAR	239
MARIA LEONOR GARCÍA DA CRUZ	
CAPÍTULO 12. LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y SU PROPUESTA EDUCATIVA: TRADICIÓN E INNOVACIÓN DIDÁCTICA	257
CRISTO JOSÉ DE LEÓN PERERA	
CAPÍTULO 13. CULTURA SIMBÓLICA Y REPERCUSIONES MATERIALES DE LA RENOVACIÓN CATÓLICA. EL CASO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII.....	276
CRISTO JOSÉ DE LEÓN PERERA	
CAPÍTULO 14. DOS CRÓNICAS URBANAS DE LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA: JOSÉ MARTÍNEZ DE MAZAS, Y SU OBRA EN SANTANDER Y JAÉN (1777-1794)	292
FRANCISCO JAVIER ILLANA LÓPEZ	

CAPÍTULO 15. REFORMISMO BORBÓNICO Y FUNDACIÓN DE NUEVAS POBLACIONES. EL CASO DE FERROL EN EL SIGLO XVIII.....	311
JOSÉ MIGUEL DELGADO BARRADO	
JUAN MANUEL CASTILLO MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 16. ETUDES SUR LA POPULATION COLONIALE DANS LE RÍO DE LA PLATA AUX XVIIIE ET XVIIIIE SIÉCLES.ETHNICITÉ, IDENTITÉ, QUOTIDIENNETÉ.....	335
SANDRA OLIVERO GUIDOBONO	
CAPÍTULO 17. SACAROCRACIA CUBANA Y CASTIGOS CORPORALES EN RÉGIMEN DE PATRONATO DURANTE LOS GOBIERNOS DE CÁNOVAS Y SAGASTA.....	357
ALFREDO JOSÉ MARTÍNEZ GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 18. LA <i>CUESTION DE PALACIO</i> EN 1847: LA PRENSA Y LA REAL ORDEN DE SU CENSURA ANTE EL DEBATE SOBRE LA VIDA ÍNTIMA DE ISABEL II	375
MARÍA JOSÉ RUBIO	
CAPÍTULO 19. LEÓN MERINO O EL ECO DE LAS REVOLUCIONES DEL SIGLO XIX EN SIERRA MORENA.....	396
FRANCISCO JOSÉ PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 20. IDEOLOGÍA Y COMPROMISO EN FÉLIX GRANDE. UN INTELLECTUAL ESPAÑOL DEL SIGLO XX	417
ALBERTO GÓMEZ VAQUERO	
CAPÍTULO 21. INFLUENCIA INGLESA EN LA MUNICIPALIZACIÓN DE SERVICIOS.....	439
JAVIER ARRIBAS CÁMARA	
CAPÍTULO 22. CAPITALS NIPONAS EN LA ANTIGÜEDAD: ANÁLISIS CONTRASTIVO DEL PROCESO EVOLUTIVO DE LAS PRIMERAS URBES DE JAPÓN COMO EMULACIÓN DEL MODELO DE METRÓPOLI CHINO	456
JOSÉ ENRIQUE NARBONA PÉREZ	
CATALINA CHENG-LIN	

CAPÍTULO 23. EL ORDEN JURISDICCIONAL URBANO EN EL REINO DE JAÉN A FINALES DE LA EDAD MODERNA. UNA APROXIMACIÓN DESDE LOS <i>ILUSTRADOS</i>	481
FRANCISCO JAVIER ILLANA LÓPEZ	
JOSÉ MIGUEL DELGADO BARRADO	
JUAN MANUEL CASTILLO MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 24. LAS TRANSFORMACIONES URBANAS COMO GENERADORAS DE PATRIMONIO CONTEMPORÁNEO. INTERVENCIONES SOBRE EL EJE OESTE-ESTE DEL CONJUNTO HISTÓRICO DE SEVILLA DURANTE EL SIGLO XX	502
JUAN-ANDRÉS RODRÍGUEZ-LORA	
DANIEL NAVAS-CARRILLO	
MARÍA TERESA PÉREZ-CANO	
CAPÍTULO 25. LA DIMENSIÓN DE LA RESIDENCIALIDAD POR CAMBIO DE USO TURÍSTICO EN EL MUNICIPIO DE TORREMOLINOS-ESPAÑA.....	528
EDUARDO JIMÉNEZ-MORALES	
INGRID CAROLINA VARGAS-DÍAZ	
GUIDO CIMADOMO	
CAPÍTULO 26. PRIVATIZACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO: OCUPACIONES ÓPTIMAS DE TERRAZAS Y VELADORES EN LOS CENTROS HISTÓRICOS.....	545
DRA. SARA GONZÁLEZ MORATIEL	
CAPÍTULO 27. ENSEÑAR Y APRENDER GEOGRAFÍA HUMANA PARA RECONSTRUIR UN MUNDO POSPANDEMIA MÁS SOSTENIBLE: EL PROYECTO GEODS.....	564
DRA. ROSA MECHA LÓPEZ	

SECCIÓN II
PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN DE LAS
CIVILIZACIONES

- CAPÍTULO 28. FICCIONES DE LA CULTURA: REPENSANDO LA ANTROPOLOGÍA MÁS ALLÁ DE LO HUMANO 580
CARLOS DIZ
ELEDER PIÑEIRO AGUIAR
- CAPÍTULO 29. CRISIS DE ALTERIDAD. PENSANDO LA SOBREMERNIDAD CON MARC AUGÉ..... 601
DR. PABLO PÉREZ ESPIGARES
- CAPÍTULO 30. EL TERRITORIO COMO CAMPO DE DISPUTA ENTRE LO NACIONAL Y LO INDÍGENA. EL CASO DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS DE JUJUY, ARGENTINA..... 616
SEBASTIÁN MATÍAS PERALTA
- CAPÍTULO 31. ESTUDIO ANTROPOLÓGICO JURÍDICO COMPARADO DE LA FIGURA FEMENINA EN EL DIGESTO Y EL DERECHO CORÁNICO 638
JAVIER ANTONIO NISA ÁVILA
- CAPÍTULO 32. GEOGRAFIAS DA (IN)SEGURANÇA E VULNERABILIDADES SOCIAIS EM CONTEXTO URBANO: ANÁLISE MULTIVARIADA DE UM INQUÉRITO À POPULAÇÃO NA CIDADE DO PORTO 658
ANA AMANTE
MIGUEL SARAIVA
- CAPÍTULO 33. RAZÓN Y EXPERIENCIA: HACIA UNA ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA DEL HINDUISMO..... 685
JESÚS FERNÁNDEZ MUÑOZ
- CAPÍTULO 34. RELACIONES FAMILIARES TRANSFRONTERIZAS, DE COOPERACIÓN Y TRABAJO EN TERRITORIOS RURALES DE DESTINO. EL CASO DE LAS FAMILIAS MIGRANTES DEL TABACO, JUJUY-ARGENTINA..... 706
PATRICIA MARISEL ARRUETA
- CAPÍTULO 35. EL REFLEJO DE LA CULTURA ÁRABE CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DEL HUMOR GRÁFICO..... 724
SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD

CAPÍTULO 36. EL ESPÍRITU HUMANISTA DEL SIGLO XXI	748
JÉSSICA SÁNCHEZ ESPILLAQUE	
CAPÍTULO 37. EL POSTHUMANISMO Y LA ANIMACIÓN PONESA: NEON GENESIS EVANGELION.....	764
AGUSTÍN LINARES PEDRERO	
KURZWEIL, R.	
CAPÍTULO 38. DIBUJO Y PRÁCTICA <i>MINDFULNESS</i> : EL RECORRIDO GRÁFICO COMPROMETIDO CON EL ESCENARIO CONTEMPORÁNEO	786
ANA MARÍA GÓMEZ CREMADES	
CAPÍTULO 39. LA CIBERETNOGRAFÍA MULTISITUADA COMO ESTRATEGIA METODOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE INTERNET Y LA CIBERCULTURA	805
ISRAEL V. MÁRQUEZ	
CAPÍTULO 40. LA SERRANÍA DE RONDA TRAS LA EXPULSIÓN DE LOS MORISCOS (1570-1571). EL CONTROL DEL TERRITORIO Y EL INICIO DE LA REPOBLACIÓN.....	827
MIGUEL SOTO GARRIDO	
CAPÍTULO 41. MULTICULTURALISM AS ADOLESCENTS' FIRST PREFERENCE FOR ACCULTURATION IN RELATION TO MOROCCAN CLASSMATES IN A SECOND LANGUAGE LESSON AFTER THE FINANCIAL CRISIS: A NEW COMMUNICATIVE CONTEXT.....	851
ISABEL NÚÑEZ-VÁZQUEZ	
RAFAEL CRISMÁN-PÉREZ	
CAPÍTULO 42. EL RETRATO DEL VOLUNTARIO EN EL SIGLO XXI: UN ESTUDIO DEL DISCURSO BASADO EN CORPUS	875
MARÍA DEL MAR SÁNCHEZ RAMOS	
CAPÍTULO 43. FACTORES CAUSALES DE LA EMIGRACIÓN INTERNACIONAL REPRESENTADOS EN EL CUENTO ECUATORIANO	895
YOVANY SALAZAR ESTRADA	
EDUARDO FABIO HENRÍQUEZ MENDOZA	
YASSELLE TORRES <i>HERRERA</i>	

CAPÍTULO 44. EL CUMPLIMIENTO DEL PROTOCOLO DE ACTUACIÓN DE LAS AUTORIDADES MIGRATORIAS, EL CASO MEXICANO..... 919
CARLOS RUZ SALDÍVAR

CAPÍTULO 45. EL SUEÑO DE RETORNAR DE LOS EMIGRANTES, DESDE LA VISIÓN DEL CUENTO ECUATORIANO..... 936
YOVANY SALAZAR ESTRADA
EDUARDO HENRÍQUEZ MENDOZA
YASSELLE TORRES HERRERA

SECCIÓN III

LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN EL DEVENIR DE LAS CIVILIZACIONES

CAPÍTULO 46. VISUAL PERCEPTION, AMBIGUITY AND ILLUSION: AN APPROACH TO THE CONCEPT OF SPATIAL DEPTH AND ITS APPLICATION IN VISUAL ARTS..... 958
JOSE-ANTONIO SORIANO-COLCHERO

CAPÍTULO 47. IMPLEMENTACIÓN DE UN MÉTODO DE ANÁLISIS FÍLMICO EN TRES CURSOS DE APRECIACIÓN DE CINE 979
MARCO RAMÍREZ CORDERO

CAPÍTULO 48. REFLEXIÓN TEÓRICA A PARTIR DE ASPECTOS FIJADOS A UN MODELO CINEMATOGRAFICO ASENTADO SOBRE EL CONCEPTO DE IMAGEN SIN AUTORÍA..... 1000
GUILLERMO AGUIRRE

CAPÍTULO 49. EL CINE JUVENIL EN ESPAÑA: TENDENCIAS Y HÁBITOS DE CONSUMO..... 1022
BELÉN CRUZ DURÁN

CAPÍTULO 50. POSTMODERNIDAD O CRISTIANISMO: *ROMEO + JULIET* DE BAZ LUHRMANN COMO PROPUESTA DE RUPTURA..... 1038
EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO

CAPÍTULO 51. HACIA UN MODO DE REPRESENTACIÓN QUEER: LA RUPTURA DEL MARCO..... 1053
ANA QUIROGA ÁLVAREZ.

CAPÍTULO 52. NO-DO: LA IMAGEN SONORA DEL NUEVO ESTADO (1943-1945).....	1074
M ^a AUXILIADORA ORTIZ JURADO	
CAPÍTULO 53. DE SALVADOR VIDEGAIN A JOSÉ ORTIZ DE ZÁRATE: LA COMPAÑÍA TITULAR DEL TEATRO DEL DUQUE DE SEVILLA DURANTE LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA (1923-1930)	1104
OLIMPIA GARCÍA LÓPEZ	
CAPÍTULO 54. LA PUESTA EN ESCENA ANTE EL TEXTO CLÁSICO DEL SIGLO DE ORO. TRANSMISIBILIDAD E INTRANSMISIBILIDAD A NIVEL TEXTUAL Y ESPECTACULAR	1126
LIUBA GONZÁLEZ CID	
CAPÍTULO 55. <i>RICARDO III</i> DE EL PAVÓN TEATRO KAMIKAZE Y LA CRÍTICA A LA CORRUPCIÓN Y ACTUALIDAD POLÍTICA ESPAÑOLA	1148
DANIEL MOISÉS AMBRONA CARRASCO	
CAPÍTULO 56. COMPAÑÍAS TEATRALES DE PEQUEÑO FORMATO, PERSPECTIVA DE GÉNERO, EXPERIMENTALIDAD Y PROYECCIÓN EN PLATAFORMAS DIGITALES	1168
DRA. LIUBA GONZÁLEZ CID	
DRA. ALEXANDRA SANDULESCU BUDEA	
CAPÍTULO 57. TECNICAS PERFORMATIVAS PARA LA INVESTIGACIÓN Y DIDACTICA DE LA TEORÍA GENERAL DE LAS ARTES: EL EJERCICIO PYGMALION	1187
MARÍA NIEVES MARTÍNEZ DE OLCOZ SÁNCHEZ	
CAPÍTULO 58. LAS COMPETENCIAS PERCEPTIVO-ATENCIONALES Y SOCIO-EMOCIONALES ESTIMULADAS POR PIANISTAS EN EL DIÁLOGO CAMERÍSTICO, DESDE UNA DICOTOMÍA DE PERSPECTIVAS: LA INSTRUCCIÓN REGLADA Y LA PROPIA EXPERIENCIA	1208
ANDRÉS M ^a COSANO MOLLEJA	
CAPÍTULO 59. UNA EXPERIENCIA CONSOLIDADA DE TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO: EL CASO DE LAS <i>KRREGADES DE ROMANÇOS</i> O CÓMO LLEVAR AL ESCENARIO VIEJAS CANCIONES CON AIRES NUEVOS	1233
MONTSERRAT CANELA GRAU	

CAPÍTULO 60. GESUALDO Y LIGETI: LEJANOS EN EL TIEMPO, CERCANOS EN SU EXPRESIÓN ARTÍSTICA	1250
AINARA ESTÍVARIZ FAGÚNDEZ	
CAPÍTULO 61. PLAN ESTRATÉGICO DE EQUIDAD DE OPORTUNIDADES ENTRE MUJERES Y HOMBRES EN LA ESCENA MUSICAL.....	1266
REIS GALLEGO PERALES	
CAPÍTULO 62. EDUCACIÓN MUSICAL EN LA CAPILLA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA DURANTE EL MAGISTERIO DE JUAN FRANCÉS DE IRIBARREN (1733-1767)	1289
LAURA LARA MORAL	
CAPÍTULO 63. PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS, REPERTORIOS Y CRÍTICA MUSICAL EN SEVILLA DURANTE LA EDAD DE PLATA (1920-1936)	1307
OLIMPIA GARCÍA LÓPEZ	
CAPÍTULO 64. LA REESTRUCTURACIÓN DE LAS ENSEÑANZAS DE MÚSICA DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS DEL FRANQUISMO A TRAVÉS DE LA REVISTA <i>RITMO</i> , “ÓRGANO OFICIAL” DEL ESTADO	1332
ALBANO GARCÍA SÁNCHEZ	
CAPÍTULO 65. LA <i>SCHOLA CANTORUM OF NEW YORK</i> Y SUS CONCIERTOS DE MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA EN EL CARNEGIE HALL (1917-1924): DIFUSIÓN DE REPERTORIOS DESCONOCIDOS PARA UN PÚBLICO NEOYORKINO.....	1349
MATILDE OLARTE MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 66. LA FORMA MUSICAL EN LA GUITARRA FLAMENCA: EXTEMPORIZACIÓN O FUNCIONAMIENTO POR PATRONES MUSICALES SUSCEPTIBLES DE INTERCAMBIO	1372
MANUEL ÁNGEL CALAHORRO ARJONA	
CAPÍTULO 67. ESTRATEGIAS EDUCATIVAS PARA LA PRÁCTICA EN EL AULA: IDENTIFICACIÓN Y MEJORA DE LA ANSIEDAD ESCÉNICA EN LOS ESTUDIANTES DE MÚSICA DE CONSERVATORIO	1392
AINARA ESTÍVARIZ FAGÚNDEZ	

CAPÍTULO 68. DISEÑO DE PROGRAMA DE DESENSIBILIZACIÓN SISTEMÁTICA DE LA ANSIEDAD ESCÉNICA EN LAS ESPECIALIDADES INTERPRETATIVAS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ASIGNATURA DE REPENTIZACIÓN Y TRANSPORTE O LECTURA A VISTA DE LOS CONSERVATORIOS SUPERIORES DE MÚSICA.....	1422
AINARA ESTÍVARIZ FAGÚNDEZ	
CAPÍTULO 69. LOS INTÉRPRETES Y LA ACADEMIA. UNA REVISIÓN DE LOS DEBATES EN INVESTIGACIÓN PERFORMATIVA MUSICAL.....	1472
IGOR SAENZ ABARZUZA	
SEF HERMANS	
BEATRIZ POMÉS JIMÉNEZ	
PATRICK MACDEVITT	
CAPÍTULO 70. CAMBIOS DE PERSPECTIVA: LA INDIVIDUALIDAD EMOCIONAL EN LA OBRA DE GISÈLE VIENNE A TRAVÉS DEL LARGOMETRAJE DE PATRIC CHIHA.....	1492
BEATRIZ ARROYO PLASENCIA	
CAPÍTULO 71. EL LENGUAJE DEL LIVE ART: DE LA PERFORMANCE AL ARTE VIVO	1511
VANESA CINTAS MUÑOZ	
DRA. OIHANA CORDERO RODRÍGUEZ	
DR. ALFONSO DEL RÍO ALMAGRO	
CAPÍTULO 72. PERFORMATIVE REFLECTIONS THROUGH THE LENS OF JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE	1528
BEATRIZ POMÉS JIMÉNEZ	
IGOR SAENZ ABARZUZA	
SEF HERMANS	
PATRICK MACDEVITT	
CAPÍTULO 73. EXTENDING NON-PROFESSIONAL PERFORMATIVE PROJECTS: INTEGRATING RESEARCH-THROUGH-PRACTICE	1563
SEF HERMANS	
PATRICK MACDEVITT	
BEATRIZ POMÉS JIMÉNEZ	
IGOR SAENZ ABARZUZA	

CAPÍTULO 74. LA PERCUSIÓN CORPORAL: DEL ESCENARIO AL AULA.....	1588
SILVIA GARCÍAS DE VES	
CAPÍTULO 75. MÚSICA Y EMOCIONES. UN VÍNCULO ENTRE FILOSOFÍA Y CIENCIAS COGNITIVAS	1615
ALESSANDRA ANASTASI	
CAPÍTULO 76. EL LABORATORIO DE CREACIÓN Y LAS DIMENSIONES DE FORMACIÓN	1629
MARTHA CAROLINA SÁNCHEZ SAMANIEGO	
MARÍA ANGÉLICA CARRILLO ESPAÑOL	
JOHN ALEXANDER ALONSO JUNCA	
CAPÍTULO 77. LA ESCUCHA FLOTANTE Y MÚLTIPLE COMO PROCESO DE ACTIVACIÓN CREATIVA EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DOCENTE.....	1650
AMAIA SALAZAR RODRÍGUEZ	
CAPÍTULO 78. INVESTIGACIÓN EN ARTE Y EN HUMANIDADES MEDIADA POR PROGRAMACIÓN INFORMÁTICA: SINERGIAS Y TENSIONES	1668
ÉLÉONORE OZANNE	
ARTURO CANCIO FERRUZ	
CAPÍTULO 79. DEL <i>HOMO LUDENS</i> AL <i>HOMO TRANSMEDIA</i>	1698
FRAN MATEU	
CAPÍTULO 80. LA AVENTURA DEL HÉROE EN <i>FINAL FANTASY VII</i> : MONOMITO EN EL CIBERTEXTO.....	1719
JESÚS ALBARRÁN LIGERO	
CAPÍTULO 81. EL VIDEOJUEGO REDEFINIENDO AL CINE. O CÓMO LA LÚDICA DIGITAL IMPONE SUS CONDICIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA.....	1739
MARIO-PAUL MARTÍNEZ FABRE	

CAPÍTULO 82. ARTE Y BIENESTAR. “EL MUSEO POR LA VENTANA” COMO HERRAMIENTA PARA MEJORAR LA CALIDAD DE VIDA A TRAVÉS DE PROPUESTAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS	1757
LIDIA GARCÍA MOLINERO	
AMAIA SALAZAR RODRÍGUEZ	
IRENE ORTEGA LÓPEZ	
MARIA GIL GAYO	
CAPÍTULO 83. REPENSANDO EL ESPACIO ARTÍSTICO Y NARRATIVO. EL PARQUE TEMÁTICO COMO MARCO ARTÍSTICO PARA LA REALIDAD VIRTUAL.....	1789
ANA URROZ OSÉS	
DANIEL CANDIL	
CAPÍTULO 84. EL PAISAJE SONORO Y LA LITERATURA EXPERIMENTAL: LA TRADUCCIÓN DE UNA AMALGAMA INTERDISCIPLINAR.....	1807
SOFÍA LACASTA MILLERA	

EL DEVENIR DE LAS CIVILIZACIONES: INTERACCIONES ENTRE EL ENTORNO HUMANO, NATURAL Y CULTURAL

COORD. SANDRA OLIVERO GUIDOBONO
*Seminario Permanente familias y redes sociales:
etnicidad y movilidad en el mundo atlántico.
Universidad de Sevilla.*

El presente libro, de amplio corte temporal y espacial pretende crear un espacio de diálogo y debate crítico entre estudiosos, especialistas, como así también jóvenes investigadores cuyo objeto de estudio es el devenir de la humanidad y su interacción con los diversos medios que la rodean. El análisis y comprensión de los comportamientos humanos desde múltiples perspectivas posibilitan un conocimiento y una reflexión más profunda sobre problemáticas pretéritas y presentes, y al mismo tiempo permite plantear retos futuros. Consientes que sólo a través de las acciones pretéritas podremos comprender el desarrollo actual y plantear sociedades inclusivas y potencialmente seguras en un futuro sustentable, nuestro propósito es mirar a las civilizaciones desde las Ciencias Humanas planteando nuevas preguntas, revisitando las fuentes, buscando nuevos caminos de análisis y fundamentalmente estableciendo un diálogo pluridisciplinar que no implica la suma de saberes, sino la interacción de los mismos para enriquecer el análisis y potenciar los resultados.

Desde diversas disciplinas como la arqueología, la antropología, el patrimonio artístico, la historia, la demografía y la geografía humana se aproximan a las formas de vida, las conductas sociales, los comportamientos humanos -individuales, familiares y colectivos-, las interacciones con el entorno humano y natural, la expresión cultural de sus emociones, el devenir de las civilizaciones y la visibilidad de los diversos actores sociales que conforman el complejo entramado social,

económico y político. Sus metodologías, enfoques, fuentes y discursos se complementan, complejizan el objeto de estudio y permiten ofrecer un análisis de larga duración temporal y espacial, pudiendo observar rupturas y continuidades en el devenir de la humanidad.

En un mundo globalizado, no se trata de desdeñar los trabajos de micro-análisis, necesarios para conocer realidades concretas, tangentes, sino por el contrario, contrarrestarlos con múltiples estudios para componer una realidad heterogénea, compleja, que suele parecer difusa, profusa, confusa pero al mismo tiempo conectada.

Los estudios históricos y demográficos aportan una visión integral de las sociedades pretéritas a través de sus comportamientos sociales, políticos y económicos. En este libro se reúnen trabajos desde el medioevo ibérico hasta el siglo XX, pasando por las sociedades preindustriales modernas - tanto europeas como coloniales- y el controvertido siglo XIX. Los Trastámaras, la Compañía de Jesús, la Ilustración, la prensa isabelina y la intelectualidad española del siglo XX o las transformaciones urbanas desde el siglo XVI hasta la actualidad, entre otros temas ocupan un lugar destacado en estas páginas.

Por otra parte, conocer el comportamiento y las conductas sociales es un elemento fundamental para comprender el devenir histórico y nuestra realidad presente. Razón por la cual los estudios antropológicos centrados en el análisis biológico y cultural de los pueblos: su origen, su evolución, su extinción, su decadencia como civilización y hasta su resignificación en los procesos de readaptación a las condiciones socio-ambientales, se dan cita en este libro. Identidad, alteridad identitaria, multiculturalidad constituyen la piedra angular de este debate. La cultura árabe, la etnicidad americana, los pueblos originarios, el hinduismo y hasta las nuevas relaciones digitales que abren paso a la cibercultura plantean el debate sobre el humanismo y el pos-humanismo como objeto de análisis.

Las manifestaciones artísticas de la humanidad en el marco temporal y espacial son una muestra de su concepción de la realidad y de su pertenencia al medio sociocultural. Es por ello, que este libro acoge estudios relacionados con el arte como medio de expresión social, política,

económica e ideológica a través de sus diversas ramas: pintura, escultura, arquitectura, fotografía, música, teatro, cine, literatura, Cómico, Net Art y cualquiera de los géneros o manifestaciones de las actuales industrias culturales y creativas vistas desde el siglo XXI. Por otro lado, las obras artísticas constituyen huellas de las sociedades y de su devenir histórico, de su forma de percibir la realidad circundante y de adaptarse a ella, de concebirla y de trascender, pero también de crear y transformar la realidad, a través del denominado “artivismo”, entre otros procesos, con una importancia siempre destacada de la educación artística y de la enseñanza de las artes visuales, así como de la mediación y educación patrimonial.

Asimismo, monumentos, obras, enclaves o ciudades se han convertido en patrimonio cultural para la humanidad por su valor artístico, histórico o cultural, haciendo posible nuevas estrategias en la construcción de marca de numerosas ciudades, con interesantes conexiones interdisciplinarias con los ámbitos de la comunicación, la economía o el marketing, entre otras posibilidades. La puesta en relieve de esos escenarios vivos constituye un paso más hacia el conocimiento de la humanidad, tanto en sus aspectos individuales como sociales y colectivos.

Estudios más abarcativos como la conceptualización del arte visual o las emociones transmitidas a través de la música encabezan los trabajos sobre expresiones artísticas. Desde las manifestaciones más tradicionales como la música popular o la guitarra flamenca; el teatro en un recorrido histórico hasta las plataformas digitales; el cine y los videojuegos para incorporar también investigaciones sobre el arte vivo o *performance* en los diversos ámbitos artísticos completan esta nutrida muestra de trabajos.

Sin lugar a duda, las investigaciones que forman parte de esta obra nos acercan a una mayor comprensión y conocimiento de la realidad humana observada desde múltiples ópticas. Miradas cruzadas, diálogos pluridisciplinarios, fuentes revisitadas, problemáticas comunes, espacios y temporalidades diversas pero interconectadas conforman un universo de análisis variopinto, heterogéneo y rico en matices, variables y resultados.

SECCIÓN I
PASADO, PRESENTE Y FUTURO
DE LAS CIVILIZACIONES

SUJETOS SIN MEMORIA, SUJETOS SIN HISTORIA. CARACTERIZACIÓN Y METODOLOGÍAS DE RESCATE

MIKEL BARBA DEL HORNO
Universidad del País Vasco

PAULA REVUELTA LLAMOSAS
UNED

RESUMEN

En la historia han existido colectivos que, aunque en su momento tuvieron capacidad de transformar la realidad, no llegaron a organizarse de manera formal ni a generar discursos en la esfera pública. Debido a esto han dejado poco rastro documental susceptible de ser estudiado por los historiadores. La historia de estos colectivos ha sido reconstruida en ocasiones desde otros colectivos con memoria que los han absorbido y dado sentido desde unas coordenadas que en muchos casos les eran ajenas.

El objetivo del presente texto es caracterizar un tipo ideal de sujeto sin memoria y sin historia y articular una propuesta metodológica para su estudio. El estudio de los sujetos sin historia resulta interesante por diferentes motivos. Desde un punto de vista historiográfico pueden dar explicaciones históricas más satisfactorias de determinados acontecimientos. Desde un punto de vista político, por ser ajenos a los marcos interpretativos dominantes, pueden proporcionarnos otras maneras de imaginar la acción.

PALABRAS CLAVE

Memoria, historia desde abajo, agencia

INTRODUCCIÓN

En la historia han existido colectivos que, aunque en su momento tuvieron capacidad de transformar la realidad, no llegaron a organizarse de manera formal ni a generar discursos en la esfera pública. Debido a esto no han dejado un rastro documental susceptible de ser estudiado por los historiadores. La historia de estos colectivos ha sido reconstruida en ocasiones desde otros colectivos con memoria que los han absorbido y dado sentido desde unas coordenadas que en muchos casos les eran ajenas. La aparición o el empoderamiento de nuevos sujetos políticos trajo consigo también la construcción de nuevas memorias, nuevas interpretaciones del pasado. Estas memorias han tenido también una traducción en la historiografía que ha ido incorporando a las explicaciones nuevos sujetos históricos.

En su monumental obra *La formación de la clase obrera en Inglaterra* EP Thompson reconstruye el proceso de formación de clase en la Inglaterra de los siglos XVIII y XIX. La obra de Thompson escrita desde el punto de vista de la historia social marxista ha servido de inspiración a varias generaciones de autores que han ido dando forma a lo que ha venido a denominarse historia desde abajo. Como afirma Thompson en el prefacio de su magna obra “solo se recuerda los victoriosos: en el sentido de aquellos cuyas aspiraciones anticipaban la evolución subsiguiente. Las vías muertas, las causas perdidas y los propios perdedores caen en el olvido” (Thompson 2012: 30). A través de trabajos como los de George Rudé y Eric Hobsbawm o la escuela de estudios subalternos, pasando por la historia de género, los historiadores han ido rescatando del olvido nuevos sujetos históricos a los que anteriormente no se les había prestado atención.

Pero la construcción de estos sujetos históricos ha estado habitualmente precedida de la existencia de una memoria, de una articulación política previa. El marxismo, el feminismo o el anticolonialismo han sido movimientos políticos que han impulsado el estudio de estos “nuevos” sujetos históricos. Pero, ¿qué ocurre cuando estos agentes desaparecidos en la historia carecen de un anclaje memorial en el presente que incentive su estudio y su rescate del olvido? ¿Podemos realmente aproximarnos a

la praxis, la identidad y las motivaciones de estos agentes? ¿Cuáles podrían ser las ventajas de hacerlo? El objetivo del presente texto es caracterizar un tipo ideal de sujeto sin memoria y sin historia y articular una propuesta metodológica para su estudio. En el primer apartado exponemos el punto de partida teórico del texto; la relación entre memoria, historia y política propuesta por Enzo Traverso. En el segundo apartado se describen las características del que sería un tipo-ideal de sujeto sin memoria y sin historia. En el tercer apartado se recopilan algunas propuestas metodológicas para el estudio de estos agentes. Terminamos el texto con unas conclusiones acerca de la pertinencia y el interés de este tipo de aproximaciones a la historia.

1. MEMORIA, HISTORIA Y POLÍTICA

En *El pasado, instrucciones de uso*, Enzo Traverso (2007) despliega una interesante reflexión sobre las relaciones entre política, historia y memoria. Para Traverso la memoria es un conjunto de “representaciones del pasado tal y como se forjan en el presente”. La memoria está vinculada a la política porque dota de consistencia a las identidades, les proporciona un sentido de continuidad a lo largo del tiempo. La memoria es subjetiva, selecciona e interpreta los elementos del pasado desde una posición del presente.

La Historia, por su parte, nace de la memoria; pero inmediatamente adquiere cierta distancia respecto a dicha memoria y acaba convirtiéndola en uno de sus objetos de estudio. En este sentido, la historia aspira a cierta universalidad; aunque surge de una instancia subjetiva -la memoria- trata de separarse de ella para obtener un reconocimiento que trascienda esa subjetividad.

Lo que plantea Traverso es que se produce un movimiento desde la política hacia la historia pasando por la memoria. El poder político de una determinada identidad condiciona las posibilidades de que esa identidad genere una memoria. Traverso distingue entre memorias fuertes y memorias débiles o subterráneas. La memoria fuerte se genera, como todas las memorias, a partir de una interpretación subjetiva de los hechos del pasado; pero logra un reconocimiento público que trasciende esa

subjetividad. Podríamos decir que se convierte en hegemónica. Las memorias fuertes tienen una mayor capacidad de articularse en historia. En estos casos el historiador no parte de cero; puede apoyarse en trabajos historiográficos anteriores o en una tradición memorística que puede utilizar como fuente. Los trabajos historiográficos que parten de una memoria fuerte suscitan mayor interés público y pueden tener un mayor acceso a recursos, financiación y reconocimiento. Por el contrario, las memorias débiles o subterráneas tienen una visibilidad mucho menor y, por lo tanto, van a tener una representación mucho menor en el trabajo historiográfico.

Tenemos, por lo tanto, un esquema que liga política, memoria e historia de la manera representada en el gráfico 1. Por supuesto, la causalidad no es puramente unidireccional ni se agota en las influencias recogidas en la representación anterior; la historia también influye en la memoria y puede condicionar la formación de las identidades políticas. Sin embargo, la argumentación de Traverso prima la causalidad del gráfico 1 sobre el resto.

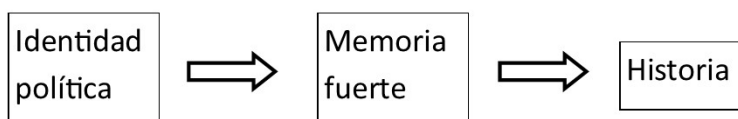


Gráfico 1- Relación entre memoria, historia y política en Traverso.
Fuente: Elaboración propia

La mayoría de los trabajos realizados desde la denominada historia desde abajo podría, en principio, encajar en ese esquema. Así, podríamos plantear que trabajos como los del grupo de historiadores del partido comunista británico, los del grupo de estudios subalternos o los que encajan en la historia de género serían una de las consecuencias de la existencia de identidades políticas obreras, postcoloniales o feministas que han sido capaces de generar una memoria sobre la que, posteriormente, se va construyendo el trabajo historiográfico.

Pero al afirmar esto quizás estemos incurriendo en una simplificación excesiva. Esta relación causal, especialmente en los trabajos que tienen calidad desde el punto de vista historiográfico, no es ni tan evidente ni tan unidireccional. En el caso de trabajos como el de *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, aunque el objetivo es construir la historia del que desde el marxismo se considera el sujeto político central, la clase obrera, sí que puede apreciarse que como subproductos de la investigación aparece una serie de colectivos que no encajan totalmente en la idea que desde el marxismo se tenía del proletariado. De hecho, es esa aparición de sujetos diversos con características culturales diferenciadas, movidos por ideas políticas diversas, desde el jacobinismo a ciertas variantes del cristianismo protestante, lo que hace especialmente fecunda la obra de Thompson y lo que ha provocado que, en último término, *The Making* haya influido tanto en trabajos de la historia social de corte marxista como en otros más vinculados a la historia cultural. Los trabajos de George Rudé en torno al papel de lo que él denomina multitudes en la historia tampoco encaja del todo en el esquema de Traverso, ya que en este caso la historia se construye también desde el punto de vista de sujetos que no tienen memoria. Tampoco los insurgentes indios que aparecen en los trabajos de Guha se corresponden con la imagen que el nacionalismo indio querría propagar. En el caso de la historia de las mujeres es todavía más difícil partir de una memoria monolítica teniendo en cuenta que el propio feminismo rechaza la inclusión de las mujeres en una categoría homogénea (Scott, 2009).

Llegados a este punto podríamos preguntarnos si sería posible invertir esa causalidad dominante en Traverso (política → memoria → historia); es decir, si sería posible partir de la Historia para recuperar una memoria inexistente u olvidada que a su vez pudiera tener una traducción política. Para llevar a cabo tal propósito habría que tratar de buscar en las fuentes sujetos sin memoria, sujetos que no hayan conseguido dar continuidad a lo largo del tiempo a sus identidades políticas y que, por lo tanto, hayan sido de alguna manera olvidados. En este caso el proceso no parte de un posicionamiento político que genera memoria para después condicionar la construcción de la historia. El punto de partida es el trabajo historiográfico que expresamente a partir de una memoria concreta,

pero que genera una serie de materiales sobre los cuales se puede construir memoria.

En principio podría pensarse que esto rompe de alguna manera con el compromiso político del historiador. Sin embargo, esto no tiene por qué ser así. En primer lugar, este tipo de trabajo no es contradictorio sino más bien complementario respecto al tipo de trabajo comprometido con una memoria que se recogía en el gráfico 1. En segundo lugar, el tratar de investigar los sujetos sin memoria ya implica un punto de vista comprometido con lo que se ha denominado la historia desde abajo. En tercer lugar, el estudio de los sujetos sin historia puede sacar a la luz repertorios políticos olvidados que pueden ser susceptibles de renovarse y utilizarse en las luchas políticas actuales.

2. ¿QUÉ ES UN SUJETO SIN MEMORIA Y SIN HISTORIA?

Partiendo de esta inversión que hemos planteado del esquema de Traverso, vamos a proponer un tipo ideal de sujeto sin memoria y sin historia que pueda servir como punto de partida para la investigación historiográfica. Se trata de un tipo ideal en el sentido en el que Weber utiliza el término. El tipo ideal se define por una serie de características que en la práctica van a darse en mayor o menor medida. Se definiría asimismo por contraposición a los sujetos históricos convencionales ya presentes en la historiografía. Entendemos el término sujeto histórico en un sentido filosófico débil, como aquellos agentes que a través de su acción son capaces de influir en los acontecimientos históricos; nos alejamos, por lo tanto, de la noción filosófica fuerte del sujeto histórico que contempla un único sujeto histórico relevante que a través de su despliegue da forma a la historia.

Como primera característica y asumiendo el riesgo de que pueda parecer una obviedad, habría que partir de la idea de que se trata de sujetos sin historia. Nos encontramos ante colectivos que no dejan un rastro documental evidente y que, además, han sido excluidos como agentes en las explicaciones articuladas desde la historiografía. La falta de un rastro documental claro en los archivos se debe fundamentalmente a que se trata de agentes que han operado sobre todo en una esfera de proximidad,

cotidiana que, aunque no sea del todo privada, tampoco puede considerarse como una esfera pública en un sentido literal. Las organizaciones que dejan rastro documental tienen una vocación clara de intervenir en los asuntos políticos a través de la penetración en el estado, de su legalización frente al estado para obtener ciertos derechos o de la constitución de organizaciones que sustituyan al estado total o parcialmente. Los sujetos sin memoria no fueron capaces o no tuvieron interés en construir organizaciones políticas que dejaran un rastro documental claro. Su agencia se articulaba más en lo cotidiano que en una vocación clara de trascender a la esfera pública. Por otro lado, otra de las razones por las que no aparecen en las preguntas de los historiadores es porque no conectan con posicionamientos políticos o identitarios que sean inteligibles desde la actualidad. Estaríamos ante esas vías muertas de las que hablaba Thompson.

En segundo lugar, serían sujetos sin memoria. No han articulado una memoria propia porque no tuvieron la necesidad política o la capacidad para hacerlo y sus prácticas han sido, en ocasiones, incorporadas a otras memorias colectivas más institucionalizadas. Su agencia ha podido ser interpretada desde otras memorias más fuertes que la han incorporado o bien se la ha interpretado como una agencia desestructurada, caótica, una suerte de pseudoagencia. Aparecen como una turba irracional cuya acción se explica en base a la espontaneidad unida a una serie de factores objetivos que la desencadenan.

Aquí coincidimos, en gran medida, con el punto de vista que adopta George Rudé en su trabajo *La multitud en la historia. Los disturbios populares en Francia e Inglaterra, 1730-1848* (Rudé, 2009). Rudé se propone analizar las revueltas en la época preindustrial desde un enfoque que rompa con las interpretaciones estereotipadas vigentes hasta el momento que caracterizaban a las muchedumbres bien como turbas degeneradas entregadas al pillaje y a la violencia, como hace Gustave Le Bon; bien como la manifestación de un pueblo abstracto movido por ideales de libertad e igualdad, como hace Michelet. Rudé trata de otorgar una subjetividad y unas motivaciones a las multitudes, trata de explicar la historia incorporando su punto de vista, el de los hombres y mujeres concretos que la protagonizaron; relativizando las explicaciones

estructurales, pero también las interpretaciones idealizadas que pretender resumir la historia a través del recurso a sujetos universales.

En tercer lugar, los sujetos sin memoria aparecen en las fuentes a través de alterizaciones. Se manifiestan en la historia como “los otros”, definidos de manera sesgada y parcial por los agentes con capacidad de articular discursos. Como no tenemos acceso a sus puntos de vista siempre van a aparecer definidos por otros agentes; en las fuentes aparecen la mayoría de las veces como representaciones alterizadas. Esto puede generar importantes problemas de interpretación como veremos más adelante.

La crítica de las representaciones alterizadas cuenta con cierta tradición en la historiografía. Se introduce con especial fuerza a partir de la recepción del trabajo de Edward Said *Orientalismo*, que tuvo una gran influencia en los estudios subalternos y en los enfoques postcoloniales. En este trabajo Said describe como los orientalistas construyeron una imagen estereotipada de Oriente como un espacio que se definía como oposición o imagen especular invertida de los valores occidentales.

En cuarto lugar, y por eso es interesante estudiarlos, los sujetos sin memoria tuvieron capacidad de agencia; fueron capaces de articular prácticas significativas. Su agencia, sin embargo, es una agencia que no es fácilmente interpretable desde la lógica de los sujetos históricos convencionales que ha manejado la historiografía, ni siquiera desde los discursos explícitos de su propia época. Sus motivaciones, sus identidades y sus concepciones del mundo no aparecen de forma evidente en las fuentes; pero su acción colectiva fue relevante para el devenir histórico en un período y un espacio geográfico concreto, y por eso resulta interesante estudiarlos.

3. METODOLOGÍAS DE RESCATE DE LOS SUJETOS SIN MEMORIA

La pregunta que se plantea a continuación es la siguiente ¿cómo podemos recuperar la memoria de estos agentes perdidos en la historia? ¿Qué procedimientos podrían ayudarnos a acceder a esa memoria perdida? La historia desde abajo ha generado todo un repertorio de prácticas

metodológicas condicionadas siempre por la escasez de fuentes e inspiradas por la innovación en el uso de las fuentes y por el recurso a los marcos teóricos de las ciencias sociales.

A continuación, vamos a plantear cuatro estrategias que pueden resultar útiles para iniciar una aproximación al estudio de estos agentes: emprender una búsqueda deliberada para tratar de escapar de los marcos explicativos más asentados, prestar atención a los acontecimientos aparentemente espontáneos, tratar de identificar redes sociales y prácticas, usar como fuentes las alterizaciones por parte de terceros y emplear marcos interpretativos de otras ciencias sociales.

3.1. BÚSQUEDA DELIBERADA DE AGENTES NO CONVENCIONALES

Una de las mejores maneras de encontrar sujetos sin historia es partir de la hipótesis de que efectivamente existen. En lugar de iniciar la investigación desde un planteamiento político, de la defensa de un agente cuya memoria y cuya historia se quiere construir puede resultar fructífera la estrategia contraria; a saber, buscar de manera deliberada agentes sin memoria, partir de la hipótesis de que detrás de los hechos históricos que se estudian no están los agentes convencionales, con presencia política en el presente y memoria definida, o de que los agentes que aparecen en los hechos, quizás no se ajustan de manera exacta a esos agentes que ha definido la memoria colectiva.

Un ejemplo de la toma de cierta distancia respecto a la posición política de la que se parte lo tenemos precisamente en *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Aunque Thompson se adscribe a la tradición marxista y otorga en este caso un papel protagonista a la clase obrera como sujeto, la grandeza de *The Making* reside, en gran medida, en que Thompson no se dejó arrastrar por un marco teórico marxista rígido sino que hizo una recopilación exhaustiva de fuentes que después analizó con la distancia suficiente. Además, centró su estudio precisamente en los periodos en los que la existencia de una clase obrera homogénea era más cuestionable, de ahí el título de su obra que hace referencia a la formación de la clase obrera. Esto le llevó a recibir fuertes críticas desde autores del campo marxista que lo acusaban de empiricismo a los que Thompson respondió acusándoles de lo contrario; de estar

excesivamente condicionados por los planteamientos teóricos previos y de ignorar los hechos empíricos. El posicionamiento de Thompson respecto a los peligros de partir de una posición teórica excesivamente rígida fue expuesto en *Miseria de la teoría* (Thompson, 1981) en la que articula una importante crítica al marxismo estructural de Althusser.

Sería conveniente, por lo tanto, que en una primera aproximación a los datos se tomase cierta distancia respecto a los marcos interpretativos convencionales, prestando atención únicamente a las fuentes y tratando de observar en ellas la existencia de algún colectivo con agencia.

3.2. PRESTAR ATENCIÓN A LO ESPONTÁNEO

El término espontáneo puede resultar realmente polémico para la historiografía. Normalmente ha sido utilizado para describir conflictos, motines, revueltas en la que no se ha identificado a unos agentes con unas motivaciones claras para llevar a cabo los actos. De esta manera, se interpreta la revuelta o el motín como una reacción irracional fruto de la acumulación de ofensas o de una situación material insostenible como el hambre derivado de la carestía de los alimentos. Evidentemente estos factores objetivos son importantes, pero no pueden llevarnos simplemente a descartar una explicación que tenga en cuenta que detrás de actos de ese tipo se encuentran grupos, diversos en ocasiones, que tenían capacidad de agencia y que se guiaban por planteamientos subjetivos. Se trataría aquí de tratar de dar una explicación social al fenómeno en lugar de tratarlo como si fuese un fenómeno de la naturaleza.

El trabajo de Rudé (2009) en torno a las revueltas agrarias parte del estudio de estas multitudes espontáneas; pero va más allá que los historiadores que habían investigado el tema hasta ese momento y trata de ofrecernos una explicación del fenómeno en la que, además del alza de los precios de los alimentos, se introducen como factores explicativos las motivaciones de los revoltosos, la importancia del contagio de las revueltas o el sentido de la injusticia de los grupos que se rebelaron.

Aquí nos puede resultar interesante el concepto de economía moral propuesto por Thompson. Según su punto de vista muchas de las revueltas estaban inspiradas por una economía moral más antigua que los

posicionamientos ilustrados en contra de la explotación del socialismo; la economía moral “establecía la inmoralidad de cualquier método desleal de hacer subir el precio de las provisiones especulando con las necesidades de la población” (Thompson 2012: 86). Este concepto es importante en este caso porque es un ejemplo de cómo nos podemos mover de una explicación estructural del tipo “las revueltas se producen por razones objetivas como la subida de los precios” a una explicación que introduce la agencia, la subjetividad, de los que se rebelan; sus actos no parten únicamente del hecho objetivo de la subida de los precios sino que parten de una concepción de la justicia que no admite que unos se enriquezcan a costa de la necesidad de otros. El motín espontáneo, pasa aquí a ser fruto del conflicto entre grupos; en los inicios de la industrialización el conflicto no se producía en los términos de la oposición capital-trabajo que define el marxismo, sino que encajaría mejor en la idea de un conflicto entre tenderos y clientes.

3.3. EMPLEAR COMO FUENTE LAS ALTERIZACIONES.

Como los sujetos sin historia no fueron capaces de generar documentación propia aparecerán en el archivo siempre definidos por otros. Esto puede dar lugar a importantes problemas de interpretación. Resulta interesante, a la hora de aproximarnos a estos problemas, partir de la distinción que hace Richard Jenkins (2003) entre grupo y categoría. Mientras que el grupo parte de una definición interna de los propios miembros del grupo, la categoría responde a definiciones externas, hechas por otros. Lo que vamos a encontrar en los archivos son categorías, no definiciones hechas por el propio grupo. Una categoría tiene un base real; pero normalmente es una imagen distorsionada de la realidad deformada en base a los intereses del que articula la categoría. Una categoría puede coincidir con un grupo, pero no siempre tiene que hacerlo. Por lo tanto, es especialmente importante realizar una contextualización adecuada de las fuentes.

Citábamos anteriormente la influencia que tuvo en la historiografía el Trabajo de Edward Said. Sería interesante rescatar aquí una propuesta teórica que proviene de la antropología y que hace una síntesis entre el trabajo de Said y los de los antropólogos Evans-Pritchard y Louis

Dumont. Se trata del libro *Grammar of identity/Alterity. A structural approach* de Gerd Baumann y Andre Gingrich (2006), en el que los autores plantean que las identidades grupales se definen siempre en relación a otras identidades, que constituyen sus alteridades. Esta relación se articula a través de una serie de reglas a las que Bauman y Gingrich denominan gramáticas y que pueden resumirse en tres: la orientalización, la segmentación y el abarcamiento. La orientalización, que toman de la obra de Said define al otro como lo opuesto a uno mismo. La segmentación, tomada de la obra *Los Nuer* de Evans-Pritchard, define una serie de agrupaciones a diferentes niveles en las que se puede incluir o excluir al otro, por ejemplo, los niveles familia-clan-tribu. El abarcamiento, por último, lo toman de *Homo Ierarchicus* de Louis Dumont y supone la integración del otro en el nivel de la sociedad; pero como una categoría subordinada. Estas gramáticas pueden resultar útiles a la hora de interpretar las fuentes pues en el caso de los sujetos sin memoria en la mayoría de los casos aparecerán en las fuentes como alteridades.

3.4. IDENTIFICAR REDES SOCIALES Y PRÁCTICAS.

Los grupos sociales se manifiestan en la historia a través de sus prácticas y de las relaciones que tejen entre sus miembros. Ambas pueden dejar rastro en las fuentes historiográficas. Las prácticas tendrán presencia en el archivo, sobre todo, cuando los sujetos sin historia entran en conflicto abierto con los grupos sociales que han sido capaces de generar material documental. Normalmente su presencia en las fuentes denota que se han convertido en un problema para alguno de los grupos dominantes. Así, las revueltas, los motines, el bandidaje y los sabotajes han sido un tema de estudio preferente desde los enfoques de la historia desde abajo. Desde los estudios sobre la multitud de George Rudé a los insurgentes indios de Guha (1999), pasando por los bandidos de Hobsbawm (2001), la historia de los de abajo emerge especialmente cuando entra en conflicto abierto con los intereses de los de arriba.

Esto puede ser un problema porque de esta manera los sujetos sin historia sólo parecerían en momentos puntuales y sería difícil establecer una continuidad. Parecería, como comentábamos anteriormente, que

esas prácticas son más consecuencia de la espontaneidad que de la acción deliberada de un grupo consistente.

Una vía de estudiar los sujetos sin historia en “tiempos de paz” sería tratar de aproximarse a las relaciones entre los miembros del grupo, la existencia de redes sociales que justifiquen la hipótesis de que existía un grupo relativamente cohesionado. Como afirma Rudé en su estudio sobre las multitudes, estas se definen por el contacto cara a cara entre sus miembros. Estamos ante colectivos que tienen una consistencia empírica y que son directamente observables; por contraposición a otros agregados más amplios como la clase, el pueblo o la nación, que podrían definirse más como comunidades imaginadas (Anderson 1993), que reales. La forma más sencilla de obtener información de este tipo es a través de la documentación censal. En ella pueden obtenerse datos de convivientes, personas del mismo origen, datos relativos a la ocupación, matrimonios o estructuras familiares.

Esta información se puede complementar con otras fuentes que pongan de manifiesto conflictos sociales de baja intensidad que se producen de manera más continuada pero que no despiertan tanta atención como los motines. Un trabajo especialmente interesante en este sentido, tanto por su aproximación metodológica como por su profundidad teórica es *Los dominados y el arte de la resistencia* de James C. Scott (2004). En este trabajo Scott analiza las formas de resistencia y de desafío al poder que se dan de manera cotidiana por parte de los grupos subalternos y que tienen en muchos casos un carácter poco visible puesto que los propios subordinados tratan de ocultarlos o de que no sean demasiado evidentes.

3.4. UTILIZAR MARCOS INTERPRETATIVOS DE OTRAS CIENCIAS SOCIALES.

El empleo de marcos interpretativos de otras disciplinas como la sociología, la antropología o los estudios culturales ha sido una constante en la historiografía reciente, especialmente a partir del denominado giro lingüístico o cultural (Eley y Nield 2010). Las ciencias sociales proporcionan herramientas teóricas para afrontar el proceso de interpretación de los datos empíricos, por lo que pueden realizarse nuevas

interpretaciones sobre las mismas fuentes que quizás anteriormente tuvieron un trabajo menos teórico.

Además, la influencia teórica de Clifford Geertz y su definición antropológica de la cultura o las innovaciones metodológicas como las que pusieron en marcha los historiadores marxistas ingleses abrieron el camino para hacer trabajo historiográfico utilizando fuentes de información que hasta entonces se encontraban vedadas a los historiadores. Al igual que en el trabajo etnográfico, todo el material generado en las interacciones cotidianas se convierte en objeto de estudio y posible fuente de información. Las manifestaciones culturales populares, los relatos orales, la literatura, la publicidad, los informes policiales o judiciales entre otras pasan a ser fuentes legítimas para el historiador.

Un ejemplo de un trabajo que incorpora de manera fecunda puntos de vista de otras ciencias sociales lo podemos encontrar en *Los dominados y el arte de la resistencia* de James Scott citado anteriormente. Scott realiza su análisis utilizando herramientas teóricas provenientes de la sociología y la antropología para dar una interpretación política, de resistencia y dominación, a actos que se inscriben dentro de lo cotidiano y que probablemente no hubiesen despertado la atención de un historiador que buscara sobre todo acontecimientos relevantes.

El problema que surge aquí es que puede resultar complicado utilizar metodologías de investigación y marcos teóricos que se han generado en un contexto, el de la antropología o la sociología, en el que el investigador tiene acceso al campo y a entrevistar a las personas que son objetos de la investigación. En el caso de la historia reciente podría recurrirse a la historia oral, pero esto no es una opción en el caso de trabajos que traten de arrojar luz sobre procesos históricos muy alejados en el tiempo. La solución a este problema no es sencilla y pasa por la constante triangulación de las informaciones y el contraste y la contextualización de las fuentes. Como afirma George Rudé:

El historiador necesita andar con cautela, buscar las constantes trampas, evitar los juicios apresurados y extraer conclusiones más provisionales que el investigador de los movimientos obreros posteriores y más aún que el moderno investigador de campo. [...] Sin embargo, [...] debe usar cuanta prueba caiga en sus manos. Y los documentos como estos, con todas sus imperfecciones, le permiten al menos completar una parte de su relato y responder a algunas preguntas de las cuales partió (Rudé 2009: 19)

4. CONCLUSIONES

El estudio de los sujetos sin historia resulta interesante por diferentes motivos. Desde un punto de vista historiográfico pueden dar explicaciones históricas más satisfactorias de determinados acontecimientos; si la agencia de estos sujetos sin memoria fue relevante y no es incluida en la interpretación histórica de los hechos, esta interpretación será incompleta y en algún grado insatisfactoria. Incluir a estos agentes puede, por lo tanto, aumentar la capacidad explicativa del trabajo historiográfico.

El segundo motivo de interés es político y se relaciona con la propuesta que hacíamos más arriba de invertir la causalidad que propone Traverso entre política memoria e historia. En este sentido el trabajo del historiador sería generar relatos históricos con el objetivo, no de respaldar una memoria existente; sino buscando generar relatos de apoyo, de anclaje histórico, para que los agentes políticos puedan reinventarse, generar una memoria nueva o renovar memorias anteriormente existentes u orientar con nuevos recursos sus identidades políticas hacia una acción más efectiva. La descripción historiográfica de estos agentes sin memoria puede, en definitiva, proporcionarnos nuevas vías para imaginar la acción política del presente y del futuro. La cuestión no sería tanto legitimar a través de la historia las posiciones identitarias de los agentes actuales como aprender de la historia a hacer las cosas de otro modo; tomar conciencia de que lo que ayer no funcionó, mañana, puede ser la clave del cambio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- BAUMANN, G. y GINGRICH, A. (2006). *Grammars of identity/alterity: a structural approach*. Berghahn Books.
- ELEY, G. (2008). *Una línea torcida: De la historia cultural a la historia de la sociedad*. Publicacions de la Universitat de València.
- ELEY, G., y NIELD, K. (2010). *El futuro de la clase en la Historia: ¿Qué queda de lo social?* Publicacions de la Universitat de València.
- GUHA, R. (1999). *Elemental Aspects of Pesant Insurgency in Colonial India*. Duke University Press.
- HOBBSBAWM, E. J. (2001). *Bandidos*. Grupo Planeta (GBS).
- JENKINS, R. (2003). *Rethinking ethnicity: Identity, categorization and power*. En John Stone *Race and ethnicity: comparative and theoretical approaches*, 59-71. Blackwell.
- RUDÉ, G. (2009). *La multitud en la historia: Los disturbios populares en Francia e Inglaterra, 1730-1848*. Siglo XXI de España Editores, S.A.
- SAID, E. W. (2006). *Orientalismo*. Debolsillo.
- THOMPSON, E.P. (1981). *Miseria de la teoría*. Critica Editorial.
- THOMPSON, E.P. (2012). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Capitán Swing.
- TRAVERSO, E. (2007). *El Pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*. Marcial Pons, Ediciones jurídicas y sociales.
- SCOTT, J. C. (2004). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Ediciones Era.
- SCOTT, J.W. (2009). *Género e Historia*. Fondo De Cultura Económica.

TRASTÁMARA: EL DOMINIO TENENCIAL DE LOS TRABA

DR. RODRIGO POUSA DIÉGUEZ
Universidad de Vigo, España

RESUMEN

La realidad histórica y territorial de las tenencias plenomedievales continúa siendo una realidad escasamente estudiada. Es por ello que a día de hoy carecemos de un mapa completo que exprese la división administrativa de los reinos hispánicos, y en concreto de Galicia. Especialmente en Galicia los estudios de índole territorial han tenido un escaso desarrollo. Ante esto la condición de los territorios permanece envuelta en las sombras, unas sombras que con frecuencia han llevado a extrapolar realidades bajomedievales, como las del señorío jurisdiccional al siglo XII, con-fundiendo la naturaleza de tenencia, señorío y coto. Esto es lo que sucede con Trastámara, un territorio tan célebre, como desconocidos son sus orígenes y extensión.

PALABRAS CLAVE

Castilla, Galicia, tenencia, jurisdicción, señorío

INTRODUCCIÓN

Pese a la importancia y extensión, en territorio y vasallos, de muchos señoríos gallegos, tanto altomedievales como bajomedievales, la naturaleza de estos experimentó notables cambios a lo largo del tiempo, constituyendo realidades muy distintas jurídicamente, y en la práctica. Sin embargo, la escasez de estudios en torno a las formas de señoríos, y su evolución: aquellas vinculadas al dominio de la tierra y las que conllevaron el dominio o jurisdicción sobre los hombres, ha facilitado extrapolaciones anacrónicas de distinto tipo, por las que se han identificado comitatus altomedievales, con condados bajomedievales, en consonancia los tenentes con título comital, con condes¹, y a sus territorios con una suerte de “condados”.

Esto es lo que ha venido sucediendo, y sucede con Trastámara, imbuida en la confusión intencional generada por sus tenentes altomedievales y los monarcas bajomedievales, y alimentada por una historiografía que ha tendido a proyectar formas de señorío jurisdiccional bajomedievales al periodo alto y plenomedieval, elevada al cubo por diversos medios de divulgación electrónicos.

La tenencia de una amplia franja de este territorio sostenida en el tiempo por el linaje Traba, junto con la intitulación de estos como “comes” o “dominans”, condujo a una homologación anacrónica de los títulos comitales altomedievales con los bajomedievales, nutrida por la importancia y poder acumulado por este linaje, gestando la idea de un título y un territorio vinculados -de un señorío, de un señorío-². Estas ideas alimentadas por la historiografía decimonónica, persisten en buena medida debido al escaso tratamiento y revisión proporcionado por una historiografía gallega que, centrada en el estudio nobiliario, ha dejado de lado el estudio del entramado administrativo, sus circunscripciones y en

¹ Pedro Froilaz y Fernando Pérez son considerados condes de Traba y de Trastámara. <http://dbe.rah.es/biografias/14037/pedro-froilaz> o <http://dbe.rah.es/biografias/13501/fernando-perez-de-traba> [consultados 30/11/2020].

² Urraca Froilaz será considerada condesa de Aranga (López Sangil, 2005, p. 20).

definitiva el régimen jurídico de la tierra en este periodo; lo que habría manifestado la imposibilidad o extraordinariedad de ese condado.

No somos los primeros en refrenar la proyección sobre este linaje de realidades bajomedievales, y más propias del Renacimiento, como fueron la vinculación entre título y señorío mediante mayorazgo; Portela y Pallares ya habían clarificado la inexistencia de un mayorazgo, o señorío vincular de Trastámara, así como la condición de linaje agnático (Portela, 1993), y, sin embargo, esta idea todavía perdura, y con ella un importante falso histórico en torno al territorio, su naturaleza jurídica y su admón. (López, 2005).

El presente trabajo pretende, a través del análisis de la documentación medieval existente, el marco jurídico y territorial, abordar la construcción de esta “identidad” territorial en paralelo a la historia de la familia Traba, de cara a clarificar la naturaleza y extensión de este territorio, su evolución a través del tiempo y su relación con los dominios señoriales bajomedievales vinculados al título de “conde de Trastámara” del que, junto con otros echaría mano Alfonso XI, para honrrar a sus preferidos.

1. EL TERRITORIO DE TRASTÁMARA ANTES DE LOS TRABA: HERENCIA ROMANA Y COMITATUS ALTOMEDIEVALES

A diferencia del área lucense, el occidente gallego no aparece en el Concilio de Teodomiro dividido en en comitatus alguno, este área, pero sobre todo la articulación administrativa o religiosa de la comprendida entre Faro y Ortigueira son unas gran desconocidas, o quizá una expresión de su inexistencia en época sueva. Ello explicaría que en este área, a diferencia de lo que sucede en Lugo, la compartimentación del periodo anterior llegue y sea usada por el ámbito eclesiástico aún en el periodo astur. Lejos de la capital y sin ningún núcleo o sede eclesiástica fuerte, el área podría haber permanecido en un estatus dudoso, hasta el periodo asturleonés. Para entonces la situación se invierte en algunas áreas, al norte del Tambre, incluyendo la antigua circunscripción de Entins aparece el comitatus de Carnota, que pasará a la mitra de Iria-Compostela, lo mismo que los de Montanos y Faro. Montaos era donado ya por Fruela II en el 924 (Lucas, 1997, doc. 38). Carnota era donada en 1028

por Bermudo III a la Iglesia de Santiago (Lucas, 1997, docs. 28 y 60). La intención de la donación de los antiguos comitatus, reconvertidos en comissos a Santiago, además de un acto de devoción encerraba otro, el de reducir el poder feudal de los comes con territorios propios, pues muchos de estos decomisos fueron consecuencia de las sucesivas rebeliones (Baliñas, 1988). Con lo cual en la primera mitad del siglo XI no solo Trastámara no existe, sino que una parte fundamental de su territorio, imprescindible para ser llamada así, está en poder de la Iglesia de Santiago.



Figura 1: Territorialidades al norte del Tambre, s. XI

2. CONTEXTO TERRITORIAL E INSTITUCIONAL

Las primeras menciones a Trastámara datan del siglo XII. Con anterioridad no disponemos de ninguna mención territorial que permita identificar este territorio con un *comitatus*, *comiso* o *mandación* altomedieval. Tampoco la relación de circunscripciones eclesiásticas existentes, que tienden a guardar relación con la jerarquía administrativo territorial romano-germánica lo hacen (Fernández, 2015). Es más, cuando abordemos el análisis concreto del territorio denominado trastamarense apreciaremos que este comprendía algunas de estas circunscripciones: “Somnaria”, “Salagia”, Celtigos, “Bigrantinos” o Nemancos (Sáez, 2004, doc. 14; Lucas, 1997, doc. 28) y la del antiguo *comitatus* del Carnota, que se interponía entre estas y el río Tambre, sin cuyo dominio no habría tenido sentido designar a este territorio Trastámara. Dos documentos de 1199 y 1225 y otro de 966 nos permiten sub-vincular Nemancos a Bregantiños, lo que será especialmente útil para determinar la extensión de Trastámara (González, 2004, doc. 87 y 135; Loscertales, 1976, doc. 6).

La administración jurisdiccional-territorial del reino en el siglo XII está en su totalidad bajo control regio. Desde finales del siglo IX asistimos a un desmantelamiento de los antiguos *comitatus*, reduciéndolos a *comisos* y entregándolos a la iglesia de Santiago u a un imperante (Barreiro, 1984 y Sáez y Sáez, doc. 155). Esta se llevó a acabo de forma directa mediante el decomiso de bienes, en casos de rebelión, y de otras estrategias, como la instauración de sedes episcopales, restaurando a Lugo su señorío de época germánica y instaurando la sede mindoniense en el seno del *comitatus* más extenso de Galicia (Castro y Rodríguez, 2019). Y se acompañó de una progresiva reforma institucional que llevó a que las diferentes competencias jurisdiccionales recayesen en oficiales directamente designados por el rey: *tenentes*, *maiorinos* y *iudices* (García, 1968; Pérez, 1976; Sánchez-Arcillá, 1980). Fundamentalmente fueron los merinos los que garantizaron la (Jular, 1990). En este contexto los únicos señoríos que pueden ser considerados jurisdiccionales, y con restricciones, son los episcopales, siendo el compostelano el más precoz y extenso. El resto del territorio quedó reducido a circunscripciones bajo

la administración de tenentes, merinos y jueces, en sus respectivas competencias, mientras los vestigios de los últimos *comitatus* agonizaban.

3. TRASTAMARA: NI COMITATUS NI CONDADO

Podría decirse que el individuo más conocido y poderoso del linaje Traba fue Fernando Pérez (c. 1090-1161), por cuanto ostentó el título de comes de Galicia, antes ejercido por Urraca y Raimundo de Borgoña; pero el poder de este no era sino la herencia, no solo de su padre, sino también, de su madre, y de la que, a tenor de sus posesiones, debió ser una noble ascendencia por varios costados.

Pero parece que es su padre Pedro el primero en recibir el título de comes, no sabemos si como consecuencia de, o simplemente como una alhaja más por, ser el ayo de Alfonso VI (Portela y Pallares, 1993). Y también en erigirse en “dominante” de Trastámara (Viana y González, 1996, doc. 120).

¿Porqué no decir señor? Es preceptivo ofrecer un marco conceptual, jurídico, institucional y político del devenir histórico del territorio y su control para entenderlo.

La construcción del reino cristiano que arrancó a finales del siglo VIII se sirvió de los viejos esquemas jurídicos visigodos. De ahí procedía el título comital, cuya naturaleza no refería el señorío sobre un territorio como transmite el legado bajomedieval; aunque tampoco en este caso, ni en época moderna, lo iba siempre; la concesión de un título nobiliario bajomedieval si bien solía hacer referencia a un territorio del señorío del receptor, no lo llevaba aparejado, con frecuencia lo poseía con anterioridad, y la condición señorial podía ser variable en términos bajomedievales -jurisdiccional, solariega, etc.-.

En la Alta Edad media un comes era un alto cargo de la corte y la admón. que podía ejercer distintos cargos, tesorero, mayordomo y también administrar territorios (García, 1987, pp. 204-205 y 451-453). La causa de la confusión, como en el periodo bajomedieval, nace de la existencia de comitatus, territorios bajo la administración de un comes, algunos de herencia visigoda, como el de Montenegro, parecían haber sobrevivido

en su extensión y, probablemente posesión, a la ocupación musulmana, muy leve en esas latitudes. La vinculación etimológica entre comes y *comitatus* puede deberse tanto a la raíz de ambos términos como a la derivación el uno del otro. Los *comitatus* a diferencia de las *mandaciones*, que pueden considerarse territorios realengos, son susceptibles de ser considerados señoríos, otra cuestión es delimitar las competencias de estos, pues con frecuencia las *mandaciones* fueron encomendadas también a comes, como imperantes y *potestates*, que como el nombre indica encarnaron el “imperio” del rey en ese territorio. Lo que queda claro en el canon 11 del Concilio de León es la diferente condición jurídica de los *iuniores* de uno y otro territorio, permitiéndose el abandono de unas *mandaciones* por otras; cláusula que clarifica la condición señorial de los *comitatus* frente a las *mandaciones*.

Además del vínculo hereditario en la titularidad que pudo perdurar desde época visigoda en algunos *comitatus* como el de Montenegro y el Naviense -que perduran en nombre y extensión desde época sueva (Sánchez, 2014, Bermúdez, 2020)-, el papel jugado en la conquista de los territorios jugó también un papel fundamental en la constitución de estas circunscripciones “señoriales” altomedievales, así en el caso portugués, el territorio era entregado al mismo comes responsable de su conquista.

Sin embargo, ya en el siglo X, y como consecuencia de sucesivas rebeliones, o al menos justificados y amparados por estas, los monarcas habían dado un giro al rumbo político que pretendía modificar el entramado jurídico administrativo del reino, que se manifiesta claramente en Galicia. Las decomisaciones de *comitatus* se suceden, entregándose en muchos casos -la mayoría de los conocidos a las sedes episcopales y sus preladados-. El *comitatus* de Meira sería entregado en dos fases a la sede Lucense (Castro y Rodríguez, 2019). La sede compostelana, que reemplazaría a Iria, se erigiría sobre los dominios de dos *comissos* Amahía y Montesacro; el primero anteriormente en poder de comes, el otro monástico (Lucas, 1997, doc. 28). A esta entrega le sucederían la de otros *comissos*, cuya pertenencia a comes anteriormente, apunta a su condición de *comitatus* previa, como el de O Salnés, en cuyo caso documentamos además la rebelión de sus detentadores. En otro como el de Carnota,

por ser documentado como *comitatus*, siendo entregado después en *comisso*.

Llegado el siglo XI cuando tenemos las primeras menciones a Trastámara el sistema de *comitatus* ha sido reducido a su mínima expresión. Los que todavía pervivían habían ido perdiendo progresivamente su poder. Montenegro había visto su dominio socavado por la sede Mindoniense, y en el siglo XII se vería plegado a ver sus territorios oficialmente repartidos por el rey entre los de su dominio, el de la Corona y el del prelado.

El último golpe real a los vestigios que pudieran quedar del viejo aparato administrativo altomedieval vino a ser la instauración de las tenencias. Este sistema de administración ya había sido empleado en el área de frontera, aprovechando la ocupación de territorios *ex novo* para ensayar nuevos medios de control que no alimentasen el poder nobiliario en detrimento del realengo (Jular, 1990; Ubieto, 1973; Peña, 1999; Pescador, 1999; Lacarra, 1981; Muñiz, 2006; Salinas, 2018). Debemos aquí otro handicap historiográfico, y es el empleo indiscriminado del término “tenencia” hasta época moderna para referir la regencia o posesión de fortalezas (Castrillo, 1998, Quintanilla, 1986; Sánchez-Gijón, 2002); entiendase que aquí restringimos su uso al sistema administrativo territorial regio de tenencia-honor.

Estas vinieron a reemplazar a los *comitatus* y representaron una merma y compartimentación en las funciones administrativas territoriales en favor del rey. Si los comes podían actuar como jueces, al menos en sus *comitatus* (Andrade, 1995, docs. 267, 369, 300, 474, 563), estas competencias recaían ahora en el juez del rey, los antiguos *villicus*, vinculados al monarca a través de su Mayordomo Mayor o Merino (Jular, 1990; Pérez, 1976), se habían convertido en agentes regios en el ámbito local, dotados de una jurisdicción delegada que sobrepasaba el ámbito meramente fiscal. A los comes que documentamos al frente de tenencias en la primera fase de su instauración solo quedaba una función militar, derivada de otra defensiva, que solo sería fáctica en la costa, donde se sucede la construcción de fortalezas para su defensa, produciendo una re-

articulación del territorio en torno a ellas; y las rentas “vasalláticas” que tocaban al rey y que pasaban ahora a dotar a estos *tenentes*.

La posesión de una tenencia no requería la condición de comes, es más en un primer momento la situación se vuelve confusa a la hora de examinar qué tenencias lo eran exnovo, y cuáles eran herederas de formas de dominio anteriores, sobretodo en aquellos casos en que no se ha documentado la admón. territorial vigente en el periodo anterior, como en Toroño (Fernández, 2004). Otra manifestación de estos cambios iban más allá y a lo largo del siglo XII el empleo del título *comital* desaparecía, de hecho es probable que de mano de estos cambios administrativos hubiera perdido ya toda o gran parte de su funcionalidad, pues Fernando Pérez de Traba será el último en hacer uso de él; su hijo Gómez ya no lo hará.

Que el empleo de estos títulos no era el mismo queda claro en el uso que de ellos hace el monarca Alfonso VI al nombrar comes de Galicia a Urraca y Raimundo, superponiéndolos a los comes locales, y confiriéndole prerrogativas cuasi delegadas, en la línea de las que debieron poseer los antiguos y desaparecidos dux, al frente de las provincias visigodas. ¿O es que también en este caso el título *comital* no iba aparejado a las competencias territoriales? A fin de cuentas Fernando Pérez de Traba sería también comes de Galicia. La situación era resultado de los profundos cambios experimentados por el orden jurídico, de modo que Portugal, el de Teresa, si se correspondía en lo territorial con un *comitatus*.

4. TRASTAMARA UN TERRITORIO EN TENENCIA

Lo que todo lo anterior viene a demostrar, es que, con independencia de las formas de dominio que los Traba ejerciesen sobre el territorio, o aspirasen a ejercer, jurídicamente no podían ser considerados “señores” sino “tenentes”. Como se ha expresado el territorio sobre el que ejercieron su dominio no fue un *comitatus*, y aunque existió sucesión en el dominio, también la hubo en el caso de otras tenencias, lo que no implica de por sí *patrimonialización*. Tal sucesión vino justificada además por el papel destacado que estos jugaron en la corte y en Galicia. Que

favoreció no solo la sucesión en las tenencias ya poseídas, sino la acumulación de otras nuevas como Monterroso y Sarria.

Si las primeras menciones como la de 1102, de Pedro Froilaz como *comite* in Trastamar confrontado con el “*dominans* de Trasancos”, pudiera generar dudas, estas se despejan mediante la comparación con otros documentos de la misma época referentes en que otros tenentes, con título comital aparecen confrontados con los que no la tienen que figuran como “*dominans*”, caso del leonés Froila Díaz, que acumula varias en Galicia de reciente concesión, como el de Aguiar y Lemos (García-Fernández e Ibáñez, 2020, pp. 173-196), lo que imposibilita que se trate de señoríos patrimoniales, más cuando Aguiar pertenecía previamente a la mandación real de Búbal. Y lo mismo sucede con San Xurxo, del que en 1117 don Pedro Froilaz se intitula “*comes in*” (Monterde, 1996, doc. 116).

El abandono en el uso del título *comital* por Gómez González, que viene a denominarse desde entonces *ricohome*, junto con las sucesivas referencias como *tenente* vienen racionalizar tal cuestión.

5. LA REALIDAD TERRITORIAL DE TRASTÁMARA

5.1. EL GERMEN: TRABA Y FERRARIA

Las fortalezas de Traba y Ferraria y sus territorios, parecen haber constituido el corazón administrativo del territorio bajo el dominio de los Traba. La primera se ubicaría en la cercanías de Laxe. Si bien podría haber formado parte de la red de fortalezas costeras, el castillo de Traba figura en 1022 entre los bienes de Martín Galíndez, y dice que su tierra había pertenecido ya a sus padres y abuelos: “*Erexit se in superbiana et composuit rebellum in terra avorum et parentorum suorum vocitato Trava*” (Lucas, 1997, doc. 63). Una referencia de 1119 que ubica a Morraime en tierra de Traba permite ubicar el antiguo área de Nemancos sujeta a su dominio (Lucas, 1975, doc. 4).

El privilegio de concesión de Carnota al arzobispo de 1127 explicita que la honor de este “*dividit cum castellis videlicet Traba et Ferrarias*”, por tanto el castillo de Ferrarias necesariamente debía ubicarse en

Nemancos, Soneira o Bergantiños. De aceptar su ubicación en el concello de Coristanco (A Coruña), feligresía y lugar de Ferreira, la presunción de la adscripción de Bergantiños a la Trastámara de Pedro Froilaz hubiera sido una realidad.

En cuanto a otras tenencias de don Pedro en 1116 lo documentamos al cargo de Alva, cuya localización nos es desconocida, además de de la de Besoucos (Romaní y Otero, 2003, doc. 9).

5.2. LA TRASTÁMARA ORIGINAL DE PEDRO FROILAZ

Pedro Froilaz fue el primero en intitularse comes in Trastamar, pues probablemente fue el primero en acumular los territorios al norte del Tambre que se lo permitiesen. La pérdida de Carnota por la mitra y su entrega a Pedro Froilaz fue fundamental a tal efecto, extendiendo su dominio hasta el Tambre, coincidiendo con los términos de arcedianazgo de Trastámara.

Aunque en 1028 Bermudo III había entregado Carnota con los castellum de San Xurxo y Canedo a la Sede compostelana (Barreiro, 1987, p. 110; Lucas, 1997, docs. 28 y 60), estos territorios debieron ser recuperados por la Corona, requiriendo en 1127 de una nueva donación. En este momento, el privilegio esplicita que llevan aparejados los territorios de Céltigos, Entíns y Barcala, además del de Carnota (González, 2004, doc. 223 y 71).

Pero sospechamos que hubo algo más: Montaos. Aunque también había sido entregado a la iglesia de Santiago, como Carnota Alfonso VII debió restituirla al arzobispo, pero parece que primero solo lo hizo de una mitad (Falque, 1994, pp. 247 y 480). A este respecto albergamos dudas acerca de la adscripción de Dubra a Montaos o Carnota, que en este momento no tienen importancia, la tendrán cuando Montaos retorne al arzobispo.

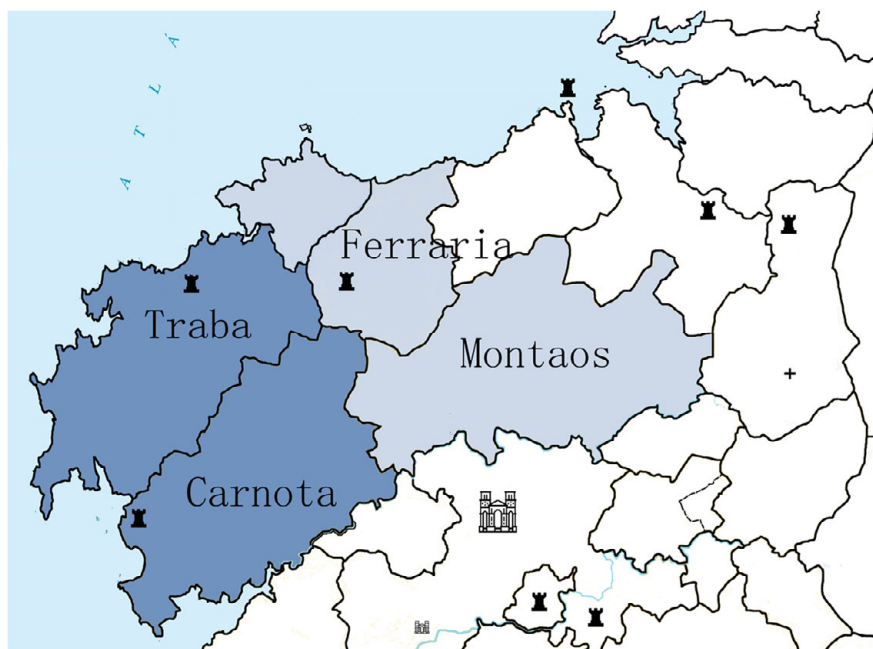


Figura 2: Trastámara de Pedro Froilaz

La privación de estos dominios, que probada en el empleo que Urraca hace de dicho territorio para atraerse la lealtad del prelado en el debate sucesorio. Por él conocemos además la existencia de una fortaleza en Montaos, de ubicación desconocida (Falque, 1994, 258). Y viene a reafirmarse en el juramento recogido en la Historia Compostelana, por el que el comes Munio Peláez, tenente de Monterroso, y el comes Rodrigo Vélaz, tenente de Sarria, se comprometían a defender el señorío del arzobispo en Montaos y San Xurxo “además procuraremos que la reina Urraca os jure a vos que será vuestra fiel amiga y que nunca por su causa perderéis vuestro señorío” (Falque, 1994, 247)³.

³ Este juramento es ubicado por López Ferreiro previo al intento de acuerdo de Gelmírez con doña Urraca, y su partida de Galicia en busca de fiadores castellanos y leoneses. (López Ferreiro, 421)

5.3. LOS LÍMITES DE TRASTÁMARA

¿Fue esa toda su extensión? ¿O alcanzó el área de Trasancos, donde la familia poseía bienes solariegos?

Cuando en 1102 documentamos al comes Pedro Froilaz como “comite” “in Trastamar” (Fernández y González, 1997, doc. 133), a continuación Munio Peláez aparece como “dominante terra de Trasancis”. Ello excluye ipso facto Trasancos del dominio de don Pedro y de Trastamara; y, con él, Labacengos, Arros y Ortigueira, más al norte aún.

De la posesión de Pruzos o Nendos, no tenemos datos, pero podemos afirmar que no habrían formado parte de Trastámara, ya que en medio se encontraba Faro Precantium, que parece haber permanecido bajo dominio arzobispal desde 991 hasta 1126. Y Besaucos solo consta bajo dominio de Pedro Froilaz en 1116 (Fernández, 2009, doc. 8). Por el este Aranga y el territorio de antiguo comitatus presarense escaparon a su control, en origen, no pudiendo formar parte de Trastámara.

El único territorio que despierta dudas importantes acerca de su adscripción o no a Trastámara es Bergantiños entre Soneira y Faro.

Como resultado la Trastámara original se compondría con certeza de los territorios de Nemancos, Soneira, Seaia, Carnota con Entíns, posiblemente de Barcala, Céltigos, Montaos y Dubra, y solo quizá de Bergantiños. Pero analicemos ahora el efímero discurso de esta “idea territorial”.

5.4. LA TRASTÁMARA DE FERNANDO PÉREZ

Muerto Pedro Froilaz, sus sucesores recibían, en 1118, de Urraca, el monasterio de Sobrado, erecto en el territorio del antiguo comitatus de Présaras, en la cabecera del río Tambre (Loscertales, 1976, 23).

Faro también pasaría pronto a control de los Traba, tras ser arrebatado por la reina Urraca a Diego Gelmírez, y entregado a Bermudo, hijo de don Pedro Froilaz, que se haría cargo de él, hasta que en 1122 el obispo se lo reclamaba. Quedando en poder de don Fernando (López, 2005: 55). Puede decirse que la Trastámara de mayor extensión sería la de don Fernando, aunque no era una construcción muy legítima. Por alguna

vía la familia había tomado también Bembexo, que poseía con Faro y Aranga en 1159 (Castro y Pichel, 2011, doc. 2).

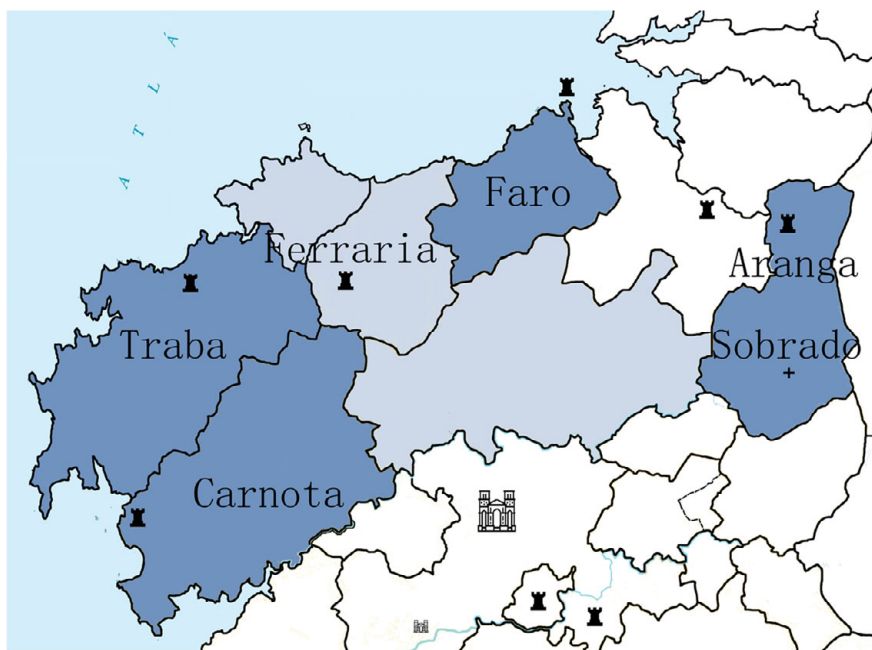


Figura 3: Tenencias de Fernán Pérez: Traba, Carnota, Faro y Aranga

El ascenso de Alfonso VII le fue muy propicio, aunque el rey devolvía parte de Montaos al arzobispo (Falque, 1994, p. 480), en 1126 recuperaba Faro para la Corona, que la entregaba a don Fernando que pasaba a controlar una amplia franja territorial entre el Tambre y el Mandeo. Aunque en este marco quedan dos islas Nendos y Bergantiños, cuya tenencia es tan probable como improbable.

En 1127 (Falque, 1994, p. 479) Alfonso VII completaba su estrategia, devolvía Carnota al arzobispo, a condición de que permaneciese en su vida bajo poder de los Traba. Los dos grandes dominios se equilibraban y se limitaban mutuamente al norte y al sur.

Sin embargo, la restitución de Carnota no debió cumplirse nunca, y el arzobispo no la recuperará hasta el reinado de Alfonso IX.

Además de estas es probable que Fernando poseyese otras tenencias. En un documento de Xubia de 1135 parece referirse a él como el

“imperante” de Trasancos (Montero, 1935, doc. 40), y, curiosamente, lo hace como “imperante”, termino empleado en la Alta Edad Media para referirse a los gobernantes de las *mandaciones*, con competencias mucho más amplias que las de los futuros *tenentes*. Sin embargo no vuelve a referenciársele a él ni a ningún otro descendiente como tal. En 1102 el dominante de Trasancos es Munio Peláez (Fernández y González, 1997, doc. 133) y entre 1174 y 1192 Nuno Peláez y su hijo figuran como *prestamarios* de esta tenencia (Fernández y González, 2002, doc. 8; Fernández y González, 1997, doc. 142).

Debido a la extensión alcanzada por sus dominios Fernando era calificado por estas fechas como “senior in maiore parte Galletie” (Loscertales, 1976, 413) lo que hace que nos preguntemos si acaso pudo controlar otros territorios y tenencias cuyo estatus desconocemos: caso de Nendos, Besoucos o Pruzos. Besaucos había estado bajo la tenencia de su padre en 1116 (Fernández, 2009, doc. 8). En Pruzos solo documentamos a sus *prestamarios* en 1152 (Fernández y González, 1997, doc. 242). Aún de ser así estos, como Faro, nunca habrían formado parte de Trastámara y su tenencia por Fernando Traba habría sido efímera.

5. 5. EL CONTROL DE LOS TRABA SOBRE ARANGA Y PRESARAS

Otro territorio tempranamente asociado a los Traba es el de Aranga. López Sangil indicaría que Pedro Froilaz había sido en tiempos de Alfonso VI, gobernador del comitatus de Presaras y la tierra de Sobrado (López, 2005, p. 25). La imprecisión jurídica y territorial no podría ser mayor. Buena parte del comitatus presarense había devenido tiempo ha -en 952- en dominio de Sobrado, “*commisso presares quod est integro de Superato*” (Loscertales, 1976, p. 113), de hecho su denominación como tal parece diluirse en pos del nombre del monasterio -lo mismo acontece con Samos-. Los límites territoriales del antiguo comitatus han sido aproximados recientemente (Bermúdez, 2011), e incluían el *castellum* de Aranga como parte de este comitatus.

Sin embargo, nos consta que el traspaso de bienes, fuera cuál fuese su naturaleza jurídica -es decir qué prerrogativas transferiría-, no incluyó el castillo de Aranga. En 966 este permanece en poder del obispo Sisnando, hijo de los comes de Présaras (Bermúdez, 2019, pp. 77-105;

Barros, 2009, p. 142). Dicho *castellum* está documentado desde el siglo VI (López, 2011, doc. 6), aunque según el Tumbo de Sobrado, el monasterio lo recibía a finales del siglo X (Loscertales, 1976, doc. 6). En cuanto a su posesión Barros Guimaráns cree que el vínculo con los Traba se debe a que don Sisnando no lo habría heredado de sus padres, ni formaba parte este del comitatus de Presaras, sino que había pertenecido a los bisabuelos de Pedro Froilaz, Gutier Rodríguez de Aranga y Ilduara Gutiérrez de Aranga (Barros, 2009, p. 142). Sin embargo, esto no explica su posesión por Sisnando, y la identificación toponímica no siempre indica señorío, ejemplo de ello es Elvira de Faro, madre de Pedro Froilaz.

Lo que está claro es el paso a control regio tanto de Sobrado como de Aranga. ¿Se debió esto a la toma de control regia previa a la implantación del sistema tenencial? ¿a un conflicto? ¿o al abandono que documentamos en época de Urraca?

Si Pedro Froilaz controló Aranga durante el reinado de Alfonso VI, o lo hizo de forma separada de Sobrado, o perdió de nuevo ambas en algún momento. Dicha pérdida se habría producido en el reinado de Fernando I según López Sangil (2005, p. 38), toranando a la familia en 1118, doña Urraca restaurar a la familia en el control del monasterio en 1118 (Loscertales, 1976, 23; López, 2005, p. 37 y Recuero, 1998, doc. 6).

Sin embargo, mucho antes, ya en 1163, Aranga abandona el control de los Traba, a la muerte del comes Gonzalo (Loscertales, 1976, docs. 189-190, 292 y 429) y pasa a manos de don Pedro Muñoz que administra también la tierra de Sobrado (Loscertales, 1976, doc. 25), hijo de Lupa Pérez de Traba, hermana y nieto de Pedro Froilaz. Pedro Froilaz y el monasterio se enfrentarán entonces por dominio sobre Aranga y sus hombres, saliendo vencedor el monasterio (Loscertales, 1976, docs. 47-48). En cuanto a Sobrado en 1142 había sido entregado al Císter por los herederos de don Pedro Froilaz (López, 2005, p. 88).

5.6. LA TRASTÁMARA DE RODRIGO PÉREZ: TRASTÁMARA SE DESGAJA

Si la posesión de San Xurxo de Carnota fue la que llevó a don Pedro Froilaz a intitularse comes in Trastámara ha de tenerse en cuenta, que, además de lo ya dicho, la tenencia concedida durante la vida de Alfonso VII, se desgajó del resto del territorio Trastamarense, al pasar, junto con Ferraria a su hijo Rodrigo Pérez de Traba (Falque, 1994, pp. 479 y 517).

Parece que don Rodrigo recibió además Faro, o al menos está en 1130, cuando lo dona a la mitra compostelana (Falque, 1994, p. 522), además del castellum de Espenuca, en el área de Betanzos (López, 2005, p. 107). Aunque esta se ubicaba en el territorio de Nendos, por ahora no se puede afirmar que llevase aparejada la tenencia de este, pues ya en 1121 documentamos las primeras fortalezas erectas en territorio señorial (Galbán, 2011, p. 451). Además de recibir de Afonso Enríquez O Porto, entre 1132 y 1135.

Así pues aunque don Fernando Pérez de Traba, se erige en el comes de Galicia, y continúa intitulándose comes en Trastámara solo lo tiene de facto la franja central. Es más los territorios de su hermano Rodrigo parecen a vote pronto mucho más amplios. Aunque ello no impide que don Fernando sea llamado “senior in maiore parte Galletie” (Loscertales, 1976, p. 413).

5.7. GONZALO FERNÁNDEZ DE TRABA: ADEMÁS DE TRASTÁMARA - MONTERROSO

Gonzalo Fernández de Traba heredaría de su padre Fernando, Traba y Aranga, que domina entre 1156 y 1200 (González, 1943, doc. 13 y González, 1944, doc. 137), nada sabemos de Ferraria, y sospechamos que mantiene la tenencia de San Xurxo, por lo que Trastámara permanecería unida; y sería también *tenente* de Monterroso (Lugo).

La tenencia, heredera del antiguo comitatus Palarensis, tenía una gran extensión, pues en ella se incluía Ferreira de Pallares, como sabemos por la donación de Fernando IV a la mitra lucense (Portela, 2007, doc. 109); y por el sur podría haber incluido el área Taboada, Chantada-Asma y quizá Camba? de las que no existen menciones como tenencias y sobre

cuyas tierras parecen ejercer jurisdicción los tenentes de Monterroso (Romaní, 1989: docs. 441, 910 y 957).

Pese a todo, las referencias a la condición condal de este noble persisten en la historiografía académica actual: “foi conde e como seu pai de Traba, Aranga, Monterroso e Trastámara” (López, 2005, p. 127). Separando sin motivo Traba de Trastámara, haciendo caso omiso a la condición de *tenente*, que le permitió acumular por primera vez -salvo un lapsus temporal anterior- Monterroso a las tenencias del territorio de “Trastámara”; aunque de *iure* había perdido Carnota, y con ello los territorios inmediatos al Tambre. Y lo más llamativo hablando de un mayorazgo heredado de su padre no documentado y anacrónico -de escasa difusión en este periodo y uso en esta familia (Portela y Pallares, 1993, pp. 823-840)-. De hecho las referencias comienzan a dejar de lado el título *comital*, para referenciarlo como “senior in Traba et in Aranga” en 1156 (Loscertales, 1976, doc. 244). Pese a las pérdidas, la incorporación de Monterroso y la concesión de Montaos por el arzobispo de Santiago (López, 2005, p. 128) hacen que los territorios de este señor vuelven a competir con los de su abuelo Pedro Froilaz.

El alcance de la deformación de la realidad histórica de Trastámara hace que algunos genealogistas, como Laminguero⁴, hayan identificado a don Gonzalo como *tenente* de Traba, el solar original, y sin embargo lo sigan referenciando como comes de Trastámara. Pese a que es en este periodo cuando el empleo del título *comital* comienza a entrar en declive (Barton, 1997 y Jular, 1990), de modo que, su hijo Gómez aparecerá como *tenente* o *dominans* de Trastámara y *dominus* de Traba y no como comes en varias ocasiones, para pasar después sus descendientes a intitularse *ricoshomes*.

5.8. DON GÓMEZ GONZÁLEZ DE TRABA: EL FIN DE TRASTÁMARA

La importancia de Gómez González en la corte de Alfonso IX fue considerable, además de ejercer como su mayordomo, acumularía nuevas tenencias como Montenegro, desde 1163, y administraría algunas de

⁴ <http://www.xenealoxiasdoortegal.net/ortegal/traba.htm> [consultado el 20/10/2020].

forma provisional -Faro (1169), Cervantes (1173), Toroño (1182-1184), Ribadeo (1282), San Paio de Lodo (1178-1185), Lemos (1193), Limia (1193) y Sarria (1195-1200) (Álvarez, 1995, 268, 283; Barton, 1997, pp. 254-55)-.

Pero en los últimos años del siglo XII algo cambió. En 1200 disponemos de una referencia documental que habla de la expulsión del comes Gomez de Galicia, “in tempo scilicet illo quando comes domnus Gomez fuit expulsus” (Loscertales, 1976, p. 483) y en 1201 otro documento reza “dominante terra ista Roderico Gundisalvi, comité Gometio eiecta” (Loscertales, 1976, p. 260).y el paso de sus territorios a Rodrigo González. Tal cuestión podría justificar la oscilación en la tenencia de los territorios de Trastámara, Montenegro, Monterroso y Sarria.

En sus últimos años Gómez González aparece compartiendo la tenencia de Trastámara con el signifero Juan Fernández, y con Gonzalo Núñez -aunque las menciones documentales suelen ser separadas- (Loscertales, 1976, docs. 241, 257 y 408; González, Alfonso IX, docs. 176, 182, 183; López, 2005, p. 152); hasta que en 1204 el comes Gómez y Gonzalo Núñez aparecen conjuntamente (Vaamonde, 1909, doc. 25).

Fuese o no causa del desacuerdo con el monarca, el hecho es que, en 1193, Alfonso IX dispondría de Aranga entregándolo a Sobrado (Barros, 2009, p. 143) y en 1209 Carnota volvía por privilegio al señorío arzobispal (González, 2004, doc. 71). La decadencia de los Traba había llegado.

A la muerte de don Gómez, sus hijos Velasco y Rodrigo heredan sus principales tenencias. Velasco Gómez figura en 1200 como *tenente* de Montenegro y de Chamoso (González, 1944, doc. 145), para ser reemplazado poco después por el *signifer* Rodrigo González, las menciones se vuelven entonces caóticas, dudando de si se trata de una mala transcripción de Rodrigo Gómez, o la tenencia de Montenegro sufre las mismas alternancias que la de Trastamara, de modo que en 1210 y 1211 es ocupada por el hermano del rey don Sancho (González, 1944, docs. 256-271), en 1219 alternarse don Velasco y don Rodrigo Gómez, para escapar al control de los Traba de forma definitiva en 1221, tras figurar en 1220 en manos del nuevo *signifer* Martín Sánchez, y lo mismo sucede

con Monterroso y Sarria, aunque esta desde 1219 parece abandonar para siempre el control de Rodrigo Gómez de Traba.

No parece casual, que Rodrigo Gómez sea el último miembro de este linaje en hacer uso de la tenencia ficticia de Trastámara. Sin embargo, el símbolo ya se había erigido y en algún documento se emplea anacrónica y falazmente el término “comitatu”, precedido de *tenente* (Fernández y González, 1997, 108), para en otros figurar solo como “rico home in”. La impronta del linaje había sido tal que a su muerte el hijo de Alfonso X heredaba de él el tratamiento de “principatu Gallecie” (Rodríguez y Rey, 1992, docs. 165, 167 y 172; López, 2005, p. 168). El siguiente tenente de Trastámara conocido, Alfonso “filio regis” en 1274 (Romaní, 1989, 47).

CONCLUSIONES

Trastámara nunca constituyó un señorío, ni una circunscripción administrativa unitaria. La razón de ser de Trastámara fue la de varios territorios encabezados por sus respectivas fortalezas bajo el dominio de Pedro Froilaz. Sin embargo, de esos territorios, apenas permanecieron tiempo vinculados. Con el ascenso de Alfonso VII, Montaos y Carnota son entregadas al arzobispo, aunque todo parece indicar que Carnota permaneció bajo el dominio de los Trastámara hasta 1209. El espacio que puede ser identificado como Trastámara sería el compuesto por Carnota, Traba, Ferraria y Montaos; y aún así Montaos quedaría excluido del arcedianato trastamareense.

Este territorio pierde ya en la primera mitad del siglo XII “de iure” buena parte de su extensión, aunque no lo hiciera de facto. Y, no obstante, Fernando Pérez de Traba acumulaba Aranga, con Sobrado, y Faro, y el dominio territorial fuere continuo, estos nunca se consideraron territorio Trastamareense, como si lo hizo Carnota.

Trastámara no puede ser identificada ni con un comitatus altomedieval, ni con un condado bajomedieval. En su condición de tenentes, y en el marco administrativo realengo del siglo XII, no pudieron ejercer las prerrogativas jurisdiccionales ni de los primeros, ni de los segundos; por ejemplo, en lo relativo a administración de justicia. Los Traba, no

constituyeron un linaje, y sus territorios no permanecieron vinculados; ni si quiera Ferraria, que había sido, junto con Traba, germen de la Trastámara de Pedro Froilaz, permanecieron unidas. Los títulos comitales no llevaban aparejado un topónimo territorial como los bajomedievales, por lo que no cabe hablar de condes de Traba, Trastamara, Ferraria, ni Aranga.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ PALENZUELA, V. Á. (1995). “La nobleza del reino de León en la Alta Edad Media”. *El reino de León en la Alta Edad Media*, VII, 149-329.
- BALIÑAS PÉREZ, C. A. (1988). *Defensores e traidores: un modelo de relación entre poder monárquico e oligarquía na Galicia altomedieval (718-1037)*. Xunta de Galicia.
- BALIÑAS PÉREZ, C. A. (1992). *Do mito á realidade: a definición social e territorial de Galicia na Alta Idade Media*. Universidade de Santiago de Compostela.
- BARTON, S. (2002). *The aristocracy in the Twelfth-Century León and Castile*. Cambridge University Press.
- BARREIRO SOMOZA, J. (1987). *El señorío de la iglesia de Santiago (siglos IX-XIII)*. C. E. I. San Isidoro.
- BARROS, C. (2009). Origen del castillo y coto de Aranga, siglos X-XII. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 56, 139-150.
- BERMÚDEZ BELOSO, M. (2019). Presares: comitatum, comisso, territorio? Dimensión documental e espacial dun topónimo abandonado. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 66, 77-105.
- CASTRILLO LLAMAS, M. (1998). “Tenencias, alcaides y fortalezas en la sociedad castellana de la Baja Edad Media”. *Medievalismo*, 8, 154-202.
- CASTRO, A. Y RODRÍGUEZ, M. (2019). *Colección diplomática altomedieval de Galicia*. Diócesis de Lugo.
- GARCÍA-FERNÁNDEZ, M. E IBÁÑEZ BELTRÁN, L. M. (2019). “O documento latino coa fundación do burgo do Pino (1104)”. *Lucensia*, 30, 173-196.

- GARCÍA VALDEAVELLANO, L. (1968). *Curso de Historia de las instituciones españolas*. Revista de Occidente.
- FALQUE REY, E. (1994). *Historia Compostellana*. Akal.
- FERNÁNDEZ CALO, M. (2015). “Plinio o parroquial suevo e a evolución estrutural do poder galaico na Antigüidade”. *Gallaecia*, 34, 175-207.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M. (2004). Toronium: aproximación a la historia de una tierra medieval. *Cuadernos de Estudios Gallegos* (Anexo 31).
- FERNÁNDEZ VIANA VIEITES, J. I. (2009). *Colección diplomática do mosteiro de San Pedro de Vilanova de Dozón*. Consello da Cultura Galega.
- FERNÁNDEZ VIANA VIEITES, J. I. Y GONZÁLEZ BALASCH, M. T. (2002). Pergamiños soltos do mosteiro de Caaveiro. *Cátedra*, 9, 337-448.
- FERNÁNDEZ VIANA VIEITES, J. I. Y GONZÁLEZ BALASCH, M. T. (1996). El Tumbo de Caaveiro (1ª parte). *Cátedra*, 3, 267-437.
- FERNÁNDEZ VIANA VIEITES, J. I. Y GONZÁLEZ BALASCH, M. T. (1997). El Tumbo de Caaveiro (2ª parte). *Cátedra*, 4, 221-385.
- GALBÁN MALAGÓN, C. J. (2011). “La fortaleza de Cira, un caso de construcción y destrucción del poder señorial”. *Actas del VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Instituto Juan Herrera.
- GONZÁLEZ BALASCH, M. T. (2004). *Tumbo B de la Catedral de Santiago*. Consello da Cultura Galega.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J. (1944). *Alfonso IX*. CSIC.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J. (1943). *Fernando II*. CSIC.
- JULAR PÉREZ-ALFARO, C. (1990). *Los adelantados y merinos mayores de León (ss. XIII-XV)*. Junta de Castilla León.
- LACARRA DE MIGUEL, J. (1981). “Honos y tenencias en Aragón. Siglo XI”. *Colonización, parias, repoblación y otros estudios*. Anubar.
- LÓPEZ FERREIRO, A. (1900). *Historia de la S. A. M. iglesia de Santiago de Compostela*. Imp. Seminario Conciliar.
- LÓPEZ FERREIRO, A. (2006). *Alfonso VII, rei de Galicia e o seu aio o conde de Traba*. Toxosoustos.

- LÓPEZ SANGIL, J. L. (2011). Tumbo Viejo de Lugo. *Estudios Mindonienses*, 27.
- LÓPEZ SANGIL, J. L. (2005). *A nobreza altomedieval galega. A familia Froilaz-Traba*. Toxosoutos.
- LOSCERTALES, P. (1976). *Tumbos del Monasterio de Sobrado de los Monjes*. D. G. del Patrimonio Artístico y Cultural.
- LUCAS ÁLVAREZ, M. (1997). *La documentación del Tumbo A de la catedral de Santiago*. C. E. I. San Isidoro.
- MONTENEGRO, J. (1997). “Algunas consideraciones sobre los orígenes del Merino Mayor”. *Anuario de Historia del Derecho*, 1997, 1091-1106.
- MONTERO DÍAZ, S. (1935). “Colección diplomática de San Martín de Juvia”. *Boletín da Universidade de Santiago de Compostella*, 7 (25).
- MUÑIZ LÓPEZ, I. (2006). “La formación de los territorios medievales en el oriente de Asturias (siglos VIII a XII)”. *Territorio, Sociedad y Poder*, 1, 79-128.
- PEÑA BOCOS, E. (1999). “Alfoces y tenencias: la Rioja”. Del Cantábrico al Duero: trece estudios sobre organización social del espacio en los ss. VIII al XIII. Universidad de Cantabria, 375-412.
- PÉREZ BUSTAMANTE, R. (1976). *El gobierno territorial de Castilla (1230-1474)*. Universidad Autónoma de Madrid.
- PESCADOR MEDRAÑO, A. (1999). “Tenentes y tenencias del reino de Pamplona en Álava, Vizcaya, Guipúzcoa, La Rioja y Castilla (1004-1076)”. *Vasconia*, 29, 107-144.
- PORTELA SILVA, E. Y PALLARES MÉNDEZ, M. C. (1993). “Aristocracia y sistema de parentesco en la Galicia de los siglos centrales de la Edad Media: el grupo de los Traba”. *Hispania*, 53, 823-840.
- PORTELA SILVA, M. C. (2007). *Documentos da Catedral de Lugo, século XIV*. Consello da Cultura Galega.
- QUINTANILLA RASO, M. (1986). “La tenencia de fortalezas en Castilla durante la Baja Edad Media”. *En la España Medieval*, 9, 861-895.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Á. Y REY CAÍÑA, J. Á. (1992). “Tumbo de Lorenzana. Transcripción y estudio”. *Estudios Mindonienses*, 8.

- ROMANÍ MARTÍNEZ, M. (1989). *A colección diplomática do mosteiro cisterciense de Santa María de Oseira (Ourense) 1025-1310*. Tórculo.
- SÁEZ SÁNCHEZ, C. Y GONZÁLEZ PEÑA, M. V. (2004). *La Coruña. Fondo antiguo (788-1065)*. Universidad de Alcalá.
- SÁEZ SÁNCHEZ, E. Y SÁEZ SÁNCHEZ, C. (1996). *Colección diplomática del monasterio de Celanova (842-942)*. Universidad Complutense de Madrid.
- SALINAS GARRIDO, A. (2018). “De fieles vasallos. La transición del régimen de tenencias al de las alcaldías y merindades en el reino de Navarra: el gobierno del castillo de Estella a comienzos del siglo XIII”. *Estudios Medievales Hispánicos*, 6, 42-62.
- SÁNCHEZ ARCILLÁ, J. (1980). *La administración de justicia real en León y Castilla (1252-1504)*. Universidad Complutense de Madrid.
- SÁNCHEZ-GIJÓN, A. (2002). *El régimen jurídico de la tenencia de castillos y fortalezas*. Universidad de Alicante.
- SÁNCHEZ PARDO, J. C. (2014). Organización eclesiástica y social en la Galicia tardoantigua. Una perspectiva geográfico arqueológica del parroquial suevo. *Hispania Sacra*. 66, 339-480.
- UBIETO ARTETA, A. (1973). *Los tenentes en Aragón y Navarra en los siglos XI y XII*. Anubar.
- VAAMONDE LORES, C. (1909). *Ferrol y Pontedeume. Escrituras referentes a propiedades adquiridas por el monasterio de Sobrado en dichos partidos durante los siglos XII, XIII y XIV*. Fortunato García Ybarra.

LA DIVISIÓN JURISDICCIONAL DEL REINO DE CASTILLA EN EL SIGLO XVIII: BURGOS

DR. RODRIGO POUSA DIÉGUEZ
Universidad de Vigo, España

RESUMEN

La antigua Corona Castellanoleonese se encontraba dividida en diferentes entidades territoriales, reinos y provincias, que a su vez se subdividían en circunscripciones administrativas de distinta índole, siendo las jurisdicciones ordinarias unas de las más importantes por su funcionalismo y atribuciones. Aunque estudiado desde varias vertientes, el de la historia del derecho o los estudios municipales o señoriales, el mapa jurisdiccional de la Corona de Castilla sigue siendo, como el del resto de estados europeos desconocido en su conjunto. El presente trabajo constituye una aportación más a tal fin, en este caso presentando un balance general de división jurisdiccional de la antigua provincia de Burgos, en el siglo XVIII.

PALABRAS CLAVE

Edad Moderna, España, concejo, jurisdicción, señorío

INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente estudio es ahondar en el conocimiento de la división administrativa de los territorios de la antigua Corona de Castilla (Garrigós, 1982; Melón, 1977 y Ladero, 1992) de cara a ofrecer una radiografía integral del mapa jurisdiccional, que permita comparar las diferencias existentes entre unos territorios y otros, y su origen, cuáles tienen que ver con el devenir histórico, y cuáles derivan. Aquí nos centraremos en el estudio de la antigua provincia de Burgos, las audiencias o juzgados ordinarios que la componían, y las localidades que las componían, teniendo en cuenta la substancial relación con otra esfera de poder, la municipal. Ello permitirá comparar el nivel de jurisdiccionalización con otros territorios, así como la evolución sufrida desde el mapa merinático medieval y sus factores determinantes (Pereyra, 2004; Moxó, 1964).

La carencia de un estudio integral de la administración judicial, es común al resto de estados occidentales europeos (Vermeesch, 2015). De modo que, además de desconocer el mapa, tampoco disponemos de un número exacto, o relación nominal, de los juzgados o audiencias ordinarias de cada uno. Aunque para la Corona de Castilla disponemos de varios estudios regionales (Gallego, 1989; Río, 1990; Moxó, 1973; Ibañez, Armas y Gómez, 1996; Álvarez, 1989; Rodríguez, 1968; Baró, 2001b, Rubio, 1993, De las Heras, 2016) desde perspectivas varias, sigue siendo muy limitado.

La provincia dieciochesca de Burgos incluía territorios de las actuales provincias de Burgos, Cantabria, León, Zamora, Soria y Palencia; y de las diócesis de Burgos, Santander, León, Zamora, Osma y Calahorra. Aunque los estudios sobre la provincia y “las provincias” de Cantabria y algunas de sus circunscripciones territoriales -valles (Blanco, 1999; San Miguel, 1998) y ciudades y villas portuarias, son abundantes-, la siguiente evaluación permitirá ver que, en correlación al territorio y demás variedades tipológicas, abarcan un campo muy restringido.

La elección del periodo histórico deriva de las fuentes disponibles, tanto como estas lo hacen de objetivo del trabajo. El Catastro de Ensenada es la única fuente que permite abordar este proyecto de forma sistemática, a través de las respuestas a las preguntas 1, 2, 28 y 32 de su

Interrogatorio, además de las comparencias. Estas permiten conocer la adscripción jurisdiccional de las poblaciones, su titularidad y eventualmente aportan información acerca de la adquisición de su jurisdicción por compra o privilegio. Con esta se ha confeccionado una base datos, a la que se han añadido, después, las cifras de población del censo en habitantes más próximo cronológicamente, el de Aranda. Pese a los defectos y carencias que plantea para otras provincias, para Burgos, el Censo de Aranda ofrece unos datos de apreciable calidad, en correlación a las omisiones y las cifras ofrecidas por el de Floridablanca, que en varios casos coinciden con despoblados o granjas⁵.

1. JURISDICCIÓN ORDINARIA Y AUDIENCIAS LOCALES

Como en el resto de los territorios de la Corona de Castilla la administración territorial/local se podría dividir en dos niveles básicos, concejil y jurisdiccional, estrechamente ligados. Ambas servían de conexión con otras esferas administrativas del estado moderno, para la recaudación efectiva de tributos, levas, etc. (Martínez, 1983).

En el Antiguo Régimen la jurisdicción conllevaba importantes y extensas prerrogativas, que si bien nacen y beben de la principal, la que otorga al titular la jurisdicción sobre el espacio y los hombres: compuesta de las facultades coercitivas y punitivas vinculadas a la administración de justicia, excedían con mucho el ámbito judicial.

Si bien la Corona realizó en los siglos centrales de la Edad Media un esfuerzo por reivindicar la justicia como su principal prerrogativa, en el orden local fracasó, perdiéndola en muchos casos y varios niveles (Bermejo, 2000); de modo que, llegada la Edad Moderna, un número importante de territorios y sus domiciliarios estaban fuera de la jurisdicción ordinaria de la Corona, y en muchos de los que la conservó, el derecho a elegir a los oficiales jurisdiccionales había sido enajenado e incluso patrimonializado (Rodríguez, 1986, p. 78; Bonachia, 1988; Pajares, 2016).

Entendemos como jurisdicción ordinaria, aquella que se extendía sobre el común de los habitantes de un distrito que no tuviesen fuero propio

⁵Ballartilla, Pinedillo, Villanueva de Aranda, Bellota, Villimar, Villandrando, etc.

-militares, familiares del S. O., etc.-. En líneas generales la jurisdicción ordinaria aparece definida por cuatro conceptos/facultades ligados, y comunes a todos los señores que la poseen: la jurisdicción civil, la criminal, el mero y el misto imperio. (Vallejo, 1992; Grassotti, 1987). Luego podrían distinguirse al menos dos grados, la alta y la baja. Aquí nos interesa solo la alta, la que poseían los oficiales de justicia locales, que componían el primer peldaño del organigrama judicial castellano del Antiguo Régimen.

No obstante, a esta división conceptual, la graduación a partir de aquí presentaba una mayor complejidad, variable según el territorio, debido a la existencia de tribunales territoriales, que también experimentaron variaciones a lo largo de la Edad Moderna (De las Heras, 1996). Eso en la superioridad. Pero, también por debajo de la jurisdicción ordinaria, encontramos por doquier oficiales pedáneos, con distinto nombre y prerrogativas, que, aunque ceñidas al ámbito civil, variaban según el territorio.

2. RELACIÓN ENTRE CONCEJO Y JURISDICCIÓN: LOS FENOTIPOS JURISDICCIONALES DE BURGOS

En cuanto a las jurisdicciones ordinarias y sus audiencias, la realidad también presentaba cierta diversidad, con origen en las estructuras del poblamiento y la organización municipal de las comunidades, las relaciones entre los poderes, y su devenir histórico. Pero si algo determinó la forma de la administración jurisdiccional, fueron los concejos. La formas de organización concejiles, que no fueron iguales en todos los territorios, y su relación con los poderes superiores dieron lugar a distintos fenotipos jurisdiccionales.

Las particularidades del poblamiento y la agrupaciones concejiles burgalesas de la Edad Moderna se tradujeron en circunscripciones judiciales diferenciadas y diferenciables, que podemos clasificar, en aras a simplificar la cuestión, en policoncejiles, monoconcejiles y aconcejiles:

1. Las policoncejiles aquellas circunscripciones compuestas de más de una asamblea concejil, y se distinguen tres:

- a. Las juntas de valle: en los valles burgaleses las poblaciones rurales constituyeron concejos independientes, agrupados a su vez en juntas que elegían a un oficial con jurisdicción ordinaria en todo el valle. La excepción es el Valle de Guriezo con 26 barrios, pero sin concejos separados⁶; y el de San Millán, con 2 alcaldes.
 - b. Urbanas con alfoz: Un núcleo urbano o semiurbano con diversos concejos rurales en su término que, si bien, disponen de sus propios oficiales pedáneos, están sujetos jurisdiccionalmente.
 - c. Jurisdicciones rurales sin cabeza urbana. Aquellas compuestas exclusivamente por concejos rurales con sus pedáneos. Caso de Abadía de Santillana o el Castrojeriz regio.
2. Las monoconcejiles compuestas por un único concejo, habitualmente pequeñas villas independientes:
 - d. Núcleos urbanos o semiurbanos que segregados de una circunscripción mayor, bien por pugna concejil o señorialización, contaron con su propia audiencia y oficiales.
 3. Aconcejiles (Granjas, ventas, despoblados...)
 - e. Señoríos solariegos en origen, de los que algunos no dispusieron de oficiales de justicia ordinaria propios, pero eran considerados jurisdicción de sus señores, y dependían del alcalde mayor de sus estados o del señor directamente: Mijaradas⁷. Montañana⁸, Vallartilla⁹, etc.

La elección de unos fenotipos jurisdiccionales que hagan referencia a la relación estructural entre jurisdicción y régimen municipal, con

⁶ AGS, CE, RG, lib. 39, ff. 268.

⁷ AGS, CE, RG, lib. 33, f. 395.

⁸ AGS, CE, RG, lib. 18, f. 580.

⁹ AGS, CE, RG, lib. 18, f. 323.

independencia de las variedades y sus formas, responde a la necesidad de establecer una división que sea aplicable a toda la Corona, permitiendo la comparación a nivel general e intraprovincial, aunque después se subclasifiquen atendiendo a sus particularidades regionales. Como sucede con las profundas diferencias existentes entre las jurisdicciones policoncejiles de unas áreas y otras, que podrían hacer parecer esta clasificación arbitraria, los paralelismos estructurales son una realidad interterritorial, compuestas por un primer nivel donde las comunidades locales, concejos o parroquias, según la zona, disponían de sus propios oficiales pedáneos con atribuciones jurisdiccionales, sujetos y dependientes del juez ordinario nombrado por el señor, aunque no siempre libremente electo por él.

¿Pero cómo llegó Burgos a un mapa tan irregular desde la administración merinática realenga original? En la Edad Media Castilla estaba compartimentada en 5 merindades mayores (Pérez, 1976), subdivididas a su vez en merindades menores. La Merindad Mayor de Castilla habría estado conformada según García Valdeavellano por 18 merindades menores: Cerrato, Infantazgo, Monzón, Campos, Carrión, Villadiego, Aguilar, Liébana/Pernia, Saldaña, Asturias de Santillana, Castrojeriz, Candemuño, Burgos, Castilla Vieja, Santo Domingo, Bureba, Rioja y Soria (García, 1970, p. 511; Burgos, 1983).

Once de ellas serán, grosso modo, la base de la futura provincia de Burgos, y mientras algunas pervivirán sin apenas alteraciones en su territorio como jurisdicciones modernas -casos de Ubierna y Castilla Vieja-, otras sufrirán una gran compartimentación. En la fracturación de las viejas merindades intervinieron fundamentalmente 4 agentes:

4. Las juntas de valle, que pugnaron por nombrar a sus propios oficiales de justicia, como de hecho hicieron;
5. los concejos de los núcleos semiurbanos que pugnaron por disponer de sus propios oficiales de justicia constituyéndose en jurisdicciones independientes (Monsalvo, 1994, pp. 132-141; Monsalvo, 2007, p. 233-282, Martínez, 1987);
6. los señores cuando enajenaban el derecho a nombrar jueces y merinos sin privilegio expreso; Caso de las tenencias de Lara

(Estepa, 2006; Sánchez, 2007), de Santo Domingo de Silos, Treviño o Castrojeriz. En este sentido disponemos del flagrante intento sobre los Nueve Valles, y su estrepitoso fracaso.

7. la Corona, bien directamente a través de las concesiones de fueros, a unos, y de señoríos, a otros, bien por omisión, cuando fue incapacidad de retener la jurisdicción territorial en realengo; y ya en la Edad Moderna por venta.

A consecuencia de lo anterior algunas de las antiguas merindades terminaron completamente fracturadas. Caso de Bureba que en el siglo XVIII estaba compuesta de hasta 86 jurisdicciones monoconcejiles, la mayoría realengas, ergo, su jurisdiccionalización no fue fruto en este caso de la señorialización, sino de la municipalización jurisdiccional. Aunque en el norte también documentamos algunas villas en el seno de los valles que parecen disponer de oficiales ordinarios, permanecieron inmersas en su respectiva junta: Molina en Sédano, Comillas en Lloredo, Molina de Portillo en Urria y Treceño en Valdáliga.

3. FENOTIPOS, JURISDICCIONALIZACIÓN JURISDICCIONALIZACIÓN Y DIFERENCIAS REGIONALES

A mediados del siglo XVIII la antigua provincia de Burgos estaba conformada por unas 515 circunscripciones jurisdiccionales -excluyendo granjas, ventas y despoblados-: 42 jurisdicciones urbanas con alfoz (Martínez, 1987); 60 juntas de valle; 8 rurales y 405 concejos con su propia audiencia, la mayoría villas.

Cuadro 1. Jurisdicciones de las provincias del reino de Castilla (1768)

Provincia	Segovia	Avila	Palencia	Valladolid	Soria	Toro
Audi.	95	69	120	98	635	73
Habs./jur.	1661	1.322	799	667	633	616

Fuente: AGS, CE, RG; AAV. (2016).

El sistema de juntas de valle constituye una particularidad del sistema concejil burgalés frente a otros territorios del norte peninsular (Faya, 1992; Gonzalo, 1989; Rubio, 2013; Rubio, 2017; Pousa, 2019; Pousa 2021). Y tuvo dos efectos fundamentales sobre el mapa de las antiguas merindades regias, pues si bien las fracturó jurisdiccionalmente, y contribuyó a la enajenación del derecho de elección de justicias, también contribuyó a mantenerlas en realengo (Rodríguez, 1986; Díaz, 1990; Escallada, 2010).

Tanto en las jurisdicciones policoncejiles de los valles de señorío como en las de realengo el derecho a elegir a los oficiales ordinarios fue concejil, aunque su forma no fue homogénea. En el valle de Guriezo, encontramos la excepción, por cuanto la elección de los oficiales de justicia pertenecía a dos familias descendientes de los linajes Negretes y Marroquines, -lo que no deja de ser una forma subordinada de señorialización en realengo- (Rodríguez, 1986, p. 78), rasgo más propio de los concejos urbanos, aunque no único; en algunos territorios gallegos, también se han documentado patrimonializaciones del derecho de elección de los oficiales pedáneos en concejos rurales, habitualmente en casos de cotos particulares que no alcanzaron la condición jurisdiccional.

La carencia de capital era la principal diferencia entre jurisdicciones de valle y jurisdicciones de alfoz, aunque ciertos actos como la elección de oficios se celebrasen en lugares determinados, fijados por la tradición y las ordenanzas, estos no constituían lugar de audiencia ni de residencia para los oficiales, tan importantes en el Antiguo Régimen. En el valle de Parayas se celebraban junto a la de iglesia de Villasomera, en Peñarrubia, junto a la de Piñeres y en Cabuérniga bajo un roble en Terán; la elección de enclaves no urbanos manifiesta la pugna por la igualdad entre los núcleos, que constituían concejos de por sí (Rodríguez, 1986, pp. 51,

78-79); y recuerda a otros casos como algunos concejos rurales gallegos, en que las parroquias del alfoz de una villa se unían en un mismo concejo sirviéndose de enclaves lo más neutros posibles para su reunión. En otros casos, como el del Valle de Buelna, las elecciones se celebraban en la torre de La Aguilera (Rodríguez, 1986, p. 56); las de Carriedo, en Bárcena, y las de Toranzo en Santiurde (Rodríguez, 1986, pp. 53-54). Aún en los casos de Cayón, Castañeda y Camargo con una sede propiamente dicha, no ostenta en ningún caso la condición de capital (Rodríguez, 1986, pp. 54-55).

Los valles de Guriezo y Liendo constituyen una singularidad dentro de las jurisdicciones policoncejiles de junta de valle, pues, compuestos por barrios, conformaban un único concejo, por lo que han de ser consideradas jurisdicciones monoconcejiles sin capital (Rodríguez, 1986, p. 51).

En las de alfoz, la capital era el lugar donde debían residir los oficiales, hacer sus audiencias, y tener casa de cárcel, que, en unos casos, tenían su origen en la ubicación de la fortaleza medieval desde la que se regía el territorio adyacente -caso de Torrelavega-, o en otros de la adquisición de autonomía administrativa por un núcleo urbano -caso de Santander o Laredo-; en el primer caso la urbanidad suele derivar de la funcionalidad administrativa, y en el segundo la función administrativa es fruto de su urbanidad, y esta de origen económico.

La provincia presenta una media de 775 habs. por juzgado, excluyendo el partido de Argüeso. Si bien las diferencias entre unos y otros son muy destacables, pues aunque Villarcayo, dispusiese de 12.108 domiciliarios, el 30 % de las jurisdicciones contaba menos de 100 habs. en 1768.

Cuadro 2. Jurisdicciones urbanas con alfoz (habs. 1768) *(habs. 1787)

Jurisdicción	Hab.	Conc. rurales	Jurisdicción	Hab.	Conc. rurales
Burgos	14773	31	Salas de Infantes	1855	9
Villarcayo	12108	151	Villafranca de Oca	1797	9
Liébana	10970	59	Sonsierra	1765	2
Villadiego (Frias)	8983	61	Navarrete	1673	2
Aranda de Duero	7664	10	Lara de Infantes	1595	15
Logroño	7058	2	Argüeso	1542	9
Santander	6126	10	Espinos. Monteros	1375	2
Castrojeriz	4037	2	Esgueva	1249	2
Torrelavega	4020	17	S. Miguel Pedroso	1207	1
Roa	3877	6	Cerezo	1064	2
Villalpando	3.811*	9	Grañón	904	1
Castro Urdiales	3865	11	Villalba de Losa	480	6
La Calzada	3148	9	Arlanzón	>431	3
Treviño	2933	39	Arcos	379	2
Lerma	2773*	7	Cartes	370	4
Belorado	2400	4	Buniel	476	1
Santillana	2225	8	Castildelgado	307	1
Laredo	2427	1	Arlanza	297	3
San Vicente	2316	15	Palazuelos Sierra	276	1
Medinapomar	2240	18	Olmosalbos-Cojo- bar	212	2
Vilviestre	2020	7	Zadornil	171	3

Fuente: AGS, CE, RG; AAV. (2016) y AAVV (1989).

Las jurisdicciones urbanas concentraban en sus términos a la mayor parte de la población de la provincia, allá donde existieron sirvieron para mantener unificada la jurisdicción realenga tanto como las juntas de Valle. La institución de corregimientos contribuyó a consolidar y sostener el mapa merinático previo en varias áreas evitando su fracturación: caso de Burgos, Villarcayo o Liébana.

Cuadro 3. Jurisdicciones rurales (habs. 1768) *(habs. 1787)

Jurisdicción	Hab.	Conc. rurales	Jurisdicción	Hab.	Conc. rurales
Castrojeriz real	5223*	17	Muño	1851	13
Juarros y La Mata	3099	18	Hospital Real	1034	7
Villadiego real	2829	30	Huelgas	650	4
Ab. Santillana	>2.202	11	Hosp. Cart. Medin.	81	2

Fuente: AGS, CE, RG; AAV. (2016) y AAVV (1989).

Las jurisdicciones policoncejiles sin capital urbana fueron excepcionales, fruto de dos circunstancias: o bien la señorialización de sus capitales - caso de Santillana o Castrojeriz- y la permanencia en realengo de parte de su antiguo territorio; en el caso de Juarros y Muño su sujeción/subordinación a un corregimiento constituyendo parte de su alfoz; y en el del Hospital Real y Huelgas, a dada la dispersión de las pedanías a que la audiencia se centralizaría en la institución (Sánchez, 2018; Lizoain, 1988; Franco, 1984).

Esta división nos permite apreciar varias diferencias geográficas: mientras en el norte son más numerosas las jurisdicciones policoncejiles, debido a la organización en juntas de valles, que aglutinaban a los concejos rurales de la montaña cántabra (García, 1999; Baró, 2010b, pp. 39-70; Baró, 2012, pp. 67-90); en el sur, la proliferación de núcleos urbanos jugó el efecto contrario, constituyendo cada núcleo su propio juzgado: así, Bureba (Barrio, 2006) y Aranda llegaban al XVIII divididas en más de un centenar de villas con juzgado propio, y lo mismo sucedía al este, en el Burgos riojano; aunque la condición señorial de la mayoría hará necesarios estudios de caso para determinar en qué medida tal compartimentación fue consecuencia de la señorialización, la dispersión del poblamiento o al fenómeno concejil.

Cuadro 4. Juntas de valle (habs. 1768)¹⁰

Jurisdicción	Habs.	Conc. rurales	Jurisdicción	Habs.	Conc. rurales
Toranzo	8961	35	Paraya	1524	4
Cudeyo	7028	24	Valdebezana	1466	12
Pas	6186	4	San Millán	1420	4
Hoz de Arriba	5473	23	Reocín	1403	9
Carriedo	5223	14	Rionansa	1371	9
Mena	4717	43	Montija	1368	17
Siete Villas ¹¹	54048	11	Liendo	1311	3
Cabezón	4014	10	Valdeporres	1225	9
Tobalina	3946	46	Sotoscueva	971	27
Cudeyo	3867*	6	Polaciones	978	9
Losa-6 juntas	3724	53	Lamasón	978	5
Lloredo	3622	9	Villaescusa	938	5
Iguña	3434	15	Cieza	922	3
Soba	3373	19	Navas	905	5
Pielago	3235	16	Penagos	857	3
Cabuémiga	3117	15	Villaverde Trucíos	695	4
Ruesga	2897	6	Tudanca	662	2
Siete Villas	2668	7	Hoz de Bricia	647	10
Camargo	2640	11	Manzanedo	641	8
Cesto y Voto	2541	11	Tudela	589	7
Cuesta Urría	2500	33	Anievas	486	4
Valdáliga	2463	7	Peñarrubia	570	5
Ribamontán	2453	14	Ribadedevea	>396	8
Río Ubierna	2082	16	Santa Gadea	394	5
Cayón	1270	9	Puentedey	275	3
Valdelaguna	1960	7	Herrerías	>91	3
Buelna	1905	3	Valderredible	-	-
Guriezo	1872	29			

Fuente: AGS, CE, RG; AAV (2016) y AAVV (1989).

Otra distinción geográfica que se percibe del análisis global es una señorialización mucho más débil en el norte de la provincia, territorio de la actual Cantabria, y más severa en el sur, actuales Burgos y La Rioja. La diferencia del proceso de señorialización vendría determinada por las

¹⁰ Sombreado: señorío.

¹¹ Incluye Escalante, Argoño y Santoña.

propias poblaciones y sus estructuras concejiles y administrativas. En el norte, la agrupación en juntas de valles favoreció la defensa de los intereses comunes, y uno de ellos fue el de permanecer en realengo. Ejemplo paradigmático fue la resistencia de los 9 valles a constituirse en señorío de uno de los principales señores de Burgos (Pérez, 1981; Cazorlio, 2002), el duque del Infantado; frente a las poblaciones del sur, igualmente de escasa entidad demográfica pero aisladas entre ellas, por carecer de estructuras assemblearias semejantes. En algún caso, como el de Trasmiera, la merindad perduró como aglutinante de sus 5 juntas (Baró, 2005 y 2012).

Todo esto viene a demostrar, como ya se ha hecho para otros reinos peninsulares como Galicia, que la Corona Castellanoleonesa fue especialmente negligente y pasiva en la preservación de sus derechos jurisdiccionales sobre el territorio, permitiendo que tenencias, acotamientos y dominios solariegos se transformasen en jurisdicciones particulares de pleno derecho.

La existencia de estos sistemas de organización comunitaria en varios valles generó situaciones particulares y antagonistas respecto a las de las poblaciones del sur. El paradigma lo compone la jurisdicción de Siete Villas, cuyas poblaciones, pese a alcanzar la condición de villas -Ajo, Arnuero, Bareyo, Castillo, Guemes, Isla, Meruelo, Noja y Soano- no compusieron jurisdicciones independientes, sino que permanecieron formando una jurisdicción; pero también podríamos mentar el de Cuesta Urria donde 26 de sus 28 poblaciones son “villas” pero carecen de estructura administrativa urbana.

Las aconsejiles fueron las más escasas, y entre ellas se encontrarían, también, las que deben su origen a su condición señorial, aquellos lugares de escasa entidad pertenecientes a señoríos aislados entre ellos, que obligaron a los señores a proveerlos de sus propios oficiales de justicia, como la granja de Guímara de Silos (Sánchez, 2003), la de Villanueva de Balbanera, Pinedillo del marq. de la Mota o la de Ballartilla de Santa María de Obarenes, Bellota, Villimar o Villandrando.

4. JURISDICCIONALIZACIÓN, VILLAZGO Y VENALIDAD

La otra gran diferencia regional es la concentración de villas independientes jurisdiccionalmente en el sur, y el este de la provincia. En este área el mapa muestra una compartimentación muy elevada con audiencias de dimensiones ínfimas, que debían su independencia a distintas causas, conocidas pero poco estudiadas para la región (Domínguez, 1964, Illana, 2016).

Y es que aunque Domínguez Ortiz había documentado el intento frustrado de independencia de su señorío de numerosas villas en la Bureba, no había reparado en el elevado número de villas realengas que sí habían logrado su independencia: 68.

Cuadro 5. Villas con audiencia propia de Bureba (1768) *(1787)¹²

Jurisdicción	Hab.	Jurisdicción	Hab.
Poza de la Sal	1788	Valpuesta	148
Pancorvo	1028	Fuente Bureba	147
Grisaleña	913	Quintanaelez	145
Quintanilla S. García	588	Quintanilla Bon	144
Ventosa	557	Tamayo	135
Salas	546	Navas	123
Ojeda	530	Quintanopio	122
Cubo	508	Solduengo	120
Oña	495	Villanueva Sopotilla	117
Busto	475	Abajas	111
Foncea	418*	Rucandio	108
Arraya de Oca	367	Silanes	108
Prádanos (I)	367	Moriana	105
Rojas	344	Arconada	103
Quintanavides	327	Calzada	103
Cantabrana	318	Marcillo	103
Aguilar	301	Aguas Cándidas	102

¹² Sombreado: señorío.

Castil Peones	291	Rioquintanilla	98
Ameyugo	269	Piernigas	98
Villanueva del Conde (I)	250	Barrio de Díaz Ruiz	95
Miraveche	248	Obarenes	93*
Berzosa	233*	Rublacedo de Arriba	89
Cascajares	229	Castellanos*	82
Cameno	227	Bureba	80
La Vid	225	Carcedo	75
Vileña	213	Buezo	75
Altable	210	Hozavejas	73
Cornudilla	201	Quintanarruz	70
Las Vesgas	191	Portilla	65
Ballarta	190	Villamorico	62
Zuñeda	186	Galbarros	59
Rublacedo de Abajo	184	Movilla	57
Lences	183	Valluercanes	57
Pino	182	Soto	56
Bentretea	178	Valdearnedo	56
Ayuelas	172	Lermilla	52
Berberana	169	Temíño	46
Padrones	162	S. Pedro de la Hoz	43
Terminiñón	161	Ventosa	40
Hermosilla	157	Caborredondo	37
Castil Lences	153	Quintanasuso	35
La Parte	151	Bárcena de Bureba	34
Salinillas	149	Ahedo	31

Fuente: AGS, CE, RG; AAV. (2016) y AAVV (1989).

Si la venta de las villas del condestable había sido desechada por Felipe IV (Domínguez, p. 205), las de otros señoríos o territorios bajo interés señorial no lo fueron. Las R.G. de Ensenada dan cuenta de los litigios mantenidos por varias con el monasterio de Oña a tal fin, y diversidad de situaciones resultantes. Bentretea se había comprado a sí misma por privilegio de 1662, sin embargo, Oña se opuso y en 1745 el Consejo

adjudicaba el nombramiento de justicia al monasterio¹³. Aguas Cándidas y Piérniga mantendrían sendos pleitos en la Chancillería, la segunda declara ser “realenga con jurisdicción sobre sí”, pero al mismo tiempo estar sujeta al Alcalde Mayor de Oña¹⁴; lo mismo sucedía en Padrones. En Solas Oña conservó el derecho a nombrar a los alcaldes a proposición doblada. Algo semejante sucedía en Hermosilla, también en la Bureba, que se declara realenga, pese a estar bajo la jurisdicción del alcalde mayor de su marqués.

El empleo de la expresión “jurisdicción sobre sí” es común en otras muchas como Barrio de Díaz Ruiz, Castil Lences, Padrones, Salas, Quintanopio, Rioquintanilla, Tamayo, Terminión, Ventosa o Rucandío, lo que hace sospechar de la adquisición de su jurisdicción.

En Candemuño donde el número de villas era inferior documentamos que el alcalde mayor de Huelgas conocía a prevención con los ordinarios de la villa de Hermosilla.

Cuadro 6. Villas con audiencia propia de Candemuño (1768) *(1787)¹⁵

Jurisdicción	Hab.	Jurisdicción	Hab.
Covarrubias	1176	Madrigal del Monte	242
Villahoz	1025	Tamarón	239
S. Pedro de Arlanza	993	Villaldemiro	227
Barbadillo Mercado	868	Sta. Inés	222
Villaverde	695	Las Hormazas	212
Castrillo de la Reina	596*	Villaquirán	186
Barbadillo Pez	559	Villafuertes	183
Presencio	508	Barrio Muño	161
Iglesias	497	Villavieja de Muño	145*
Mecerreyes	460	Villagutiérrez	144
Quintanilla Agua	399	Revenga	113

¹³AGS, CE, RG, lib. 17, f. 301.

¹⁴AGS, CE, RG, lib. 17, f. 174 y lib. 19, f. 296.

¹⁵Sombreado: señorío.

Celada Camino	382	Olmillos	109
Cavia	370	Palazuelos de Muño	105
Pampliega	369	Hontoria de Ríofranco	96
Jaramillo la Fuente	274	Cayuela	94
Frandoviñez	266	Buenamadre	56
Mazuela	265	Santiuste	46
Ciardoncha	251*		

Fuente: AGS, CE, RG; AAV. (2016) y AAVV (1989).

El otro área donde se aprecia una amplia venalidad jurisdiccional es en la rioja, especialmente en Santo Domingo. Pese a la preeminencia del señorío, nos consta la compra de Cordovín de su propia jurisdicción, además de las ya conocidas de Alesanco, Alesón, Arenzana, Camprovín, Cañas, Cárdenas, Castroviejo, Cenicero, Cirueña (1658 de Nájera), Hormilla, Manjarrés, Uruñuela (Ibáñez, Armas y Gómez, 1996). También se documenta la emancipación de algunas de señorío: Ledesma tenía en 1753 causa pendiente con el monasterio de San Millán por el nombramiento de justicias, pese al privilegio real¹⁶ y Alesanco está en pleito con el conde de Hervias en 1753¹⁷. En Baños de Riotobia, pese a haber comprado su jurisdicción, la marquesa de Astorga conservaba el derecho a nombrar un alcalde ordinario¹⁸.

¹⁶AGS, CE, RG, lib. 65, f. 664.

¹⁷AGS, CE, RG, lib. 64, f. 205.

¹⁸AGS, CE, RG, lib. 64, f. 426.

Cuadro 7. Villas con audiencia propia de Santo Domingo (1768) *(1787)¹⁹

Jurisdicción	Hab.	Jurisdicción	Hab.
Haro	3558	Viloria	231
Briones	2128	Gargachón	229
Anguiano	1352	Hervias	228
San Asensio	1290	Pazuengos	220
Cenicero	1140	Pedroso*	220
Grañón	929	Alesón*	216
Casa de la Reina	896	San Torcuato	191
Huercanos	630	Cirueña	183
Treviana	624	Tirgo	178
Alesanco	600	Villarejo	177
Vadarán	472	Hormilleja	170
Arenzana de Abajo	470	Canillas de Río Tuerto	170
Bañares	450	Baños de Rioja	169
Matute	450	Cordovín	164
Baños de Riotobia	419	Castroviejo	157
Santurdejo	366	San Vicente del Valle	156
Hormilla	352	Ledesma	143
Castañares de Rioja	344	Arenzana de Arriba	142
Cárdenas	343	Rodezno	139
Camprovín	332	Redecilla del Campo	131
Leiva	329	Tobia	109
Zarratón	319	Bobadilla de Tobia	97
Uruñuela	316	Santurde	95
Anguciana	303	Ciriñuela	83
Villar Torre	280	Bezares	78
Cuzcurrita de Río	267	Castañares de Rioja	65
Cañas	257	Negueruela	52*
Urbión	255	Ajuarte	44
Sajazarra	255	Mahave	27
Azofra	253	Somalo	-

FUENTE: AGS, CE, RG; AAV. (2016) Y AAVV (1989).

¹⁹Sombreado: señorío.

En Logroño la compra de Abalos también revistió cierta complejidad, pues los vecinos relatan dos compras una en 1669, y otra al marqués de Castelnovo en 1726 del derecho a nombrar alcalde mayor y ordinario²⁰. Y nos consta la autocompra de Sotés compra en 1747²¹.

Cuadro 8. Villas con audiencia propia Logroño (1768)²².

FUENTE: AGS, CE, RG; AAV. (2016) y AAVV (1989).

Jurisdicción	Hab.	Jurisdicción	Hab.
Ezcaray	1754	Fresneda Sierra	381
Ortigosa	1673	Tricio	364
Logroño	1673	Sotés	333
Fuenmayor	1513	Almarza	321
Villoslada	1296	Redecilla Camino	314
Lumbreras	1268	Ocón	275
Pradoluengo	1126	Medrano	254
Laguna	1008	Trevijano	253
Nieva	979	Nestares	242
Ribafrecha	924	Robles del Castillo	209
Arnedillo	918	Sojuela	206
Grávalos	782	Villagalijo	191
Torreçilla Cameros	715	Lagunilla	187
Tudelilla	684	Villarta Quintana	187
Villar de Arnedo	656	Valmala	161
Ojacaastro	640	Zorraquín	118
Alberite	617	Santa Olalla	85
Ollauri	486	Casa de Montalbo	84
Abalos	481	Robles del Castillo	76
Valgañón	480	Cidamón	71
Briñas	475	Espinosa del Monte	67
Pradillo	416	Castañares Cuevas	41*
Leza	391	Ribabellosa	-
Vergasa	383		

²⁰AGS, CE, RG, lib. 57, f. 341.

²¹AGS, CE, RG, lib. 60, f. 555.

²²Sombreado: señorío.

En Aranda la situación era semejante, con una fracturación jurisdiccional superior, y gran peso del señorío, pero el Catastro apenas ofrece respuestas acerca del origen de su fracturación.

Cuadro 9. Villas con audiencia propia de Aranda (1768) *(1787)²³

Jurisdicción	Hab.	Jurisdicción	Hab.
Gumiel de Izán	1616	Fuente Armegir	269
Hontoria Pinar	1313	Ciruelos de Cervera	268
Huerta de Rey	1085	Coruña	265
S. Martín de Rubiales	826	Peral de Arlanza	263
Vadocondes	818	Valdeande	259
Arauzo de Miel	818	Solarana	253
Gumiel de Mercado	786	Alcubilla	253
Tórtoles	761	Jaramillo Quemado	251
Sto. Domingo Silos	746	Navaleno	242
Guzmán	736	Cilleruelo de Abajo	241
Quintanar Sierra	726	Puentedura	241
Castrillo Solarana	716	Bahabón	227
Olmedillo de Roa	693	Riocabado	226*
S. Leonardo Yagüe	664	Pineda de Trasmonte	221
Zazuar	588	Tubilla lago	219
Pedrosa de Duero	579	Cabañas Esgueva	147
Pinilla Trasmonte (I)	578	Brazacorta	112*
Torresandino	561	Mamolar	210
Campillo	541*	Torrepadre	206
Vilviestre de la Sierra	529	Tejada	195
Tordomar	515*	Santibáñez del Val	194
Aguilera	500	Arauzo Salce	190
Anguix	486	Espejón	180
Gallega	455	Espejón	180
Cañicosa	443	Peñalba de Castro	179

²³Sombreado: señorío.

Casarejos	413	Santibáñez Esgueva	161
Quintanamamvirgo	403	Villalba de Duero	153
Hoyas	397	Tinieblas	152
Espeja	384	Arandilla	145
Moncalvillo	377	Bozoo	143
Fresnillo Dueñas	377	Briongos (I)	140
Hontoria Valdearados	368	Quintanilla Coco	125
Villafruela	363	Arauzo Torre	120
Espinosa de Cervera	355	Hinojar del Rey	117
Penilla de Barruecos	345	Alcoba de la Torre	104*
Zayas de la Torre	321*	Zayas de Vascones	97*
Baños de Valdearado	316	Torregalindo	93
Hacinas	312	Iglesia Rubia (I)	90
Quemada	305	Paules Agua (I)	77
Cabezón de la Sierra	291	Oquillas	73
Alcozar	284	Quintanilla Muñopedro	73
Cebreco	282	Regumiel	41
Caleruega	282	Quintanilla Caballeros	15

Fuente: AGS, CE, RG; AAV. (2016) y AAVV (1989).

En Castrojeriz y Juarros, menos compartimentadas, nos consta el interés de compra de Arenillas de Riopisuerga por el conde de Castro tras perder el pleito sostenido por la villa sobre su jurisdicción; y la desmembración de lugares de la jurisdicción de Nájara. Aunque el intento del primero fracasó el elevado número de villas independientes realengas de estos partidos exige un estudio por menozado de la venalidad de vasallos del XVII y el XVIII.

Cuadro 10. Villas de Castrojeriz (1768) *(1787)²⁴

Jurisdicción	Habs.	Jurisdicción	Habs.
Astudillo	3380	Villavete	335
Melgar Ferramental	1793	Itero Castillo	260
Villasandino	978	Villodrigo	246
Balbases	928	Villazopeque	241
Sasamón	708	Tobar	236
Arenillas Riopisuerga	689	Hontanas	232
Villasilos	617	Cordovilla	228
Villegas	560	Castellanos Infantes	221
Castrillo Murcia	503	Zumel	216
Padilla Abajo	482	Villanueva de Argaño	192
Padilla Arriba	430	Vallegera	153
Villaveta	410*	Villasidro	147
Olmillos de Sasamón	393	Belbimbre	144
Pedrosa Príncipe	392	Vizmalo	118
Grijalba	362		

Fuente: AGS, CE, RG; AAV. (2016) y AAVV (1989).

²⁴Sombreado: señorío.

Cuadro 11. Villas de Juarros (1768) *(1787)²⁵

Jurisdicción	Habs.	Jurisdicción	Habs.
Nájera	3234	Invierno	142
Villasur	348	Santovenia de Oca	137
Pineda Sierra	338	Alarcia	133
Ages	258	Villaescusa Sombria	122
Hontoria Cantera	247	Quintanilla del Monte	107
Atapuerca	223	Villaescusa Solana	103
Espinosa Camino	217	Piedrahita	102
Zalduendo	215	Castel Carrias	97
Villanasur	195	Villalbos	97
Villorobe	178	Barrios Colina	96
Cueva Cardiel	163	Villalmondar	87
Uzquiza	148	S. Juan Ortega	65
Hormanzas	145	Hiniestra	49

Fuente: AGS, CE, RG; AAV. (2016) y AAVV (1989).

En cuanto a las áreas en las que se implantaron corregimientos ya en la Baja Edad Media: Cuatro Villas-Laredo, Burgos, Villarcayo o Liébana, si bien la emancipación jurisdiccional concejil fue escasa, no impidió el paso a señorío de cuasi toda Liébana (Monsalvo, 1994; Bermúdez, 1972; Mitre, 1969; Fortea, 2012; Sánchez, 1994; Baró, 2001 y 2017), y la proliferación en Burgos de algunas villas independientes.

²⁵Sombreado: señorío.

Cuadro 12. Villas de los partidos corregimentales (1768)²⁶

Jurisdicción	Habs.	Jurisdicción	Habs.
Burgos			
Tardajos	499	Villafria	184
Villariego	452	Medinilla Dehesa	135
Rabe Calzadas	317	Villayuda	114
Quintanapalla	242	Castañares	48
Villagonzalo	230	La Rad	45
Sargentos de Lora	210	Quintanarraya	22
Sarracín	188		
Villarcayo			
Cillaperlata	314	Cubillos del Rojo	153
Bocos	173		
Valdeporres			
Rozas	485	S. Martín de Ollas	213
Moneo	257	Villarías	55
Liébana			
Seña	309	Pujayo	26
Santoña	295		

Fuente: AGS, CE, RG; AAV. (2016) y AAVV (1989).

En Miranda de Ebro bajo una Alcaldía mayor sujeta al corregimiento de Burgos se documentan 9 villas con sus propias audiencias, pese a su escasa población lo que podría ser indicativo de emancipación; mientras en Villadiego la compartimentación parece fruto de la señorialización. Lo mismo sucede con Frías, Villaba de Losa, Tresviso, San Salvador, Pié de Concha, Castañeda, y las 3 de Villalpando (Cuenca de Campos, Cerecinos y Villanueva de Campos).

²⁶Sombreado: señorío.

Cuadro 13. Villas de Miranda de Ebro (1768)

Jurisdicción	Habs.	Jurisdicción	Habs.
Miranda de Ebro	1623	Ircio	127
Arganzón	446	Suzana	108
Guinicio	384	Galbarruli	107
Añastro	179*	Bugedo	93
Orón	175	Villaseca	80
Cellorigo	139		

Cuadro 14. Villas de Villadiego (1768)

Jurisdicción	Habs.	Jurisdicción	Habs.
Herrera Pisuerga	896	Villusto	242
Espinosa S. Bartolomé	707	Alar del Rey	-
Salazar de Amaya	298	Nogales	-
Amaya	282		

Fuente: AGS, CE, RG; AAV. (2016) y AAVV (1989).

CONCLUSIONES

La provincia de Burgos, presenta en su vertiente cantábrica, una realidad única, debido al modelo organizativo en juntas de Valle, que jugaría un papel diferencial en la organización jurisdiccional del territorio. Estas, junto con los núcleos urbanos con alfoz y las villas independientes eran los principales modelos jurisdiccionales de la provincia.

La abundancia de pequeños núcleos de escasa población manifiesta una realidad sin explotar por los estudios institucionales de este área, que supera con mucho a la asociada a otras regiones del norte -Galicia y Asturias, principalmente-, con unos rasgos y origen muy distinto. En algunas áreas como La Bureba y Santo Domingo esta parece haber sido profundamente modificada por las desmembraciones y ventas del realengo del Setecientos y el Ochocientos. De modo que el mapa del siglo XVIII difícilmente se puede considerarse asentado en el siglo XVI, como en otras regiones. Dato a destacar es que, tras la adquisición de su

jurisdicción por estas villas a diferencia de las asturianas que lo hicieron en el XVI no se consideran a sí mismas como concejiles sino como “realengas con jurisdicción sobre sí”. Lo cual debe tenerse en cuenta a la hora de ponderar el “realengo” burgalés.

Todo ello acucia la necesidad de incrementar los estudios sobre los pequeños señoríos y los municipios burgaleses. Pues, si a tenor de los trabajos sobre grandes estados señoriales y capitales provinciales, el conocimiento del marco municipal pudiere parecer agotado en su fuente o redundante, estos son prueba de lo contrario, las especificidades de cada forma de señorialización, y fenómeno municipal, así como las relaciones triangulares establecidas entre ambas, y, con la Corona, son fundamentales para explicar el devenir del territorio desde los antiguos esquemas medievales hasta la Modernidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV (2016). *Censo de Aranda*. INE.

AAVV (1989). *Censo de Floridablanca*. INE.

ÁLVAREZ BORGE, I. (1993). *Monarquía Feudal y organización territorial*. CSIC.

ANES ÁLVAREZ CASTRILLÓN, G. (1989). *Los señoríos asturianos*. Silverio Cañada.

ÁLVAREZ LLOPIS, E. (1999). “Aldeas y solares en Liébana: Argüébanes, Turieno y Potes”. *Del Cantábrico al Duero trece estudios sobre organización social del espacio en los siglos VIII-XIII*. Universidad de Cantabria, 189-228.

ARRIBAS MAGRO, M. C. (2016). *Las merindades de Burgos*. ACCI.

ASENJO GONZÁLEZ, M. (1978). “Sobre los orígenes del dominio monástico de la antigua abadía de Santillana del Mar (siglos X-XII)”, *Altamina*, 41, 49-88.

BARRIO RODRÍGUEZ, J. (2006). *Villa, señorío y merindad: Solduengo, San Salvador de Oña, La Bureba (siglos XI-XIX)*. Diputación Provincial de Burgos.

BARÓ PAZOS, J. (2017). “El gobierno de un corregimiento del norte peninsular: la junta de las Cuatro Villas de la Costa del Mar (siglos XVI-XVIII)”. *Repensando la articulación institucional de los territorios sin representación en Cortes en el Antiguo Régimen en la monarquía Hispánica*. Marcial Pons, 41-79.

- BARÓ PAZOS, J. (2012). “Juntas y representatividad en Cantabria en los siglos modernos: los perfiles institucionales de las Juntas de Trasmiera y de las Cuatro Villas”. *Entre monarquía y nación: Galicia, Asturias y Cantabria (1700-1833)*. Universidad de Cantabria, 67-90.
- BARÓ PAZOS, J. (2010). “El régimen consuetudinario y las instituciones jurídicas tradicionales de la Cantabria histórica”. *Cuestiones varias sobre la costumbre jurídica en el norte peninsular*. Universidad de Oviedo, 39-70.
- BARÓ PAZOS, J. (2005). “Un modelo de gobierno del norte peninsular: la junta general de Trasmiera”. *II Encuentro de Historia de Cantabria*. Universidad de Cantabria, 475-504.
- BARÓ PAZOS, J. (2002). “Las instituciones administrativas del territorio en la Edad Moderna”. *Cantabria: historia e instituciones*. Universidad de Cantabria, 181-198.
- BARÓ PAZOS, J. (2001). “Laredo y el corregimiento de las Cuatro Villas de la costa”. *El fuero de Laredo en el Octavo Centenario de su concesión*. Universidad de Cantabria, 367-404.
- BARÓ PAZOS, J. (2001b). “La articulación administrativa de Cantabria en Época Moderna”. *Cantabria de la prehistoria al tiempo presente, Santander*. Gobierno de Cantabria, 111-126.
- BARÓ PAZOS, J. (1989). “El concejo de la villa de Santander en la Baja Edad Media”. *El fuero de Santander y su época*. Diputación Regional de Cantabria, 173-188.
- BERMÚDEZ AZNAR, A. (1972). *El corregidor en Castilla durante la Baja Edad Media*. Universidad de Murcia.
- BLANCO CAMPOS, E. (1999). “Valles y aldeas”. *Del Cantábrico al Duero trece estudios sobre organización social del espacio en los siglos VIII-XIII*. Universidad de Cantabria, 157-188.
- BONACHIA HERNANDO, J. A. (2002). “Conflictos de jurisdicción en la merindad de Muño”. *Poder y sociedad en la Baja Edad Media hispánica*. Universidad de Valladolid, 2, 635-674.
- BONACHIA HERNANDO, J. A. (1988). *El señorío de Burgos durante la Baja Edad Media (1255-1508)*. Universidad de Valladolid.

- CARZOLIO ROSSI, M. I. (2002). “Orden, confrontación y estrategias de resistencia del común en la Cantabria de los siglos XVI a XVIII”. *Prehistoria: historia, políticas de la historia*, 6, 79-103.
- CORRAL GARCÍA, E. (2016). “Merindades, corregimientos y ayuntamientos en Castilla la Vieja”. *Consultor de los Ayuntamientos y los Juzgados: Revista Técnica Especializada en Administración Local y Justicia Municipal*, 4, 412-423.
- DE LAS HERAS SANTOS, J. L. (2016). “Cartografía de la administración de justicia en la antigua provincia de Salamanca en el siglo XVIII”, *El concejo en la Edad Moderna*. Universidad de Zaragoza, 171-202.
- DE LAS HERAS SANTOS, J. L. (1996). “La organización de la justicia real ordinaria en la Corona de Castilla durante la Edad Moderna”. *Estudis*, 22, 105-140.
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A. C. CONCEPCIÓN Y CAMPOS, J. (1991). *Vecindario de Ensenada 1759*. Alcabala del Viento.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1964). “Ventas y exenciones de lugares durante el reinado de Felipe IV”. *Anuario de Historia del Derecho Español*, 34, 163-208.
- EIRAS ROEL, A. (1989). “El señorío gallego en cifras nómina y ranking de los señores jurisdiccionales gallegos”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 38, 113-135.
- ESCALLADA GONZÁLEZ, L. (2009). *Historia de Ribamontán al mar*. Centro de Estudios Montañeses.
- ESTEPA DÍEZ, C. (2006). “Doña Juana Núñez y el señorío de los Lara”. *Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales*, 20, 1-17.
- FAYA DÍAZ, M. Á. (1992). *Los señoríos eclesiásticos en la Asturias del siglo XVI*. Real Instituto de Estudios Asturianos.
- FORTEA PÉREZ, J. I. (2012). “Los corregimientos de Castilla Bajo los Austrias”. *Studia Histórica*, 34, 96-146.
- FRANCO SILVA, A. (1984). “El linaje Sandoval y el señorío de Lerma en el s. XV”. *Anales de la Universidad de Cádiz*, 1, 45-61.
- FRANCO SILVA, A. (1982). “La herencia Patrimonial del gran cardenal de España d. Pedro González de Mendoza”. *Historia. Instituciones. Documentos*, 9, 453-490.

- FRANCO SILVA, A. (1982). “El destino del patrimonio de don Álvaro de Luna. Problemas y conflictos en la Castilla del siglo XV”. *Anuario de Estudios Medievales*, 12, 549-584.
- GALLEGO DOMÍNGUEZ, O. (1989). *la organización administrativa territorial de la antigua provincia de Ourense*. Museo Arqueológico Provincial.
- GARCÍA CORTÁZAR, J. Á. (1999). “Organización del espacio, organización del poder entre el Cantábrico y el Duero en los siglos VIII-XIII”. *Del Cantábrico al Duero trece estudios sobre organización social del espacio en los siglos VIII-XIII*. Universidad de Cantabria, 15-48.
- GARCÍA VALDEAVELLANO, L. (1968). *Historia de las instituciones españolas*. Alianza.
- GARRIGÓS PICO, E. (1986). “Organización territorial a fines del Antiguo Régimen”. *La economía española al final de Antiguo Régimen*. Alianza, 1-105.
- GONZÁLEZ CRESPO, E. (1981). *Elevación de un linaje nobiliario castellano en la Baja Edad Media lo Velasco*. UCM.
- GRASSOTTI, H. (1987). “Novedad y tradición en las donaciones con mero y mixto imperio en León y Castilla”. *Homenaje al profesor Juan Torres*. Universidad de Murcia, 723-736.
- IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, S., ARMAS LERENA, N. Y GÓMEZ URDÁÑEZ, J. L. (1996). *Los señoríos de la Rioja en el siglo XVIII*. Universidad de La Rioja.
- ILLANA, F. J. (2020). “De lugares a villas: exenciones jurisdiccionales en el reino de Jaén durante la Edad Moderna: el caso de Valdepeñas de Jaén”, *Hacer Historia Moderna*. Universidad de Sevilla, pp. 977-989.
- LADERO QUESADA, M. Á. (1992). “Las regiones históricas y su articulación política en la Corona de Castilla durante la Baja Edad Media”. *En la España Medieval*, 15, 213-248.
- LEZA, J. (1955). *Señoríos y municipios de la Rioja durante la Baja Edad Media (1319-1475)*. Librado Notario.
- MARTÍNEZ DÍEZ, G. (1983). *Génesis histórica de la provincia de Burgos y sus divisiones administrativas*. Aldecoa.
- MARTÍNEZ DÍEZ, G. (1987). *Pueblos y alfozes burgaleses de la repoblación*. Junta de Castilla y León.

- MARTÍNEZ RUIZ, E. (1993). “Tradición y novedad en la organización político-administrativa de la Corona de Castilla en el reinado de los Reyes Católicos”. *Chronica Nova*, 21, 379-404.
- MELÓN RUIZ DE GORDEJUELA, A. (1977). “Provincias e intendencias en la Peninsular España del XVIII” *Estudios Geográficos*, 38, 665-688.
- MONSALVO ANTÓN, J. M. (2007). “Territorialidad regia y sistemas concejiles en la zona de Montes de Oca y Rioja Alta (siglos XI-XV). De los alfoces al realengo concejil de las villas”. *Brocar*, 31, 233-282.
- MONSALVO ANTÓN, J. (1994). “La formación del sistema político concejil en la zona de Burgos”. *Burgos en la plena Edad Media*. Asociación Provincial de Librero de Burgos, 132-141.
- GELABERT, J. E. (2016). “Señoras de sí mismas. La construcción de villas en la España del Antiguo Régimen. *El concejo en la Edad Moderna*, Universidad de Zaragoza, 16-42.
- MOXÓ ORTIZ DE VILLAJOS, S. (1964). “Los señoríos: entorno a una problemática para el estudio del régimen señorial”. *Hispania*, 94, 185-236.
- MOXÓ ORTIZ DE VILLAJOS, S. (1973). *Los antiguos señoríos de Toledo*. Inst. Prov. de Est. E Inv. Toledanos.
- PAJARES GONZÁLEZ, Á. (2016). “El régimen municipal en las villas de señorío palentinas en la Edad Moderna”. *III Encuentro de Jóvenes Investigadores*. FEHM, 899-909.
- PEREYRA, O. V. (2004). *El régimen señorial castellano. Estudio del proceso de acumulación patrimonial y político llevado adelante por la Casa de los Velasco en los territorios pertenecientes a la Merindad de Castilla Vieja, entre los siglos XIV y XV*. Universidad Nacional de La Plata.
- PÉREZ BUSTAMANTE, R. (1986). *Torrelavega Histórica. Estudios e Instituciones*. Ayuntamiento de Torrelavega.
- PÉREZ BUSTAMANTE, R. (1981). “Claves históricas y jurídicas para el estudio del pleito de los valles (1438-1581)”. *Altamira*, 43, 85-105.
- PÉREZ BUSTAMANTE, R. (1980). “El régimen municipal de la villa de Potes a fines de la Edad Media”. *Altamira*, 42, 187-214.
- PÉREZ BUSTAMANTE, R. (1976). *El gobierno y la administración de la Corona de Castilla (1230-1474)*. Universidad Autónoma de Madrid.

- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, A. (1986). *Alcaldes y regidores. Administración territorial y gobierno municipal en Cantabria durante la Edad Moderna*. Institución Cultural de Cantabria.
- RUBIO PÉREZ, L. (2013). “Párrocos, parroquias y concejos: el modelo parroquial leonés en el marco de las comunidades rurales y concejiles durante la Edad Moderna”. *Obradoiro de Historia Moderna*, 22, 129-166.
- RUBIO PÉREZ, L. (2004). “Poder o poderes. Señoríos, concejos y relaciones de poder durante la Edad Moderna”. *El mundo rural en la España Moderna*. Universidad de Castilla La Mancha, 1081-1158.
- RUBIO PÉREZ, L. (1993). *El sistema político concejil en el reino de León*. Universidad de León.
- RUIZ GONZÁLEZ LINARES, E. (1979). “El condado de Treviño”. *Boletín de la Institución Fernán González*, 58, 1-3
- SAN MIGUEL PÉREZ, E. (1998). *Poder y territorio en la España Cantábrica*. Dykinson.
- SÁNCHEZ DOMINGO, R. (2015). *El monasterio de San Pedro de Arlanza: cuna de Castilla*. Diputación Provincial de Burgos.
- SÁNCHEZ DOMINGO, R. (2018). “El dominio monástico de San Pedro de Cardeña”. *El monasterio de San Pedro de Cardeña a lo largo de la historia*. Diputación Provincial de Burgos, 147-186.
- SÁNCHEZ DOMINGO, R. (Coord.), *San Salvador de Oña mil años de Historia*, Oña, Ayuntamiento de Oña, 2011.
- SÁNCHEZ DOMINGO, R. (2003). “Señorío y jurisdicción del Monasterio de Santo Domingo de Silos en la época moderna”. *Silos: un milenio: actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*. Universidad de Burgos, 555-568.
- SÁNCHEZ DOMINGO, R. (2002). “Las donaciones condales en la zona del Pisuerga: Santa María de Rezmondo y Melgar de Suso”. *Anuario de Historia del Derecho Español*, 72, 429-460.
- SÁNCHEZ DOMINGO, R. (1999). *El régimen señorial en Castilla la Vieja. La casa de los Velasco*. Universidad de Burgos.
- SÁNCHEZ DOMINGO, R. (1994). “El corregimiento de las siete merindades de Castilla la Vieja”. *Cuadernos de Historia del Derecho*, 1, 125-138.

- SÁNCHEZ GÓMEZ, M. Á. (2015). *Torrelavega en el siglo XVIII. Sociedad, economía y política*. Ayuntamiento de Torrelavega.
- SÁNCHEZ MORA, A. (2019). “La trama vasallática de los Lara: una aproximación prosopográfica”. *Historia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 15.
- SÁNCHEZ MORA, A. (2007). *Los Lara. Un linaje castellano en la Plena Edad Media*. Diputación Provincial de Burgos.
- Sánchez Prieto, A. B. (2002). “LA CASA DE MENDOZA. HASTA EL TERCER DUQUE DEL INFANTADO (1350-1531). EL EJERCICIO Y ALCANCE DEL PODER SEÑORIAL EN LA CASTILLA BAJOMEDIEVAL”, *EDAD MEDIA: REVISTA DE HISTORIA*, 5, 299-301.
- VERMEESCH, G. (2015). “REFLECTIONS ON THE RELATIVE ACCESSIBILITY OF LAW COURTS IN EARLY MODERN EUROPE”. *CRIME. HISTOIRE ET SOCIÉTÉS*, 19, 53-76.

SIMBOLOGÍA Y REALIDAD DE UN CONDADO BAJOMEDIEVAL: TRASTÁMARA

DR. RODRIGO POUSA DIÉGUEZ
Universidad de Vigo, España

RESUMEN

El presente trabajo pretende ofrecer una evaluación general del devenir del territorio denominado como Trastámara en los siglos XII y XIII, durante la Baja Edad Media, en correlación al título nobiliario homónimo, creado por Alfonso XI, y que toma el nombre del territorio gallego antaño dominado por los Traba. Todo ello, en aras a clarificar la relación de los que lo ostentaron con el área que pudieron controlar “jurisdiccionalmente”, durante cuanto tiempo lo hicieron, y las prerrogativas que pudieron ostentar sobre ella.

PALABRAS CLAVE

Corona de Castilla, títulos nobiliarios, territorio, jurisdicción, administración

INTRODUCCIÓN

El topónimo Trastámara había surgido en torno al siglo XII para designar al área occidental gallega situada al norte del río Tambre bajo el control de Pedro Froilaz, primero, y de su hijo, Fernando Pérez, después. Hasta ese momento no se trataba de una circunscripción administrativa unitaria, como tampoco lo fue después, variando en su extensión, según varió la tenencia de las fortalezas bajo su administración. Esta, junto con la acumulación de otras tenencias gallegas, y las extensas prerrogativas que le concedió la Corona a distintos individuos, como la de nombrarlos *Comes Galletie* o mayordomos regios, sentarían la base de un legado simbólico entorno al territorio, que daría la idea de un dominio cuasi señorial de gran envergadura, idea alimentada por una historiografía que ha hecho un uso indiscriminado del término conde para todas las épocas.

En este capítulo analizaremos la evolución del territorio desde que el último heredero directo del primer *tenente* de Trastámara fallece, hasta la del título condal de Trastámara moderno y hereditario, por Juan II en 1445. Para ello nos serviremos de la documentación medieval editada, y algunas fuentes inéditas, teniendo en cuenta el régimen jurídico territorial vigente y las formas de señorío posibles en cada época. Pues, aunque la fama de este título ha traspasado fronteras por ser el que daría nombre a la dinastía fundada por el hijo bastardo de Alfonso XI, su naturaleza y vínculo con el territorio es bastante desconocida, siendo frecuentes los “imbroglios” y falsos históricos a los que ha dado lugar.

1. EL MARCO ADMINISTRATIVO TERRITORIAL

Para aproximarnos al territorio y tratar de debanar la naturaleza del dominio ejercido por los tenentes y señores bajomedievales de Trastámara es indispensable conocer el régimen jurídico administrativo del realengo, así como las formas que va adquiriendo el señorío. El marco jurisdiccional del Antiguo Régimen es un marco en continuo cambio. Y, si cabe, los siglos XIV y XV que componen el núcleo de este trabajo, son de lo más complejos. En ellos asistimos a la desarticulación progresiva y muy desigual -en lo cronológico y lo territorial- de las antiguas

tenencias, de la que Trastámara es un ejemplo paradigmático, junto con Lemos, Sarria y Monterroso, que cuya trayectoria tenencial y señorial se entrelaza con la de este territorio.

Síntomas de esta desarticulación son las donaciones de Fernando IV. En especial la hecha a la sede lucense de la tierra de Ferreira, integrada hasta ese momento en la tenencia de Monterroso (Portela, 2007, doc. 109); pero también otras como la de Baltar en 1333 (Ramón, 1950, p. 171). Estas podrían ser manifestativas de dos realidades, el surgimiento en algún momento de nuevas circunscripciones administrativas, o bien la independencia de subcircunscripciones de en el seno de las tenencias ya conocidas; esta hipótesis toma peso ante la donación separada de Muros y Xallas, sin Barcala -antes sujetas a la tenencia de Carnota-, la de Chantada al infante Felipe o la donación en 1305 de Repostería a Sancho Sánchez de Ulloa (Pardo de Guevara, 2000, doc. 4), fracturando el mapa administrativo real, y abriendo una puerta al señorío que los monarcas sucesivos ya no podrán cerrar (Pousa, 2018).

Este es el periodo de arranque de la señorialización jurisdiccional de la Galicia renacentista. Una señorialización que hasta entonces se había servido de la encomienda de dominios eclesiásticos, por ser los que disponían de mayores privilegios sobre sus vasallos, aun no siendo jurisdiccionales.

Si hasta ese momento el arzobispo de Santiago había sido cuasi el único señor dotado de jurisdicción sobre sus señoríos, la presión ejercida por distintos agentes lleva a monarcas como Sancho IV y Fernando IV a conceder a varios monasterios privilegios de este tipo sobre sus cotos: como Monfero, Ribas de Sil, Santa Cristina, Montederramo, Ramirás o Lourenzá (Duro, 1977, doc. 60; Rodríguez, 2010, doc. 26; Lucas, 1999, doc. 10.35; AHN, Clero, car. 1.489, n. 15 y AHN, Clero, car. 1.110, n. 17)-. En este mismo sentido Fernando IV no solo incrementará los señoríos arzobispales, sino que entregará la merindad de Mondoñedo a su obispo en 1311 (Cal, 2005, doc. 75) y al de Lugo la tierra de Ferreira, antes de la merindad “condado” de Monterroso.

En cuanto al ejercicio de estas por señores laicos, los condes de Trastámara jugarán un importante papel. Si bien en Lemos el primero en

ejercer el derecho a nombrar escribanos es don Alfonso de la Cerda (Ferrer, 2005, p. 126), hijo del Infante Fernando, en 1306; y, después de él, el Infante Felipe, que también lo hará en Monterroso; no pudiendo vincularse estas prerrogativas al título condal; habiéndose extendido ya cuando documentamos en 1348 al conde Enrique -futuro Enrique II- ejerciéndolas (Fernández, 1995, pp. 50 y 66).

Otro golpe al mapa administrativo de los siglos XI y XII es la promoción, durante el siglo XIII, de los núcleos urbanos, a través de la concesión de fueros, que los erigen en capitales administrativas de su territorio, y los dotan de extensos alfoques, y que modifican para siempre la antiguas estructura administrativa. Algunos territorios como Labacengos-Arros, Entíns, Nendos-Besoucos o Pruzos, se ven reducidos en su mayor parte a alfoques de las villas de Cedeira, Muros, Betanzos y Ponte-deume, respectivamente, que eclipsan y reemplazan la identidad topográfica territorial previa.

En este contexto los bastos señoríos concedidos por Alfonso XI y Pedro I, a sus respectivos condes de Trastámara, Lemos y Sarria, jugaron un papel crucial en la señorialización jurisdiccional de Galicia debido a su extensión, cuya estela seguirían las mercedes Trastamaristas a Sarmientos, Biedmas, Zúñigas y al conde de Ribadeo.

2. TENENTES, SEÑORES Y CONDES DE TRASTÁMARA

2.1. LOS TENENTES DESPUÉS DE LOS TRABA (1265-1315)

Muerto el último Traba, Rodrigo Gómez, la herencia de los Traba había rebasado el ámbito simbólico, y, en 1241, Trastámara es denominada “comitatu” (Vaamonde, 1909, doc. 11). Pese a que el territorio Trastámara nunca fue en lo jurídico un *comitatus* altomedieval, ni una circunscripción administrativa unitaria, sino que era integradora de varias, por lo que su extensión había sufrido varias idas y venidas; tras los Traba era traspasada en tenencia como una sola, aunque de la extensión territorial poseída por sus primeros *tenentes* solo conservaba el nombre.

La tenencia de la Trastámara de don Rodrigo, junto con las tenencias de Monterroso y Montenegro, pasaban al infante, don Alfonso de

Molina, señor de Molina en virtud de su matrimonio con Mafalda González de Lara (Estepa, 2006, p. 46); y que, en 1265, figura como “obtinente” de Trastámara y de Montenegro (Rey y Rodríguez, 1992: doc. 162) y entre 1264 y 70 como tenente de Monterroso (Romaní, 1989, docs. 910, 957 y 984). Las tenencias no abandonaban de todo la familia Traba, pues doña Mafalda era sobrina de don Rodrigo. Cabe preguntarse qué papel jugó el parentesco de su mujer con los antiguos condes a tal efecto.

La dependencia de Trastámara y Monterroso del infante y señor de Molina debió contribuir, sin duda, a la construcción de la imagen señorial de estos dominios antes de que podamos documentarlos como un señorío de facto, pues fueron los señoríos regios los primeros en disponer de prerrogativas jurisdiccionales “plenas” (Grasotti, 1987). Nos consta no, obstante, que en este periodo la administración real mediante merinos y jueces regios permanece inalterada, documentando, en 1263, a Estevan Martínez como merino de Trastámara (Pérez, 2004, doc. 104).

Monterroso, por su parte, fue a parar a manos del marido de su hija, Blanca Alfonso de Molina, Alfonso Fernández el Niño, hijo de Alfonso X, en cuya tenencia lo documentamos en 1274 (Romaní, 1989, doc. 47), que en 1255 ya poseía la de Lemos (Romaní, 1989, doc. 743). A la tenencia se sumaban los bienes que su esposa doña Blanca Alfonso había heredado y concertado con su tío, don Gómez González de Molina, en enero de 1269, bienes que se extendían por Neda, Trasancos, Besoucos, Cedeira y Ortigueira (Lamiguero, 2016, p. 118 y Dopico, 2016).

Por su parte, Sarria, que solo había dependido temporalmente de Rodrigo Gómez de Traba, como el resto de territorios, seguía su propio camino y en 1259 estaba en tenencia de Rodrigo Froilaz (Cañizares, 2012, doc. 430).

Entre la tenencia de don Alfonso de Molina, en 1274 (Romaní, 1989, doc. 47), y la designación como conde de Trastámara de Alvar Núñez Osorio en 1327, no tenemos más mención documental a Trastámara en la documentación gallega. Su retorno a realengo parece evidente, si tenemos en cuenta que, la hija de don Alfonso y Mafalda, fue obligada a entregar los bienes heredados de Sancha Gómez al rey (Salazar y Castro,

1696, p. 247 y Manrique, 1979, p. 476); y que en buena parte las antiguas tenencias que la componían se habían descompuesto.

La única mención la tenemos en una crónica del reinado de Sancho IV que narra la entrega del “castillo de Trastámara” a Juan Núñez de Lara, casado con la hija de los anteriores *tenentes*. Pero la referencia no aclara de qué castillo se trata y en Trastámara hubo muchos. En cuanto a sus prerrogativas territoriales en este momento son difíciles de precisar pues el mismo autor solo dice que este nombró alcaides para él. (Salazar y Castro, 1964, p. 34). Juan Núñez de Lara fallece en 1315. Nada sabemos de Trastámara hasta que Alvar Núñez Osorio es nombrado conde en 1327.

2.2. EL PRIMER CONDE DE TRASTÁMARA ¿SU PRIMER SEÑOR?

El creador del título de conde de Trastámara es Alfonso XI que, en 1327, lo concede a Alvar Núñez Osorio (Vicetto, p. 313; Salazar y Acha, 2000 y Fernández, 2006, p. 803). Este aparece como sucesor en muchos de los territorios que Alfonso XI le entrega, del Infante Felipe, fallecido el mismo año, que había sido además Adelantado Mayor y Pertiguero de Santiago. Este último título le habría conferido autoridad sobre la Trastámara arzobispal, sin embargo, no está claro si pudo tener bajo su administración la Trastámara realenga, en la que la reina María de Molina había tenido un especial interés.

Lo que sí está claro, es que el infante Felipe no habría recibido el título de conde de ninguno de sus señoríos, aunque los hubiere administrado como tales, caso de Lemos y Monterroso, al menos, y ni siquiera los menta así en los documentos que expide, cosa que sí hace con Ribera y Cabrera de las que se manifiesta señor (Portela, 2007, doc. 228). Pero tampoco hace referencia a Caldelas, ni Valdeorras y nos consta por la donación de Alfonso XI a Pedro Fernández que sí los había poseído (Pardo de Guevara, 2000, II, p. 32), al igual que Vilalba, lo que alimenta nuestras dudas sobre su posible posesión de Trastámara.

Tampoco está claro si el infante Felipe poseyó Lemos, o solo una parte, si lo hizo después de que Alfonso de la Cerda recibiera Lemos y Sarria

en 1304 (Muñoz, 2002, p. 44), pero el caso es que en 1306 lo documentamos ejerciendo jurisdicción nombrando escribanos.

Si bien Monforte, había sido de Fernán Ruiz de Castro, que lo había recibido de Fernando IV durante el sitio de Paredes de Nava, es probable, que ipso facto lo perdiera fruto de su deserción, lo que explica su petición al mismo, en 1298 pidiéndole la restauración de todos los bienes “del condado de Trastámara” que su padre había recibido de Sancho IV y Alfonso X (Pardo de Guevara, 2000, p. 122). Con la que probablemente se refiriese entre otros a Vilalba, en la que había apresado antes de 1300 a Fernán Fernández de Limia junto con el infante Felipe, y que debieron pasar a poder del infante, pues hacia 1304 los encontramos en liza en el castillo de Vilalba (Pardo de Guevara, 2000, pp. 126-127).

La posesión del Infante de Lemos, Monterroso, Sarria y Vilalba, además de Caldelas y Valdeorras, y la Pertiguería de Santiago, ya le confería más señoríos de los que poseía el último Trastámara. ¿Pero que había sido de la Trastámara de los Lara? ¿Pudo estar bajo su autoridad como tenente o Adelantado Mayor?²⁷ De ser así su tenencia de Trastámara podría haber pasado desapercibida en su intitulación la de Lemos.

Al que sí hemos documentado como conde, es a Alfonso de la Cerda, en un privilegio “probablemente falso” concedido por Fernando IV en 1308 a Paio Mariño de Lobeira. No sorprende, si hasta ahora solo conocíamos la entrega de Lemos y Sarria por las referencias al Tratado de Torrellas de 1304 (González, 1976 y Masia, 1994, p. 124), y de hecho lo documentamos nombrando escribanos en Lemos en 1306, del que si no fue conde sí fue señor. El “presunto” privilegio con el que Paio Mariño quería defender la donación de Muros y su alfoz y otros bienes en el condado de Trastámara, excluiría los entregados a don Alfonso, ubicándolo en el área (ARG, perg. 12). Sabemos que en Torrellas se le entregaron Lemos y Sarria ¿También Trastámara? De ser así don Alfonso

²⁷Nótese que no fue Adelantado en todo el periodo, lo documentamos como tal en 1303 y 1327, pero no lo fue entre 1310 y 1316 (Portela, 2007, docs. 98 y 161).

pudo haber poseído Trastámara entre 1304 y 1312, cuando fue despojado de sus bienes.

2.3. ENRIQUE II (1345-1366)

Tras la muerte de Alvar Núñez Osorio, en 1329, Alfonso XI no hace uso de los títulos condales de Lemos, Sarria y Trastámara, pero sí de algunos de sus señoríos. Pedro Fernández de Castro recibiría Lemos en 1332 -pero parece que no todo Lemos-, pues a continuación recibe Caldelas, y los Berosines en Lemos con su jurisdicción ordinaria mero misto imperio; a las que añadirá Valdeorras (Pardo de Guevara, 2000: 149 y doc. 13). El epitafio de su hija deja clara su condición señorial “hija de don Pedro Fernández de Castro, señor de Lemos y Sarria” (Pardo de Guevara, 2000: 157), pero nada dice de Trastámara.

Hay que esperar a 1345 para que Alfonso XI vuelva a hacer uso del título condal de Trastámara, con los de Lemos y Sarria en favor de su hijo Enrique (Mitre y González, 2016, p. 787).

¿Había desposeído a don Pedro de Lemos? ¿O acaso este solo poseyó Monforte? En 1346 documentamos a su hijo Fernando ejerciendo la prerrogativa de nombrar escribanos en los cotos de Pantón y Val de Ferreira -pues en 1342 habría sucedido a su padre como señor de Monforte-, sin embargo, en 1348 y 1355 documentamos a don Enrique haciéndolo para Lemos (Fernández, 1995, docs. 50 y 60). A tenor de lo mismo, Chantada habría quedado fuera de los señoríos tanto de Pedro Fernández (1337+), como de Enrique II, permaneciendo en realendo hasta 1358, en que pasa a señorío de Vasco Gómez das Seixas, primero, y, en 1359, de Alvar Pérez de Castro (Méndez, Otero y Román, 2016, docs. 62 a 104, 107).

Según Mitre y González (2016, p. 785) Alfonso XI también habría concedido a sus hijos los condados de Vizcaya, Albuquerque, Lara y Aguilar -lástima que no citen una fuente para el dato-. Alfonso XI parece ser el primer monarca bajomedieval que hace uso de la antigua dignidad condal, ahora asociada a varios territorios dando lugar a una nueva.

2.4. FERNÁN RUIZ DE CASTRO (1366-1369/72)

El 27 de junio de 1366, estando el rey don Pedro I en Santiago de Compostela, desposeería a su hermano Enrique de sus títulos y señoríos, entregando el condado de Trastámara, Lemos y Sarria con sus señoríos a don Fernando Ruiz de Castro (Vicetto, 1865, pp. 332 y 496). Probablemente este sea el primer momento en el que tierras y títulos se vinculan a tenor del privilegio:

de donde era conde el dicho traydor don Enrique, con justicia, e jurisdiccion e sennorio e rentas e pechos e derechos e villas e castiellos e tierras llanas. Et con todos sus terminos...con todas las otras cosas quel pertenesçen según que mejor e mas complidamente la avía el dicho traydor don Enrique cuando era conde del et los que ovieron dichos condados de Trastámara e de Lemos e Sarria (Pardo de Guevara, 2000, p. 210).

A tenor del privilegio es la primera vez que el título adquiere condición patrimonial hereditaria pues se lo entrega todo “por juro de hereditat” (Salazar y Acha, 2006, p. 16). Este merced viene a apuntar una política señorializadora de gran embergadura anterior a Trastámara. Si bien don Fernando llegó a controlar unos dominios amplísimos, más allá de Trastámara, nos consta que su concesión fue progresiva, en 1358 nombra a los escribanos de la tierra de Lemos (Fernández, 1995, p. 80), en 1360 recibía A Pobra de San Xiao, Sarria y Outeiro de Rei (Pardo de Guevara, 2000, p. 171), y nos consta que también poseyó Vilalba, Pontedeume y Ferrol. De Monterroso solo sabemos que en 1365 su notario lo era por don Pedro (Novo, 1986, doc. 79); y en 1382 documentamos a don García como su conde (Potela, 2007, doc. 851).

Los señoríos de don Fernán Ruiz de Castro eran jurisdiccionales, patrimoniales y hereditarios; aunque las circunstancias interrumpirían la sucesión. En cuanto a la extinción de su condado cabría situarla en dos fechas, bien con la muerte del rey que se lo concedió, en 1369, bien con la pérdida fáctica de sus señoríos en Galicia en 1372. Los títulos hereditarios de Trastámara, Lemos y Sarria fueron creados por Pedro I.

2.5. LOS CONDES DE ENRIQUE II

Paralelamente a la entrega por su hermanastro del triple condado a Fernán Ruiz de Castro, Enrique II, concedía a Bertrand Guesclin el condado de Trastámara, en 1366, del que probablemente no llegó a hacer uso (Pardo de Guevara, 2000, p. 210).

El que sí los usó fue su sobrino, Pedro Enríquez, que, en opinión del cronista Malaquías de la Vega, lo habría recibido ya en 1367, sin embargo, Bethacourt señala, 1370 como fecha probable y Salazar y Castro, 1371. En 1372 ya lo documentamos haciendo uso de ellos (Pardo de Guevara, 2000, p. 212).

Para Salazar y Acha el nombramiento de Duglesclin en 1375 como duque de Molina y Soria venía a subsanar la entrega de Trastámara a Pedro Enríquez (Salazar y Acha, 2006, p. 17), que se explica tanto por la resistencia petrista, como por la necesidad de deslegitimar al conde nombrado por su hermano .

Si bien recibió los títulos, en origen, no recibió don Pedro Enríquez todos los señoríos de su predecesor, Sarria no la recibiría hasta 1376 y Vilalba, que había sido de Fernán Ruiz de Castro, pasaría en 1373 a Fernán Pérez Andrade (Pardo de Guevara, 2000, p. 207). En 1376 añadía, también, Cedeira, con la que el rey le compensaba la pérdida de Pontedeume (Pardo de Guevara, 2000, p. 213-214). Y quizá nunca poseyera Monterroso, pues en 1385 documentamos a García como conde de Monterroso, y antes de este a un Pedro, de dudosa identificación (Portela, 2007, doc. 851).

Si bien habíamos documentado ya a estos señores laicos nombrando escribanos desde principios del siglo XVI, el nombramiento de merinos o jueces propios no lo documentamos hasta 1369. Ello puede deberse en general a que los documentos de carácter judicial o concejil escasean en la documentación monástica. En 1369 documentamos en Belesar (Lemos) al primer juez nombrado por un señor laico (Pérez, Otero y Romani, 2016, p. 413).

Cuadro 1. Los señoríos gallegos de Pedro Enríquez

Circunscripción	Extensión (km ²)	Circunscripción	Extensión (km ²)
Pontedeume (-1372)	107.625	Lemos	104.875
Castro de Rei	172.000	Somoza	88.625
Castroverde	99.625	Monterroso	126.625
Peibás	38.750	Ulloa	176.250
Villalobos	-	Navia	236.875
Chantada	157.000	Burón	273.500
As Pontes	17.500	Pobra de San Xiao	67.625
Narahío	88.000	Neira de Xusá	69.500
Moreda	89.375	Sarria	107.500
Parada (coto)	13.750	Triacastela-Toldaos	59.375
Mandiá (coto)	9.250	Saviñao	107.875
Serantes (coto)	7.250	Soneira-Vimianzo?	357.625
Trasancos	58.875	Miraflores	38.875
Moeche	18.250	Neda	12.625
Cedeira (1372-)	169.750	Nemancos-Corcubión	-

Fuente: Pardo de Guevara, 2000 y Río Barja, 1990.

A don Pedro Enríquez le sucede su hijo Fadrique, que llevará a cabo una amplia política mercedaria. Si bien nos consta un dominio de este sobre una mayor parte de lo que podía ser la Trastámara de los Enríquez, gracias a la compra de Vimianzo (Nemancos) y Broño (Barcala), solo documentamos a Juan Fernández Ozón como alcaide de Vimianzo en 1405, y el encuadre de Luis Soga y su hermano como sus escuderos, ya en 1403 (Lucas, 1975, pp. 642 y 643).

La escasa documentación conservada de este área dificulta clarificar la condición de los Mariño como propietarios de Vimianzo y Broño, antes

de su embargo-venta, así como las prerrogativas jurisdiccionales de don Fadrique. Solo tenemos constancia del recurso del monasterio de Moraima en tierra de Nemancos como autoridad en la zona (Lucas, 1975, p. 641).

En Monforte, y pese a tratarse de un núcleo urbano, sí hemos podido documentar a don Fadrique designando a los alcaldes urbanos (Fernández, 1995, p. 128).

2.5. EL CONDADO DE JUAN II

Tras la muerte de don Fadrique sin sucesor, sus títulos de Lemos y Trastámara se separan nuevamente, pero los territorios de Trastámara habían vuelto a dividirse, pues Vimianzo y Barcala habían ido a parar a poder de los Moscoso. Y a tenor de la provisión de merinos de Soneira y Bergantiños que aún hacen los Reyes Católicos, así como la pervivencia de dos jurisdicciones realengas homónimas, y que llegada la Edad Moderna sus herederos no poseen ninguna jurisdicción en el área, el nuevo conde no debió recibir de Trastámara más que el título. Tampoco nos consta interés en ello, como si lo tuvo en los territorios lucenses.

Aunque el conde de Lemos, amparado en el matrimonio con doña Beatriz reclama para sí la herencia de don Fadrique, no obtiene del monarca más de lo que ya había poseído. En 1442 Juan II autoriza la fundación de mayorazgo y por primera vez las jurisdicciones de Lemos y otros bienes como Castro Caldelas quedan vinculados al título (Pardo de Guevara, 2000, p. 306).

3. EL TERRITORIO DE TRASTÁMARA DESPUÉS DE LOS TRABA

El territorio de Trastámara llegó a ocupar en su momento de extensión máxima bajo dominio de Pedro Froilaz de Traba, las territorialidades de Carnota, Entíns, Barcala, Céltigos-Xallas, Nemancos, Soneira y Seaia; a las que se podrían haber añadido el Val do Dubra, y Bergantiños, e incluso Montaos durante un breve término. Con el ascenso de Alfonso VII al trono sufre las primeras pérdidas Montaos y Carnota -esta con Entíns, Céltigos-Xallas y Barcala-Abaña- pasan al Arzobispo. Aunque

todo indica que los Traba conservaron la tenencia de Carnota hasta 1209 (Pousa, 2021). En dicha fecha, reinante Alfonso IX, sus últimos tenentes han visto reducido su dominio al área de Nemancos, Soneira, Seaia y, posiblemente, Bergantiños. A partir de aquí la tenencia foránea de Trastámara y la escasez de fuentes dificultan el conocimiento del área que los últimos tenentes y los condes bajomedievales pudieron controlar por concesión regia.

3.1. TRASTÁMARA ENTRE ALFONSO X Y SANCHO IV

Este es el periodo en el que documentamos al infante Alfonso de Molina como obtinente de Trastámara -entre 1265 y 1274 aprox.-, y a Juan Núñez de Lara -en el último decenio del XIII, como tenente al menos, de la fortaleza de “Trastámara”.

Pero estos no poseerán la totalidad de Trastámara. A Alfonso X (cor. 1252-1284+) se podría achacar la recuperación de la tenencia de Carnota con sus territorios, donadas al arzobispo en 1209, y la fundación de dos villas, Xallas y Muros. Xallas sería donada por el mismo monarca en 1255 al arzobispo, y a tenor de la documentación habría absorbido la totalidad del territorio de Céltigos como términos, referenciándose como coto de Xallas desde entonces (González, 2004, doc. 2). Este documento tiene una doble importancia, pues, además de constatar la existencia de una villa que ha pasado desapercibida a los estudios urbanos, manifiesta la existencia de “alcalibus”, alcaldes urbanos, en ese momento (Solano, 2010).

Muros, permanecería en realengo, bajo el reinado de Sancho IV, como consta de la dotación de alfoz a la villa que este hace en 1286 (González, 2004, doc. 254). Siendo entregada al señorío arzobispal por Fernando IV antes de 1299 (González, 2004, docs. 114 y 157).

En virtud de lo expuesto el infante Alfonso y Juan Núñez de Lara solo pudieron poseer la Trastámara de Nemancos, Soneira, Seaia; y quizá Bergantiños. Y nada sabemos de lo que sucede con Barcala, en la segunda mitad del siglo XIII.

Además, tenor de la tenencia de Entíns, Xallas y Barcala por la Corona Sospechamos que entre la tenencia del infante Alfonso y la de Juan

Núñez de Lara, Trastámara de los primeros Traba estuvo bajo el reinado de Alfonso X en su integridad bajo la admón del monarca, al menos hasta la donación de Xallas al arzobispo en 1255. Era pues una integridad ficticia. Y las antiguas demarcaciones territoriales, herederas de los municipia romanos-germanicos reaflozan, antes ocultas en la documentación, bajo las tenencias de Traba, Ferraria y Carnota, es más en el seno de Carnota reaflozan territorios como Entins y Céltigos documentados ya en el siglo X, y que perduran en la división arciprestal eclesiástica. Aunque ahora se ven absorbidos por la reordenación territorial que supusieron las fundaciones urbanas de Muros y Xallas.

3.2. LOS COTOS DE TRASTÁMARA, ISLAS JURISDICCIONALES

La naturaleza jurídica de un coto era la de un espacio protegido, mediante privilegio expreso, en el que la intervención de agentes regios como merinos, *tenentes*, caballeros, escuderos u otros agentes quedaba restringida (Pousa, 2018). La tierra de Trastámara aparece en el transcurso de los siglos XIII y XIV compartimentada en numerosos cotos, cuyo origen cronológico y real nos es desconocido en muchos casos, pudiendo ser más de los que aquí documentamos; y que habrían estado exentos de la jurisdicción de sus *tenentes* y señores. En tierra de Nemancos hemos documentado los cotos de: Fisterra, Duio, Serantes, Sérramo, Ozón, Baíña, Olveiroa, Valadares y Tal (González, 2004; Oro y Portela, 2004, 12); en Seaia: Leiloio (Pérez, 1994, doc. 111); y en el alfoz de Muros: Valadares y Tal (González, 2004). Además hemos documentado el acotamiento de una parte de Frixe, y la invención de un coto de Buxantes, ambos en Nemancos (González, 2004, Lucas, 1975, García y Portela, 2004, Fernández,).

3.3. LA TRASTÁMARA DE SU PRIMER CONDE, PEDRO NÚÑEZ

Como ya se ha expuesto no sabemos a ciencia cierta si el infante Felipe ejerció algún tipo de señorío en Trastámara, antes o después del fallecimiento de Juan Núñez de Lara en 1315, y precediendo al primer conde de Trastámara Pedro Núñez. En la primera mitad del siglo XIII cabe hablar de forma definitiva de al menos dos Trastámaras, la arzobispal: compuesta por Muros y Xallas y la que recibiría el conde Pedro Núñez

en 1327. Además de los cotos mencionados, que habrían quedado fuera de la jurisdicción de don Pedro.

En 1309 Fernando IV al confirmar la donación de los cotos de Parada y Rodeiro (Oza dos Ríos, ACoruña) menciona la entrega del condado de Trastámara o la tierra de Nendos, donde están los cotos. Si bien la mención a Trastámara como “condado” no es nueva, como tampoco la de “Monterroso”, en 1311, (Portela, 2007, doc. 109), sin que se haya documentado ningún conde de ellas por estas fechas, la novedad es la vinculación a Trastámara de Nendos (González, 2004, doc. 165). Ella plantea que el poseedor de Trastámara en 1309 poseía también Nendos, planteando la cuestión si pudo dominar también Faro, que se encontraba en medio, o acaso el término condado se aplicó a aquellos bienes que había heredado Blanca de Molina y que había recibido Sancho IV. ¿Se trata de una pervivencia simbólica asociada al recuerdo de los antiguos comes? Es lo más probable, pues no procede aún hablar de señorío hereditario y por tanto de señoríos vinculados.

3.4. LA TRASTÁMARA DE LOS SOGA MARIÑO

Pero además de las excepciones anteriores el primer conde de Trastámara podría haber visto reducida su jurisdicción aún más. Entre finales del siglo XII y la primera mitad del XIII, documentamos a una familia la de los Soga Mariño, con tierras, cotos y una fortaleza en Olveiroa, en el límite de Nemancos. Para, más adelante, y tras la donación de la anterior al arzobispo, con su coto, figurar como propietarios de otras dos fortalezas: Vimianzo, Peñafiel y Broño (García y Portela, 2004, doc. 35). Nada sabemos de su erección a ciencia cierta.

Si bien estos Mariño fueron receptores de alguna merced de Fernando IV, en 1302, esta es dominical (García y Portela, 2004, doc. 1) parece poco probable que ejerciesen señorío jurisdiccional en este área por concesión regia. Pero desde luego lo intentaron. Del mismo monarca se conserva la copia de un “presunto” privilegio del , por el que entrega a Paio Mariño Muros con su alfoz, otra villa no identificada y todos sus iglesarios y heredamientos en el “condado de Trastámara” (ARG, perg. 12). Además de la contradicción que supone a los privilegios arzobispales, de poseer un privilegio así, porqué iba a someterse a un juicio arbitral

con el arzobispo, que los sometió a perpetuo silencio (García y Portela, 2004, doc. 2).

Que la fecha del traslado sea un año posterior a la pérdida del juicio arbitral, en 1308, apunta hacia la falsificación. Además no consta que el rey Fernando IV hiciese trasposos con cláusulas semejantes, pues cuando concede repostería aún lo hace por su vida, y no incluye cláusulas jurisdiccionales (Pardo de Guevara, 2000, doc. 4). Por último, y contra la posibilidad de un señorío jurisdiccional de los Mariño, la reciente documentación de la ubicación de Peñafiel, en Santiago de Arcos (Mazaricos) (ARCHV, Civiles, cajs. 914-917, f. 164), viene a confirmar la edificación de nuevas fortalezas en la antigua Trastámara, que no pueden ser consideradas cabezas territoriales.

Cuadro 2. Topónimos referentes a posibles fortalezas en Trastámara

Municipio	Feligresía	Topónimo	Latitud (N)	Longitud (W)
Camariñas	Camariñas	Castelo	43° 7 34.25	9° 11 10.33
Carballo	Rebordelos	Castelo	43° 16 35.35	8° 38 9.26
Coristanco	Ferreira	Torre	43° 9 13.06	8° 45 40.21
	Seavia	Castelo	43° 8 20.53	8° 43 28.11
Dumbría	Buxantes	Castelo	42° 58 14.92	9° 4 6.81
	Berdeogas	Castelo	43° 2 40.87	9° 7 12.82
	Ézaro	Castelo	42° 54 49.64	9° 8 6.39
	Olveiroa	Castelo	42° 57 57.07	9° 1 5.79
	Olveiroa	Castelo	42° 57 42.38	9° 2 27.52
Laxe	Nande	Castelo	43° 10 39.35	9° 0 39.52
	Traba	Castelo	43° 10 8.05	9° 2 25.66
	Traba	Torre	43° 10 2.08	9° 2 11.91
Malpica	Barizo	Castelo	43° 18 55.21	8° 52 4.44
	Corme	Castelo	43° 16 47.48	8° 56 27.08
Zas	Roma	Torre	43° 0 20.57	8° 56 12.56

Por último, el documento explicita la entrega por el rey del condado de Trastámara a su “cormano” hijo del infante Fernando, reseñando que no fue su voluntad sustraer tales bienes a Paio Mariño. El documento dejaba fuera por tanto la Trastámara condal, en aras a no desafiar el dominio de don Alfonso; y por tanto ni justifica su jurisdicción en Nemancos ni Barcala.

Fuera cual fuera la condición dominical de los Mariño don Fadrique sufriría la presión de estos agentes (López Ferreiro, 1905, p. 26), pero también las causaría, siendo denunciado en 1409 por Luis Soga y Pedro Mariño (López Ferreiro, 1905, p. 19). Que por otra parte hemos documentado como sus escuderos, y a los que concederá el mismo ciertos bienes solariegos con motivo del matrimonio con su sobrina.

3.5. LA TRASTÁMARA DE ENRIQUE II (1345-1366)

La Trastámara de Alvar Núñez revertirá a la Corona a su muerte, en 1329, y así parece permanecer desde este momento y hasta 1345, con excepción del poder que pudieron ejercer los Mariño en Vimianzo y Barcala, entre esas fechas, Cuando Enrique es designado por su padre conde de Trastámara, a las excepciones anteriores se une la de la existencia de una nueva villa con fuero en el seno de Nemancos: Muxía. Alfonso XI le concedía en torno a 1346 el fuero de Benavente, a Muxía, que luego reemplazaba por el de A Coruña (Lucas, 1999, p. 1104 y Fernández, 1992, doc. 2).

3.6. LA TRASTÁMARA DE LOS ENRÍQUEZ (1367/75-1430)

La extensión de la Trastámara de don Pedro Enríquez sigue siendo una incógnita. El embargo de las fortalezas de Vimianzo y Broño, las había puesto en poder de los Sarmiento, que como Adelantados Mayores, nos consta que hicieron todo lo posible por acaparar a modo de señorío toda jurisdicción. En el área de Seaia, al norte de Soneira, Malpica tuvo que adquirir su condición urbana en algún momento, previo paso al señorío de Pedro Acuña y Juana Zúñiga, -que de disponer de fuero nos es desconocido, pero que en el siglo XV tiene condición urbana- (García y Portela, 2000). La orden de embargo de bienes a don Pedro Enríquez de 1384 no aporta mucho, por cuanto menta genericamente Trastámara

como tierra, para después citar entre las fortalezas una no documentada hasta entonces: Mira (Zas) (Pardo de Guevara, 2000, p. doc. 25).

En el caso de don Fadrique, la compra de Vimianzo, Broño y Peñafiel a Sarmiento nos permite afirmar su posesión íntegra de Nemancos, Soneira, Seaia, Barcala y probablemente Bergantiños. Además ambos habrían ejercido su autoridad en la Trastámara arzobispal, como Pertigueiros Mayores de Santiago, entre 1372 y 1383, y de 1423 a 1430, respectivamente (Villamil, 1873 y García, 1981, p. 34). Don Pedro conseguía además que le cediera Fisterra y Duio. Como resultado podemos documentar a don Fadrique designando jueces y escribanos en Nemancos (García y Portela, 2003, 487-488).

3.7. LA TRASTÁMARA DE LOS MOSCOSO, YA NO ES TRASTÁMARA

Las mercedes de don Fadrique no afectan solo los señoríos lucenses de Castroverde, Luaces, Monterroso o Ulloa (García, 1981, pp. 35 y 41); Trastámara, o lo que de ella quedaba, será desmembrada. Su corazón, compuesto por las fortalezas de Traba y Correxé fueron entregadas a los Mariño, donación que confirma Juan II en 1429 (Oro y Portela, 2004, doc. 19).

En 1424 hace donación a Rui Sánchez Moscoso de Broño y Barcala la donación se hace por juro de heredad y “con todo el señorío e jurisdicción civil e criminal, alta y baja con todo mero e misto ymperio” (Oro y Portela, 2004, doc. 17).

A esta se añadirían varias feligresías, con los puertos de Corcubión y Laxe que el duque entregaría en dote a su sobrina doña Juana de Castro (García, 1981, p. 188). A consecuencia de estas donaciones y desde este momento el área de Nemancos pasará a control de los Moscoso, que finalmente acaban erigiendo una jurisdicción señorial plena en torno a la villa de Corcubión.

Como consecuencia del fallecimiento de don Fadrique sin herederos, y de las donaciones hechas en vida por este (Monterroso, Ulloa, Castroverde, Luaces, Vimianzo, Laxe, etc.), se abre un conflicto sucesorio multiorgánico, de compleja solución. Si bien el título condal de Trastámara recae finalmente en Pedro Álvarez Osorio, este parece haber perdido

toda jurisdicción sobre el territorio trastamarenses, así como sobre el resto de bienes cuya mayor parte termina en poder de los condes de Lemos: Lemos, Sarria, A Pobra de San Xiao, A Pobra de Neira, etc. (García, pp. 45 y 52 y Pardo de Guevara, 2000). Mediante acuerdo matrimonial los condes de Trastámara conseguirán recuperar Chantada, y nada más.

Gracias a las donaciones de don Fadrique (Galbán, 2015, pp. 15-22) poseían Vimianzo, varias feligresías de Nemancos: Borneiro, Bavio, Bamiro, Salto, Treos, Vimianzo, Cambeda, Castrelo, Serantes y Sérramo; y también en el alfoz de Muros: Serres, San Mamede de Carnota (García, 1981: 188 y García y Portela, 2003, pp. 523-526), la jurisdicción de Barcala en 1424 (Pardo de Guevara, 2000, doc. 41; García-Fernández, 2018, p. 141). Siéndonos desconocido su origen nos consta su posesión en Seaia de San Martiño de Oca (García, 1981, p. 210). De la posesión de Corcubión la documentación de Altamira refiere una carta del rey Enrique a Juana de Castro (García y Portela, 2003, pp. 481). Además doña Juana de Castro conservaba bajo su admón. afora por 2.000 maravedís el monasterio de Canduas cuyas propiedades debían tener una extensión considerable (García-Fernández, 2018, p. 141).

En la segunda mitad del siglo XV los Moscoso tienen en su poder: Nemancos, Vimianzo, Mens, Laxe y Barcala, que figuran primero como merindades, erigidas en jurisdicciones en el siglo XVI. En algún momento esta familia o recuperó el valle de Traba entregado a los Mariño, también habrían de hacer frente al empoderamiento de estos del castillo de Vimianzo (García, 1981, pp. 197-198). Llegado 1477 la Corona no había sido capaz de preservar más de dos juzgados realengos en Soneira y Bergantiños, compuestos por feligresías dispersas (AGS, RGS, leg. 147.710, 107).

Si cabe alguna duda en torno a la asociación que los propios receptores y monarcas hacen de tenencias y señoríos al título condal, Juan II las despeja en 1449 cuando manda al conde Pedro Álvarez dejar libres Burón y Navia: “vos avedes entrometido o queredes entremeterde ocupar las dichas tierras...diciendo que avedes por derecho a ellas por el dicho título de conde de Trastámara”, pero no era así. Y solo le reconocía la

posesión de una parte de Trastámara, que el propio monarca no parecía tener claro a estas alturas cuál era, y termino por no ser ninguna: “bien sabedes como yo ove merçed del título de conde de Trastámara con la tierra de la dicha Trastámara e de Trava en çierta forma” (Pardo de Guevara, 2000, doc. 100).

CONCLUSIONES

El legado simbólico de la Trastámara de los Traba pervive todavía en la primera del siglo XIV. Muestra de ello es la referencia a Trastámara como “comitatu” o “condado” en varios documentos, antes de que se cree título condal alguno, lo que también se aplica a su otra tenencia más longeva, Monterroso.

Sin embargo, este simbolismo languidece en la segunda mitad del siglo XIII, arribando a la misma dignidad condal Lemos y Sarria, sin apenas vínculo con la antigua familia Traba.

No obstante, los tenentes y condes de Trastámara, que suceden a los Traba apenas poseerán una mínima parte del territorio que el primer “comes” don Pedro Froilaz había poseído. La importancia de los condes de Trastámara de Pedro I y Enrique II se fundamenta en la amplia extensión de sus señoríos lucenses, más que en la escueta Trastámara.

La fundación de las villas de Xallas y Muros, viene a reestructurar el territorio precedente, también en lo identitario. Y con su donación, en 1255 y 1299, respectivamente al arzobispo de Santiago, esta amplia franja territorial no volverá a conformar una unidad con la Trastámara de tenentes y condes.

A Mayores, la proliferación de espacios acotados, y la ocupación de feligresías y cotos por los Mariño, junto con la erección de las fortalezas de Vimianzo y Broño, pudo sustraer igualmente estos territorios de la jurisdicción de sus condes.

La única vuelta a la unidad territorial, efímera, en lo jurídico y en lo cronológico, se produce de mano de don Fadrique, que acumula, a la compra de Vimianzo y Broño, con la Pertiguería de Santiago (1423-1430+).

Sin embargo, la importancia simbólica del legado Traba es muy nula para don Fadrique, que la deshace en amplias mercedes fraccionando para siempre su señorío.

Es por ello que hablar en lo territorial de una Trastámara bajomedieval es, si cabe, menos realista que hablar de una Trastámara alto y plenomedieval. La artificiosidad del territorio que dio nombre a una dinastía que la hizo famosa mundialmente no es sino un símbolo concebido por primeros detentadores, los Traba, y alimentada por su poder, y después por su vinculación con el fundador de la nueva dinastía regia a la que dio nombre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAL PARDO, E. (2005). *Colección diplomática medieval do arquivo da catedral de Mondoñedo*. Consello da Cultura Galega.
- DOUBLEDAY, S. R. (2001). *The Lara Family: Crown and nobility in medieval Spain*. Harvard University Press.
- DURO PEÑA, E. (1977). *El monasterio de San Esteban de Ribas de Sil*. Diputación Provincial de Ourense.
- ESTEPA DÍEZ, C. (2006). “Frontera, nobleza y señoríos en Castilla: el señorío de Molina en los siglos XII y XIII”. *Studia Historica. Historia Medieval*, 24, 15-86.
- FERNÁNDEZ VIANA VIEITES, J. I. (1995). *Colección diplomática del monasterio de Santa María de Ferreira de Pantón*. Diputación Provincial de Lugo.
- FERNÁNDEZ VIANA VIEITES, J. I. (1992). “Nuevos documentos del monasterio de San Xián de Moraime”. *Historia. Instituciones. Documentos.*, 19, 161-170.
- FERRER I MALLOL, M. T. (2005). *Entre la paz y la guerra: la Corona catalano aragonesa y Castilla en la Baja Edad Media*. CSIC.
- GALBÁN MALAGÓN, C. J. (2015). “Relaciones de poder y memoria de un linaje: La intervención de la Casa de Moscoso en la Compostela de los siglos XIV-XV”. *Madrygal*, 18, 13-31.
- GARCÍA-FERNÁNDEZ, M. (2018). “Familia, poder y religiosidad de una aristócrata bajomedieval gallega. Las últimas voluntades de doña Xoana de Castro (1467)”. *Madrygal*, 21, 133-156.

- GARCÍA ORO, J. (1981). *La nobleza gallega en la Baja Edad Media*. Santiago de Compostela.
- GARCÍA ORO, J. & PORTELA SILVA, M. J. (2005). *La casa de Altamira durante el Renacimiento*. El Eco Franciscano.
- GARCÍA ORO, J. & PORTELA SILVA, M. J. (2004). *Os Mariño de Lobeira, señores de Serra de Outes, na Galicia do Renacemento*. Grupo Filatélico de Noia.
- GARCÍA ORO, J. & PORTELA SILVA, M. J. (2000). *Os Fonseca na Galicia do Renacemento da guerra ao mecenado*. Toxosoutos.
- GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C. (1976). *Fernando IV de Castilla (1295-1312)*. Universidad de Valladolid.
- LAMIGUERO, X. L. (2016). “Relaciones parentales de los Andrade (I)”. *Cátedra*, 23, III-130.
- LUCAS ÁLVAREZ, M. (1999). *El archivo del monasterio de San Martiño de Fóra o Pinario*. Do Castro.
- LUCAS ÁLVAREZ, M. (1975). “El monasterio de San Julián de Moraimo en Galicia”. *Homenaje a d. Agustín Millares Carlo*. Las Palmas, 605-643.
- MASIA I DE ROS, Á. (1994). *Relación castellano-aragonesa desde Jaime II a Pedro el Ceremonioso*. CSIC.
- MÉNDEZ PÉREZ, J., OTERO PIÑEYRO MASEDA, P. y ROMANÍ MARTÍNEZ, M. (2016). *El monasterio de San Salvador de Chantada (siglos XI-XVI)*. CSIC.
- MITRE FERNÁNDEZ, E. y GONZÁLEZ CRESPO, E. (2016). “El maestre don Fadrique y su descendencia en la formación de la nobleza trastamarista”. *Hidalguía*, 63, 779-808.
- GONZÁLEZ BALASCH, M. T. (2004). *Tumbo B de la Catedral de Santiago*. SEG.
- GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C. (1976). *Fernando IV de Castilla (1295-1312). La guerra civil y el predominio de la nobleza*. Universidad de Valladolid.
- MOXÓ ORTIZ DE VILLAJOS, S. (1975). “La sociedad política castellana en la época de Alfonso XI”. *Cuadernos de Historia*, 6, 187-326.
- MUÑOZ MACHADO, S. (2002). *Los grandes procesos de la historia de España*. Crítica.

- OLIVEIRA SERRANO, C. (2001). “Fortalezas y villas del rey: notas sobre la frontera galaico-portuguesa en tierras orensanas a fines del siglo XIII”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 48, 99-113.
- PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, E. (2000). *Los señores de Galicia, Tenentes y condes de Lemos en la Edad Media*. FPBDLM.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J. (2004). *Tumbo del monasterio de los Santos Justo y Pastor de Toxosoutos*. Consello da Cultura Galega.
- PORTELA SILVA, M. J. (2007). *Documentos da Catedral de Lugo. Século XIV. Santiago de Compostela*. Consello da Cultura Galega.
- POUSA DIÉGUEZ, R. (2018). “Del señorío jurisdiccional a la jurisdicción señorial en Galicia”. *Medievalismo*, 28, 175-202.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Á. y REY CAÍÑA, J. Á. (1992). “Tumbo de Lorenzana: transcripción y estudio”. *Estudios Mindonienses*, 8, 11-324.
- RODRÍGUEZ MUÑIZ, V. (2010). *O mosteiro de Santa Cristina de Ribas de Sil na Idade Media*. Grupo Marcelo Macías.
- ROMANÍ MARTÍNEZ, M. (1989). *Colección diplomática do mosteiro cisterciense de Sta. María de Oseira*. Tórculo.
- SALAZAR Y ACHA, J. (2000). *La casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- SALAZAR Y CASTRO, L. (1694). *Pruebas de la Historia de la Casa de Lara*. Mateo Llanos.
- SÁNCHEZ DE MORA, A. (2006). *La nobleza castellana en la Plena Edad Media: El linaje de Lara*. Universidad de Sevilla.
- VAAMONDE LORES, C. (1909). *Ferrol y Puente deume, escrituras referentes a propiedades adquiridas por el monasterio de Sobrado en dichos partidos durante los siglos XII, XIII y XIV.*, Tip. Fortunato García.
- VALDEÓN BARUQUE, J. (2006). *Los Trastámara el triunfo de una dinastía bastarda*. RBA.

AVATARES HISTÓRICOS QUE CONFORMARON EL DERECHO PREMIAL Y NOBILIARIO ACTUAL

DRA. BEGOÑA BUENO FERNÁNDEZ

RESUMEN

En la actualidad, debido a los devenires acaecidos en la institución monárquica española, se ha despertado un interés creciente en todo lo que rodea a la institución en cuestiones como: El papel del Soberano, el alcance de su poder, los nobles actuales y su papel en la sociedad actual o los pilares en los que estos últimos sustentan su categoría social. En consonancia con lo anterior, en esta investigación se va a trabajar en lo que supone la regulación del Derecho Premial y Nobiliario y como los distintos acontecimientos y protagonistas reales de nuestra historia han influido o configurado las fuentes de dicha legislación.

Cuando abordamos la disciplina del Derecho Premial y Nobiliario español tratamos de un compendio de conocimientos sobre los reconocimientos, recompensas, condecoraciones u honores por actos, servicios o trayectorias consideradas meritorias, que se otorgan por parte del Estado, las Comunidades Autónomas y las Corporaciones Locales, dentro de su total potestad para otorgar recompensas. De entre todas ellas, los títulos nobiliarios, otorgados por el Rey, suponen su máxima expresión. Para ello, la globalidad de estas distinciones está sujeta a una reglamentación que sustenta el reconocimiento del honor del que estemos tratando. Hay que tener presente que esta materia no constituye en sí un cuerpo normativo sino la agrupación o conjunto de todas las normas existentes al respecto.

La concesión de estos premios supone el despliegue de un amplio componente ceremonial, simbólico y litúrgico sin olvidar el análisis de nuestra realidad social actual que supone contextualizar correctamente su estudio pero sin olvidar la importancia y la valía de analizar, en muchas ocasiones, nuestro pasado, tanto en el plano cultural como social, tal y como sucede en el área correspondiente a la Nobleza y los títulos nobiliarios (dentro del Derecho Premial del Estado).

Por todo lo anterior, esta investigación, en concreto, se va a centrar en trabajar cómo los avatares de la historia han influido en la legislación del Derecho Premial y Nobiliario, en concreto, en lo que se refiere a las fuentes de dicho derecho: Las siete partidas, Las Leyes de Toro y La Novísima Recopilación. De esta manera, de la mano de lo anterior, se prevé necesario un análisis de la trayectoria histórica de dichos textos legislativos, que podrá derivar en conocer quiénes fueron sus precursores, qué

acontecimientos estratégicos dieron paso a su aprobación o cómo han influido a la legislación actual.

Con todo, se pretenden abordar acontecimientos históricos que coadyuven a comprender el sistema jurídico español en general y en particular el Derecho Premial y Nobiliario, así como la adquisición de una conciencia crítica en el análisis de los acontecimientos históricos y de la realidad social actual.

PALABRAS CLAVE

Protocolo, Historia, Derecho, Nobleza, Premio.

INTRODUCCIÓN: NOCIONES DE PARTIDA

La regulación del Derecho Nobiliario está influida por los acontecimientos y protagonistas de la realeza de nuestra historia. En concreto, esta investigación se va a centrar en los avatares históricos que han configurado las fuentes del Derecho Nobiliario actual. De este modo, tenemos un pretexto cultural para estudiar diferentes trazos de la historia de nuestro país.

En cualquier caso, sólo hablamos de Derecho Nobiliario cuando tratamos de aquello que está previamente normativizado, para regular el régimen jurídico de los títulos nobiliarios.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

- Estudiar la concesión de los títulos nobiliarios
- Delimitar la sucesión de los títulos nobiliarios
- Analizar la rehabilitación de los títulos nobiliarios
- Trabajar la legislación que regula el Derecho nobiliario
- Ahondar en las fuentes del derecho nobiliario
- Plasmar la importancia de los personajes históricos, Reyes Castellanos, padres de la legislación en estudio

METODOLOGÍA

Analicemos la metodología seguida para lograr los objetivos marcados:

Como establece Taylor y Bogdan (2002): “El término metodología designa el modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas [...]. Nuestros supuestos, intereses y propósitos nos llevan a elegir una u otra metodología” (p.15).

Para cumplir con los objetivos marcados, se va a desarrollar principalmente un estudio cualitativo como estrategia de investigación. Para comprender la extensión del significado de la metodología cualitativa, nos basamos en la definición que ofrece de la misma el Centro Virtual Cervantes (2020): Se centra en los aspectos no susceptibles de cuantificación. Este tipo de metodología es característico de un planteamiento científico fenomenológico. El postulado característico de dicho paradigma es que “lo subjetivo” no sólo puede ser fuente de conocimiento sino incluso presupuesto metodológico y objeto de la ciencia misma. La metodología cualitativa se caracteriza por ser inductiva como consecuencia de ello, presenta un diseño de investigación flexible, con interrogantes vagamente formulados. Incluso, se pueden incorporar hallazgos que no se habían previsto inicialmente, y que ayudan a entender mejor el fenómeno estudiado.

De hecho, como establece Ruiz (1996): “La metodología cualitativa es tan válida como la cuantitativa [...]. El acierto del investigador depende no de la metodología que utiliza sino del acierto en aplicarla en aquellos casos específicos para los que está más adaptada [...]. La metodología cualitativa no es incompatible con la cuantitativa” (p. 17)

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN:

1. PRINCIPALES TEXTOS NORMATIVOS QUE CONFORMAN EL DERECHO NOBILIARIO:

8. Real Decreto de 27 de mayo de 1912, dictando normas para la concesión y rehabilitación de Grandezas y Títulos (Última modificación: 18 de marzo de 1988).

9. Real Decreto de 8 de julio de 1922, sobre rehabilitación de Grandezas y Títulos (modificado por el RD 222/1988, de 11 de marzo)
10. Ley de 4 de mayo de 1948, por la que se restablece la legalidad vigente en las Grandezas y Títulos antes del 14 de abril de 1971 y el Decreto de 4 de junio, que la desarrolla.
11. Real Orden de 21 de Julio de 1915, que aprobó el Estatuto de la Grandeza de España.
12. Real Decreto 1368/87, de 6 de Noviembre, sobre régimen de títulos, tratamientos y honores de la Familia Real y de los Regentes.

2. SOBRE LA CONCESIÓN DE LOS TÍTULOS NOBILIARIOS:

La regulación de la concesión de los títulos nobiliarios la encontramos principalmente en el Artículo 62 f de la constitución española y en el artículo 2 del Real Decreto de 27 de mayo de 1912, sobre concesión y rehabilitación de títulos y grandezas de España. Analizando las anteriores normativas, entenderemos objetivamente la extensión de la concesión.

Por lo que respecta a la Constitución Española, dentro de las funciones del Rey, reguladas en el Art. 62 de la Constitución Española encontramos:

Expedir los decretos acordados en el Consejo de Ministros, conferir los empleos civiles y militares y conceder honores y distinciones con arreglo a las leyes.

Por su parte el artículo 2 del Real Decreto de 27 de mayo de 1912, sobre concesión y rehabilitación de títulos y grandezas de España, nos indica lo siguiente: Si para premiar servicios extraordinarios hechos a la Nación o a la Monarquía se concede una Grandeza de España, bastará con el acuerdo del Consejo de Ministros.

Fuera del caso anterior, no se otorgará concesión alguna de esta clase, sino en virtud de expediente en que se acredite: Méritos o servicios del agraciado (No premiados anteriormente), oyéndose el informe de la Diputación Permanente de la Grandeza de España y Consultando a la Comisión Permanente del Consejo de Estado.

El Real Decreto de concesión concretará:

- La clase de título que se otorga.
- Si lleva aparejada Grandeza de España.
- Si se trata de título perpetuo y transmisible o sólo vitalicio y si se atenderá a las leyes sucesorias normales o queda sometido a reglas especiales respecto al orden de suceder.

RECAPITULANDO, Las Grandezas y Mercedes nobiliarias:

- NACEN POR CONCESIÓN SOBERANA DEL REY.
- Luego, se van transmitiendo siempre por ADQUISICIÓN LEGAL. Como DERECHOS HONORÍFICOS que son, están fuera del comercio y NO PUEDEN SER OBJETO DE TRANSACCIÓN MERCANTIL
- La facultad de otorgamiento se ejerce por el Rey y se materializa a través de una REAL CARTA DE CONCESIÓN.
- Dicho otorgamiento SURTE EFECTOS frente a terceros una vez que se publica en el BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO (BOE) el correspondiente REAL DECRETO DE CONCESIÓN.

2.1 FELIPE VI Y LA CONCESIÓN DE TÍTULOS NOBILIARIOS:

Felipe VI apenas ha concedido nuevas distinciones desde que llegó al trono, lo único que ha firmado en su nombre el Ministro de Justicia, han sido las sucesiones correspondientes en los títulos hereditarios. De vez en cuando se escuchan clamores de reconocimientos a científicos o personas con méritos muy relevantes, como corresponde a su condición de la más alta distinción del estado.

El último título nobiliario concedido en España fue otorgado por Juan Carlos I a María del Carmen Iglesias Cano, una historiadora, profesora y académica española experta en el siglo XVIII y miembro de la Real Academia de la Historia desde 1991, institución que preside desde el año 2014, siendo la primera mujer en ocupar dicho cargo. Además, es miembro de la Real Academia Española desde el año 2000, ocupando el sillón E y fue tutora de la Infanta Cristina y preceptora de Felipe VI.

Su concesión se hizo mediante el Real Decreto 354/2014, de 13 de mayo, por el que se concedió, con carácter vitalicio, el título de Condesa de Gisbert a doña María del Carmen Iglesias Cano, en reconocimiento de su "brillante e intensa labor académica y docente, al servicio de España y de la Corona".

3. SOBRE LA SUCESIÓN DE LOS TÍTULOS NOBILIARIOS:

La sucesión tiene lugar cuando habiendo fallecido el poseedor legal de una merced nobiliaria, ésta queda vacante y ha de procederse a su transmisión. Según el artículo 6 del Real Decreto de 27 de mayo de 1912 sobre concesión y rehabilitación de Títulos y Grandezas de España:

“Ocurrida la vacante de una de estas mercedes, el que se considere como inmediato sucesor podrá solicitarla del Ministerio de Justicia en el término de un año; si nadie lo hiciese en tal concepto se concede otro plazo, también de un año, para que lo verifique el que le siga en orden de preferencia y, si tampoco en ese tiempo hubiere ninguna solicitud, se abrirá un nuevo término de tres años durante el cual pueda reclamar cualquiera que se considere con derecho a la sucesión. Si dentro de cualquiera de los plazos se presentase más de un aspirante, se pondrá de manifiesto el expediente a cada uno de ellos por término de quince días, para que aleguen lo que estimen conveniente a su derecho o desistan de él, y el Ministro, previa consulta a la Diputación permanente de la Grandeza y a la Comisión del Consejo de Estado, resolverá adjudicando la vacante al que a su juicio ostente mejor derecho, sin perjuicio de lo que los Tribunales de Justicia pudieran decidir, si se somete a ellos el asunto por cualquiera de las partes interesadas. Pasado el último plazo sin que se hubiera presentado ninguna petición, se declarará caducada la concesión”.

4. SOBRE LA SUCESIÓN POR CESIÓN:

La cesión es una sucesión que se produce antes del fallecimiento del titular, por lo que éste se limita a dar en vida a un hijo o al llamado a suceder, lo que recibiría al abrirse la sucesión por fallecimiento del padre.

Ejemplo. Según estableció El Mundo (2015): Baile de títulos en la casa de Alba: El Duque cede dos títulos a sus hijos. El duque de Alba a Carlos y Fernando Fitz-James Stuart y Solís: Carlos Fitz-James convierte a su hijo Fernando en Duque de Huéscar y a Carlos en conde de Osorno. Los dos son Grandes de España.

5. SOBRE LA CESIÓN POR DISTRIBUCIÓN

Según el artículo 13 del Real Decreto de 27 de mayo de 1912 sobre concesión y rehabilitación de Títulos y Grandezas de España El poseedor de dos o más Grandezas de España o Títulos del Reino, podrá distribuirlos entre sus hijos o descendientes directos con la aprobación de S. M., reservando el principal para el inmediato sucesor. Esta facultad quedará subordinada a las limitaciones y reglas establecidas expresamente en las concesiones respecto al orden de suceder.

6. SOBRE LA CADUCIDAD DE LOS TÍTULOS NOBILIARIOS

Pasado el último plazo establecido en el artículo 6 del Real Decreto de 27 de mayo de 1912 sobre concesión y rehabilitación de Títulos y Grandezas de España sin que se hubiera presentado ninguna petición, se declarará caducada la concesión.

Así, si atendemos al Artículo 7 del citado Real Decreto:

Acordada la caducidad de una merced nobiliaria se comunicará al Ministerio de Hacienda, a los efectos fiscales. Artículo 8. La caducidad podrá alzarse a petición de parte legítima que solicite la rehabilitación de la merced en su favor y siempre que acredite:

- 1.º La anterior existencia y la supresión de la misma;
- 2.º Que el solicitante se encuentra dentro de los llamamientos a la sucesión, según el orden establecido, y es pariente consanguíneo del primero y del último poseedor;

3.º Que el peticionario reúne méritos bastantes y rentas suficientes para ostentar decorosamente la dignidad que pretende rehabilitar.

7. SOBRE LA REHABILITACIÓN DE LOS TÍTULOS NOBILIARIOS

En algunos casos LOS TÍTULOS NOBILIARIOS revierten a la Corona cuando, vacante el Título, no se ejercitan durante un cierto tiempo las acciones encaminadas a su adquisición o transmisión.

Existe una institución propia del **Derecho Nobiliario**, la **rehabilitación de títulos nobiliarios**, mediante la cual, cumpliendo unos requisitos y a través de un procedimiento, es posible instituir a un nuevo poseedor del título, que volverá a encontrarse ocupado y podrá ser en un futuro transmitido por sucesión.

7.1 REQUISITOS PARA SOLICITAR LA REHABILITACIÓN:

En general, en el caso de que un título o grandeza hubiera caducado por hallarse vacante durante un período de tiempo superior a 5 años e inferior a cuarenta, podrá ser solicitada su rehabilitación.

Si queremos precisar más en el tema de la rehabilitación de títulos nobiliarios, se puede concretar que: Podrá ser solicitada la rehabilitación de aquellas grandezas y títulos perpetuos que hubieran incurrido en caducidad por hallarse vacante durante tiempo superior a cinco años y no hubieran permanecido en tal situación durante cuarenta o más años.

Además, es necesario que el solicitante tenga un parentesco con el último poseedor legal que no exceda del sexto grado civil.

7.2 TRAMITACIÓN

La División de Derechos de Gracia y otros Derechos, dependiente del Ministerio de Justicia, es la responsable de la tramitación de los expedientes relativos a sucesión y rehabilitación de títulos nobiliarios.

7.3 REAL DECRETO DE 8 DE JULIO DE 1922 RELATIVO A LA REHABILITACIÓN DE GRANDEZAS DE ESPAÑA Y TÍTULOS DEL REINO.

Artículo 2. La gracia de rehabilitación de Grandezas de España o de Títulos del Reino sólo podrá ser impetrada por las personas que reúnan las condiciones señaladas en el presente Decreto. La alegación y probanza de las mismas no tendrá otra eficacia que la de colocar al interesado en situación de aptitud para que la rehabilitación sea decretada en favor suyo, pero sin que por ello deje de ser plenamente potestativa para la Corona la concesión o denegación de la merced solicitada.

Artículo 3. Aquellas grandezas y títulos perpetuos que hubieran incurrido en caducidad y no hubieran permanecido en tal situación durante cuarenta o más años, podrán ser rehabilitados con sujeción a las formalidades y requisitos contenidos en los artículos siguientes y en las demás disposiciones de aplicación.

Artículo 4. La rehabilitación se solicitará mediante instancia dirigida a Su Majestad El Rey.

Artículo 5. Sólo procederá la rehabilitación cuando el solicitante tenga un parentesco con el último poseedor legal que no exceda del sexto grado civil y cuando concurren en aquél méritos que excedan del cumplimiento normal de obligaciones propias del cargo, profesión o situación social que no hayan sido objeto de recompensa anterior a la petición que en ellos se apoye.

Artículo 6. A la instancia deberá acompañarse por los interesados:

- a) Un árbol genealógico fechado y firmado por el solicitante y en el que se mostrará el parentesco de consanguinidad matrimonial que enlace al interesado con el último poseedor de la dignidad cuya rehabilitación se pretende.
- b) La carta expedida al último titular o copia legalizada de la misma. También valdrá la referencia a aquella contenida en el expediente general del título custodiado en el archivo del Ministerio de Justicia.

- c) Un índice de los documentos de prueba firmado por el que suscribe la instancia.
- d) En este índice no se reseñarán otros documentos que los que efectivamente se presenten en el Registro General del Ministerio de Justicia.

Artículo 7. En todo caso deberá justificarse que la persona de quien se derive el derecho del solicitante poseyó efectiva y legalmente la Dignidad solicitada.

Artículo 8. Para acreditar el parentesco de consanguinidad matrimonial entre el interesado y el último poseedor, el solicitante deberá aportar certificaciones del Registro Civil relativas al nacimiento, matrimonio y defunción de cada uno de los enlaces. Cuando, de acuerdo con la Ley del Registro Civil, puedan admitirse documentos supletorios, éstos deberán presentarse mediante copias del texto íntegro testimoniadas notarialmente. En la documentación genealógica deberán incluirse con carácter necesario, las testamentarias de cada uno de los enlaces que acrediten la descendencia. Dichos documentos se presentarán también con los requisitos y solemnidades anteriores. Para los documentos extranjeros se estará a los acuerdos, tratados y demás disposiciones.

Artículo 9. (Derogado)

Artículo 10. La resolución de los expedientes de rehabilitación se acordará mediante Real Decreto que será publicado en el “Boletín Oficial del Estado”. No obstante, se considerarán tácitamente denegadas las solicitudes sobre las que no haya recaído resolución expresa dentro del año siguiente al día de puesta a despacho del expediente.

Artículo 11. (Derogado)

Artículo 12. Toda rehabilitación se entenderá concedida sin perjuicio de tercero de mejor derecho genealógico. Cuando los Tribunales competentes declaren derecho genealógico preferente en favor de personas distinta de la que obtuvo la rehabilitación, el litigante vencedor que desee solicitar de la Corona la efectividad de la sentencia ejecutoria dictada obteniendo la rehabilitación en su favor deberá presentar con su instancia un árbol genealógico, reintegrado conforme a la ley del

Timbre, y que exprese el parentesco que tuviere con el vencido en juicio y con la persona de quien derive su derecho, así como la situación genealógica suya respecto al último poseedor legal de la merced anterior al titular de la rehabilitación impugnada judicialmente; también acompañará la prueba de méritos y rentas que proceda según la categoría de la Dignidad nobiliaria instada y la situación que al peticionario corresponda según lo prevenido en los artículos 4.º y 11 del presente Decreto.

Artículo 13. La resolución de los expedientes de rehabilitación se acordará mediante Real Decreto que será publicado en el “Boletín Oficial del Estado”. No obstante, se considerarán denegadas tácitamente las solicitudes sobre las que no haya recaído resolución expresa dentro del año siguiente al día de puesta a despacho del expediente de rehabilitación.

Artículo 14. La rehabilitación quedará sin efecto en los casos siguientes:

- a) Cuando dentro de los plazos determinados por las leyes fiscales no satisfaga el concesionario el impuesto sobre Grandezas y Títulos correspondiente;
- b) Cuando en término de seis meses, contados desde el pago del impuesto indicado en el párrafo anterior, no se abonen los derechos de imposición del Sello Real y el impuesto de Timbre correspondiente a la Real Cédula de rehabilitación.

Artículo 15. La Grandeza de España o Título del Reino solicitados reinvertirán a la Corona en los siguientes casos:

- a) Cuando la concesión quede sin efecto en virtud de lo dispuesto en el artículo 14;
- b) Cuando se deniegue la rehabilitación y la Real orden dictada haya quedado firme a causa de no interponerse contra ella los recursos procedentes en derecho;
- c) Cuando, interpuesto recurso contencioso-administrativo contra la Real orden denegatoria de rehabilitación, el Tribunal correspondiente absuelva a la Administración de la demanda.

8. FUENTES DE LAS QUE EMANA EL ANTERIOR DERECHO NOBILIARIO

Las ANTIGUAS fuentes legales que regulan, ENTRE OTROS, los títulos nobiliarios está formada por tres grupos:

1. Las siete partidas
2. Las Leyes de Toro: la herencia legal de Isabel la Católica
3. La Novísima Recopilación

9. LAS SIETE PARTIDAS

Aún hoy es preciso acudir en algunos casos a Las Partidas para conocer el Derecho vigente.

Las Siete Partidas o Partidas son un cuerpo normativo redactado en Castilla, durante el reinado de Alfonso X (1252-1284), para conseguir una cierta uniformidad jurídica del Reino. Su nombre original era Libro de las Leyes y, hacia el siglo XIV recibió su actual denominación, por las secciones en que se encuentra dividida.

Las Partidas abarcan todo el saber jurídico de la época dentro de una visión unitaria, por ello se le ha considerado una *summa* de derecho. Trata, entre otras materias, de derecho constitucional, civil, mercantil, penal y procesal, tanto civil como penal.

Las Siete Partidas de Alfonso X constituyen un testimonio histórico de especial valor e incluso un monumento literario.

Resumiendo. Leyes de la antigua Castilla: Las siete partidas

- Las Siete Partidas o Partidas son un cuerpo normativo redactado en Castilla, durante el reinado de Alfonso X (1252-1284), para conseguir una cierta uniformidad jurídica del Reino.
- Aún hoy es preciso acudir en algunos casos a Las Partidas para conocer el Derecho vigente.

- Su nombre original era Libro de las Leyes y, hacia el siglo XIV recibió su actual denominación, por las secciones en que se encuentra dividida.
- Las Partidas abarcan todo el saber jurídico de la época dentro de una visión unitaria, por ello se le ha considerado una *summa* de derecho. Trata, entre otras materias, de derecho constitucional, civil, mercantil, penal y procesal, tanto civil como penal.
- Las *Partidas* se redactaron entre el 26 de junio de 1256 y el 28 de agosto de 1265 por una comisión compuesta por los principales juristas castellanos de la época, bajo la dirección personal de Alfonso X.

9.1 ALFONSO X “EL SABIO”:

Según Escritores.org (2021), Alfonso X el Sabio, rey de Castilla y de León, nació en el año 1221, y reinó entre 1252 y Falleció el 4 de abril de 1284, en Sevilla. Hijo de Fernando III y Beatriz de Suabia.

Contrajo matrimonio, en 1249, con Violante de Aragón, hija del rey aragonés Jaime I el Conquistador. A la muerte de su padre reanudó la ofensiva contra los musulmanes, ocupando las fortalezas de Jerez (1253) y Cádiz (c. 1262).

Las grandes realizaciones del monarca en el campo de la cultura le merecieron con justicia el apelativo de 'Sabio'. Con él se desarrolló en la Corona de Castilla una cultura de síntesis, en la que entraban ingredientes tanto cristianos como musulmanes y judíos.

La fecundidad de la colaboración entre intelectuales de las tres culturas tiene su máxima expresión en la Escuela de Traductores de Toledo. Una de las facetas más importantes de su reinado fue su labor legislatora. Bajo su impulso se organizó un formidable corpus de textos jurídicos, tanto doctrinales como normativos. Sus obras más significativas en este terreno fueron el Fuero Real, el Espéculo y las Siete Partidas.

9.2 ¿QUIÉN ERA VIOLANTE DE ARAGÓN, LA ESPOSA DE ALFONSO X EL SABIO? CURIOSIDADES.

Esposa de Alfonso X el Sabio, Rey bien conocido y estudiado, la figura de Violante ha pasado bastante desapercibida; o cuando se la han contemplado han destacado más sus defectos que sus virtudes. El 26 de diciembre de 1246 contrajo matrimonio en la Colegiata de Valladolid, con el Rey Alfonso X el Sabio de Castilla.

Nacida probablemente en 1236, hija de Jaime I el Conquistador y de su segunda esposa, Violante de Hungría, Reyes de Aragón. La Reina Violante de Aragón falleció en Roncesvalles, en el Reino de Navarra, en 1301.

Según una leyenda, como la Reina no podía quedar encinta, el médico le mandó reposo. En 1248, al ser reconquistado Alicante para la Corona de Castilla, fue a descansar a una finca situada en los campos próximos a la ciudad, y allí fue donde quedó embarazada por lo que decidió llamar al paraje ‘Llano del buen reposo’, nombre que ha quedado para la posteridad, de hecho hoy en día es la denominación de una zona de Alicante. Finalmente, Violante de Aragón tuvo 9 hijos.

Aunque la historia ha silenciado su vida, pues poco se sabe de ella, se puede decir

según el Español (2021) que Violante desarrolló una interesante labor política. Intervino en asuntos fundamentales. Sus fórmulas de acción política fueron las consideradas propias de las Reinas: la intersección y la mediación, fórmulas cuyo marido supo apreciar.

9.3 ¿QUIÉN ERA BEATRIZ DE SUABIA? CURIOSIDADES

Según la Real Academia de la Historia (2021), Beatriz de Suabia a la muerte de sus padres permaneció bajo la tutela de su primo Federico II, Sacro Emperador Romano Germánico, un hombre excepcional, muy amante y protector de la cultura y muy culto, él mismo le inculcó ese mismo amor que transmitiría a sus hijos; este dio su autorización para su matrimonio con Fernando III, en esos momentos rey de Castilla y años más tarde también rey de León.

La boda se celebró el 30 de noviembre de 1219 en la Catedral de Burgos. El cronista Rodrigo Ximénez de Rada, nada proclive a los epítetos, la describe como *óptima, pulchra, sapiens et pudica* («buenísima, bella, sabia y modesta»). Su hijo Alfonso X el Sabio le dedicó un elogio en una de sus *Cantigas* (la 256, en la que es curada milagrosamente por la Virgen).

10. LAS LEYES DE TORO

El 7 de marzo de 1505 se aprobaban en Castilla las leyes de Toro, un conjunto de 83 normas promulgadas en la ciudad de Toro bajo el reinado de Juana I, también conocida como Juana la loca.

La iniciativa surgió a raíz del testamento de su madre, Isabel la Católica, empeñada en dotar a la Corona de Castilla de un sistema de justicia moderno y que armonizara el orden legislativo en todo el territorio.

Estuvieron vigentes y sirvieron de base hasta la redacción del Código Civil, que se aprobó en 1889. Uno de sus objetivos fundamentales fue regular y garantizar los privilegios de la nobleza y de la Iglesia. De hecho, según los historiadores, una de sus máximas aportaciones fue la creación de la figura del mayorazgo.

10.1 JUANA I DE CASTILLA

Juana I Castilla no nació para ser reina. Era la tercera en el orden de sucesión al trono. Nació con la misión de casarse con un marido que coadyuvara a las estrategias políticas de sus padres, los Reyes Católicos, Isabel y Fernando. Pero, aparte de eso, la Reina de Castilla, hizo de sus hijas las infantas más instruidas de Europa, pues estudiaron música, baile y otras artes nobles. Llegado el momento, partió a Flandes para contraer matrimonio con su primo tercero, Felipe «el Hermoso». Llegó hasta allí después de un duro viaje (con naufragio incluido) y más dura fue su llegada al destino puesto que su futuro esposo no estaba para recibirla. Cuando por fin pudo conocerle, se quedó prendada de sus encantos, pues Felipe era un apuesto noble, gran conquistador.

Los primeros años fueron felices y pasionales, justo hasta que Felipe comenzó a tener idilios con toda mujer que se le antojaba. Juana, loca de amor por su esposo, sufría grandes ataques de ira cuando se enteraba de los amoríos de su marido, dichos ataques no hicieron más que alimentar una supuesta locura, que según recientes investigaciones, no eran tal: Juana quizá era un poco inestable emocionalmente, con mucho temperamento, pero no loca.

En cualquier caso su carácter no hizo más que beneficiar a los intereses políticos para que no reinara Castilla, tras los avatares de la historia que supusieron que llegara a ser reina de pleno derecho de Castilla. De hecho, su padre, Fernando el Católico, y su propio marido, Felipe el Hermoso, hicieron todo lo posible por arrebatarle el trono, intentando incapacitarla por loca. Del mismo modo procedió su propio hijo, Carlos I...

11. LA NOVÍSIMA RECOPIACIÓN

La Novísima Recopilación de las Leyes de España, sancionada (aprobada) por Carlos IV en 1805, reviste particular interés en cuanto que fue la última recopilación oficial de la legislación.

Según Filosofía.Org (2021): “Novísima recopilación de las leyes de España. Dividida en XII libros. En ella se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año de 1567, reimpresa en el de 1775. Se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804. Mandada formar por el señor don Carlos IV. Impresa en Madrid”.

CONCLUSIÓN

Esta investigación se ha centrado en trabajar cómo los avatares de la historia han influido en la legislación del Derecho Nobiliario, en concreto, en lo que se refiere a las fuentes de dicho derecho: Las siete partidas, Las Leyes de Toro y La Novísima Recopilación.

De esta manera, de la mano de lo anterior, se ha realizado un necesario análisis de la trayectoria histórica de dichos textos legislativos, que deriva en conocer quiénes fueron sus precursores, qué acontecimientos estratégicos dieron paso a su aprobación o cómo han influido a la legislación actual.

Con todo, se han abordado acontecimientos históricos que han coadyuvado a conformar una parte del sistema jurídico español en general y en particular del Derecho Nobiliario, así como la adquisición de una conciencia crítica en el análisis de los acontecimientos históricos.

De la mano de lo anterior se ha investigado la concesión de los títulos nobiliario, se ha delimitado la sucesión de los mismos, se ha analizado la rehabilitación de los títulos nobiliarios, se ha trabajado la legislación que lo regula, se ha ahondado en las fuentes del derecho, se ha plasmado la importancia de los personajes históricos, Reyes Castellanos, padres de la legislación investigada. Por tanto, ha resultado necesario el estudio de la figura de Alfonso X el Sabio y de Juana I de Castilla, entre otros.

Por todo, a lo largo de esta investigación se han dado respuesta a los objetivos fijados para la misma:

- Estudiar la concesión de los títulos nobiliarios
- Delimitar la sucesión de los títulos nobiliarios
- Analizar la rehabilitación de los títulos nobiliarios
- Trabajar la legislación que regula el Derecho nobiliario
- Ahondar en las fuentes del derecho nobiliario
- Plasmar la importancia de los personajes históricos, Reyes Castellanos, padres de la legislación en estudio

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado (2021). Recuperado de:
https://www.boe.es/biblioteca_juridica/publicacion.php?id=PUBLH-2011-60&tipo=L&modo=2
- Biografías y Vidas (2021). Recuperado de:
https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/alfonso_x.htm

- Centro Virtual Cervantes (2020). Modelo cuantitativo. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/metodologiaacuantitativa.htm
- El Mundo (2015). Recuperado de: <https://www.elmundo.es/loc/2015/11/30/565c3aa046163ff0428b457d.html>
- Escritores.Org (2021). Recuperado de: <https://www.esritores.org/biografias/422-alfonso-x-el-sabio>
- El Español (2021). Recuperado de: https://www.lespanol.com/mujer/mujeres-historia/20200505/violante-aragon-olvidada-castilla-maltratada-alfonso-historia/487452355_o.html
- Felipe el Hermoso. Historia National Geographic, núm. 58.
- Juana la loca, la cautiva de Tordesillas. M. Fernández Álvarez. Espasa, Madrid, 2000.
- Juana la Loca (2021). Recuperado de: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/juana-loca-victima-conspiracion_9525
- La reina Juana: gobierno, piedad y dinastía. Bethany Aram. Marcial Pons, Madrid, 2001.
- Real Academia de la Historia (2021). Recuperado de <http://dbe.rah.es/biografias/8271/beatriz-de-suabia>
- Real Decreto de 27 de mayo de 1912 sobre concesión y rehabilitación de Títulos y Grandezas de España.
- Ruiz, J.I. (1996). Metodología de la Investigación Cualitativa. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Taylor y Rbogdan (2002). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Barcelona: Paidós.

JERARQUÍA DE MUJERES EN LAS PARTIDAS: LAS MUJERES CASTELLANAS ANTE LOS DELITOS DE RAPTO, FUERZA, SONSACAMIENTO Y OTROS RELACIONADOS. ENTRE LA PROTECCIÓN Y LA DESPROTECCIÓN DEL LEGISLADOR*

PLÁCIDO FERNÁNDEZ-VIAGAS ESCUDERO
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

En esta ocasión presentamos un análisis sobre la posición y estatus de las diferentes clases de mujeres en la Castilla del siglo XIII. Ponemos el foco principal de nuestro interés en la regulación de varios títulos de la Séptima Partida de Alfonso X el Sabio, que contemplaban los delitos de acercamiento inapropiado, las relaciones ilícitas entre guardador y huérfana, el estupro o sonsacamiento, el rapto, la violación o fuerza y la alcahuetería, como aquellos delitos sexuales en los que las mujeres aparecían como víctimas o como instrumentos del crimen. Nuestra intención es comprobar qué circunstancias definían el estatus jurídico de la mujer castellana medieval de cara a estos delitos, y cómo en función del estatus se otorgaba un trato jurídico diferenciado a las mujeres. De esta manera comprobaremos la importancia de la castidad, pero también de otros factores de cara a la consideración de la mujer y a su diferente tratamiento en materia jurídico-penal.

PALABRAS CLAVE

Mujeres, Siete Partidas, Alfonso X, Castidad, Castilla.

* Abreviaturas generadas para el presente artículo: C = Castigos; Co = Códice/Código; D = Doctrinal; F = Fuero; L = Liber/Libro; N = Novelas; O = Ordenanzas; U = Usatges.

** Las fuentes primarias serán citadas en las notas al pie de manera abreviada, seguidas de los números de las leyes o capítulos referidos. En todo caso, las ediciones de estas fuentes aparecerán recogidas en forma desarrollada en el apartado de *Fuentes primarias*.

1. INTRODUCCIÓN

Como en anteriores contribuciones en materia de mujer y sexualidad, realizadas bajo un enfoque de historia cultural, para el estudio de las leyes propugnamos una aproximación interdisciplinaria, que utilice metodología jurídica para su análisis técnico y especializado y para comprender su conexión con los antecedentes jurídicos, pero también resulta de utilidad trabajar con conceptos propios de la antropología y la sociología, que nos permiten adentrarnos con mejores herramientas a las tramas de significado.

En cuanto a las normas objeto de análisis, a simple vista, pareciera que la castidad y el matrimonio definían el estatus de la mujer libre en la Séptima Partida, en relación con los delitos sexuales que nos interesan. Sin embargo, de una lectura detenida de las fuentes podremos comprobar en qué medida, debajo de estos conceptos o junto a ellos, encontramos otras razones que dirigían la mano del legislador a la hora de proteger a determinadas mujeres y desproteger a otras, así como podremos entender cómo se interpretaba que una mujer era o no de vida honesta. Nos enfrentamos entonces a cuestiones relacionadas con la fama, las apariencias, las “malas compañías”, el chisme, los secretos de cama, etc., que contribuían a perfilar la imagen femenina en la comunidad.

2. LA JERARQUÍA DE MUJERES EN LA REGULACIÓN DE LA SEXUALIDAD EN LA SÉPTIMA PARTIDA

El libro VII de las Partidas regulaba delitos sexuales como el adulterio²⁸, el incesto²⁹, las relaciones sexuales con minorías religiosas³⁰, la sodomía y el bestialismo³¹, que no nos interesa abordar en esta obra. Nuestro

²⁸ Cf. Partidas 7.17. Sobre el adulterio en las Partidas, cf. Abascal Monedero, P. J. (2009). *La infidelidad y el adulterio en España (Estudio histórico-legal)*, Universidad de Córdoba, Aguilar Ros, P. (1990). *El adulterio*, Universidad de Granada, Collantes de Terán de la Hera, M. J. (1996). El delito de adulterio en el derecho general de Castilla, *Anuario de Historia del Derecho Español*, 66, 201-228, Machado Carrillo, M. J. (1977). *El adulterio en el derecho penal*, Universidad Complutense de Madrid, Fernández-Viagas Escudero, P. (2016). La honra del marido como bien jurídico protegido en el delito de adulterio. Un estudio de las Partidas a la luz de sus antecedentes normativos y de su contexto legal, *Clio & Crimen*, 13, 53-74, (2017). El perdón marital a la adúltera reclusa por su delito. Un estudio de historia cultural de la Séptima Partida, *Revista Aequitas*, 9, 7-28 y (2019). La violencia del cornudo como reacción ante el delito de adulterio. Un estudio interdisciplinar de la regulación castellanoleonese del siglo XIII, *Studia Historica. Historia Medieval*, 37/2, 5-28 y, sobre todo, por su calidad y precisión, Morín, A. (2021). Matar a la adúltera, *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, 24, 353-380.

²⁹ Cf. Partidas 7.18. Sobre el delito de incesto en el derecho alfonsí bien pueden consultarse las obras de Ortega Ortega Baún, A. E. (2011). *Sexo, pecado, delito. Castilla de 1200 a 1350*, Bubok, Aguilar Ros, P. (1990), *El adulterio...*, 112, Córdoba de la Llave, R. (1986). Las relaciones extraconyugales en la sociedad castellana bajomedieval, *Anuario de Estudios Medievales*, 16, 595-599, Beceiro Pita, I. y Córdoba de la Llave, R. (1990). *Parentesco, poder y mentalidad*, CSIC, 151-152, Lacarra Lanz, E. (2010). Incesto marital en el derecho y en la literatura europea medieval, *Clio & Crimen*, 7, 16-40 y Arias Bautista, M. T. (2016). *Víctimas y victimarias*, 352-360.

³⁰ Cf. Partidas 7.24.9 y 7.24.10. Sobre este delito, cf. Ortega Rico, P., (2017). La ley infringida, *En la España Medieval*, 47, 111-145, Nirenberg, D. (2001). *Comunidades de violencia: la persecución de las minorías en la Edad Media*, Península, Zorghi, R. J. (2012). *Pluralism in the Middle Ages. Hybrid Identities, Conversion, and Mixed Marriages in Medieval Iberia*, Routledge, Devia, C. (2009). *Disidentes y minorías religiosas en las Partidas de Alfonso X el Sabio*, Editorial Academia del Hispanismo, Fernández-Viagas Escudero, P. (2017). Las relaciones sexuales entre miembros de minorías religiosas y mujeres cristianas en la Séptima Partida. Un estudio interdisciplinar de las leyes 7.24.9 y 7.25.10, *En la España Medieval*, 40, 269-308, entre otros.

³¹ Cf. Partidas 7.21. Sobre estos delitos, cf. Fernández-Viagas Escudero, P. (2019). La estigmatización de los pecadores contra natura en la Castilla del siglo XIII: una aproximación de historia cultural al Título XXI de la Séptima Partida, *Anuario de Estudios Medievales*, 49/2, 561-587, Chamocho Cantudo, M. Á. (2012). *Sodomía. El crimen y pecado contra natura o historia de una intolerancia*, Dykinson, López Beltrán, M. T. (2010). Delitos sexuales en Castilla a finales de la Edad Media: el pecado nefando. En *El Antiguo Régimen: una mirada de dos mundos* (175-

interés se centra en aquellos delitos en los que aparece la mujer en el drama sexual, como utilizada por el culpable o sin sanción penal por su conducta, en tanto que se concibe a ésta como un instrumento del criminal o como víctima de la acción. Queremos comprobar en qué medida unas mujeres eran amparadas por encima de otras en materia de derecho sexual y a qué respondía la diferenciación, de acuerdo con el derecho y el imaginario de la época. Es por ello por lo que nos centramos principalmente los delitos de relaciones sexuales con la huérfana que se

194), Prometeo Libros, Solórzano Telechea, J. Á. (2005). Justicia y ejercicio del poder: la infamia y los delitos de lujuria en la cultural legal de la Castilla medieval, *Cuadernos de Historia del Derecho*, 12, 313-353, (2012). Poder, sexo y ley, *Clio & Crimen*, 9, 285-396 y (2007). *Fama publica, infamy and defamation*, 33, 398-413, entre otros. Para un estudio de este delito y de los otros delitos sexuales en las Partidas, cf. Fernández-Viagas Escudero, P. (2021). El adulterio y otras transgresiones sexuales en la Edad Media. Desde los primeros fueros castellanos y leoneses a las Partidas de Alfonso X el Sabio, Universidad de Sevilla, Tesis Doctoral (depositada pero pendiente de defensa), donde ya se abordan algunas de las cuestiones que aquí desarrollamos en mayor detalle.

tuviera en guarda³², el acercamiento indebido o acoso sexual³³, el estupro³⁴, el rapto y la violación³⁵, así como la alcahuetería³⁶.

Si atendemos a las penas establecidas para estos delitos y su configuración, podemos entonces atisbar una jerarquía de mujeres en el derecho de la Séptima Partida que no debiera pasarse por alto si queremos adentrarnos en la imagen de cada tipo de mujer en la comunidad y en el diferente valor otorgado a cada una en función de una serie de causas que estudiaremos en el siguiente apartado³⁷. Así, pueden distinguirse

³² Cf. Partidas 7.17.6. Véase la conexión de esta regulación con Digesto 23.2.36 y 48.5.7. Nótese que la vinculación de este delito con el viejo derecho romano ya fue constatada por el licenciado Gregorio López en su momento, como se aprecia en la nota 32, ubicada en Partidas 7.17.6, en la edición del código alfonsí que se encuentra en el apartado de Fuentes primarias. Para un estudio de este delito, cf. González Zalacaín, R. J. (2013). *La familia en Castilla en la Baja Edad Media: violencia y conflicto*, Congreso de los Diputados, 170 y Arias Bautista, M. T., *Victimas...*, 679.

³³ Cf. Partidas 7.9.5. Nótese que cabría también interpretar este delito no como uno independiente, sino como un delito de adulterio o de sonsacamiento en grado de tentativa, dada su redacción (sobre los delitos intentados, cf. Partidas 7.31.2).

³⁴ Cf. Partidas 7.19. Sobre este delito, cf. Collantes de Terán de la Hera, M^a. J. (2012). *El delito de estupro en el derecho castellano de la Baja Edad Moderna*, Dykinson, Sánchez-Arcilla Bernal, J. (2010). Violación y el estupro. Un ensayo para la historia de los “tipos” del derecho penal, *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, 22, 485-562, Bazán Díaz, I. (2003). El estupro. Sexualidad delictiva en la Edad Media y primera Edad Moderna, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 33-1, 13-46 y González Zalacaín, R. J., *La familia...*, 151, entre otros.

³⁵ Cf. Partidas 7.20. Sobre estos delitos, cf. Sánchez-Arcilla Bernal, J., Violación y el estupro..., Quesada Morillas, Y. (2014). *El delito de rapto en el derecho castellano*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Rodríguez Ortiz, V. (1997). *Historia de la violación*, Consejería de Educación y Cultura de Madrid, Arauz Mercado, D. (2009). Solteras, casadas y viudas. En *Castilla y el mundo feudal* (337), Universidad de Valladolid, Bazán Díaz, I. (2013). Las mujeres frente a las agresiones sexuales en la Baja Edad Media: entre el silencio y la denuncia. En *Ser mujer en la ciudad medieval europea* (77), Instituto de Estudios Riojanos y Montanos Ferrín, E. (2009). El rapto en los fueros castellanos y el sistema del derecho común, *Rivista internazionale di diritto comune*, 20, 113-124, entre otros.

³⁶ Cf. Partidas 7.22. Sobre este delito, conviene leer Zamora Manzano, J. L. (2019). *La industria del sexo en la época romana*, Dykinson, 166-172 y Fernández-Viagas Escudero, P. (2017). De los alcahuetes. Un estudio del título XXII de la Séptima Partida”, *Cuadernos de Historia del Derecho*, 24, 219-242.

³⁷ Respecto de los estudios sobre la categorización y la jerarquía de las mujeres en la Castilla medieval y/o algunos temas íntimamente relacionados, conviene destacar los de Dillard, H.

cuatro grupos de mujeres protegidas, en una escala que denota el mayor interés del legislador en otorgar amparo a unas sobre otras:

En un primer grupo hallamos a unas mujeres vinculadas por su castidad, ya que vivían sus días sin trato carnal con varón, ya por ser mujeres de orden, viudas honestas³⁸ o vírgenes, y en consecuencia gozaban de una cercanía especial con la divinidad por razón de su estilo de vida³⁹. Este tipo de mujer gozaba no sólo del amparo divino, sino posiblemente de una mejor consideración social⁴⁰ y de una protección jurídica de primer

(1993), *La mujer en la reconquista*, Nerea, 89-90, Madero, M. (1992). *Manos violentas, palabras vedadas*, Taurus, 113-116, Rodríguez Ortiz, V. (2011). Costumbres sexuales y delito de violación en la Castilla medieval. En *Droit et moeur (287-292)*, Société d'Histoire du Droit, Segura Graiño, C. (1986). Situación jurídica y realidad social de casadas y viudas en el medievo hispano (Andalucía). En *La condición de la mujer en la Edad Media (127)*, Universidad Complutense de Madrid y, particularmente, respecto del tratamiento diferente en caso de delitos sexuales en función de la categoría de las mujeres, cf. Arauz Mercado, D. (2009), Solteras, casadas..., 331-332 y Claramunt Rodríguez, S. (1982). La mujer en el fuero de Cuenca, *En la España Medieval*, 2, 304-313, entre otros.

³⁸ Véase el término de *viuda honesta* también en U.Barcelona 157.

³⁹ Véase la siguiente afirmación del libro VII: “castidad es vna virtud que ama Dios, e deuen amar los omes. Ca, segund dixeron los sabios antiguos, tan noble, e tan poderosa es la su bondad, que ella sola cumple para presentar las animas de los omes, e de las mujeres castas, ante Dios” (Partidas 7.19.pr.). Respecto de la relevancia de esta afirmación de corte teológico, cf. Bazán Díaz, I. (2003). El estupro... Respecto de la cuestión filológica, para un análisis de la ilación sintáctica “ca” en el derecho de las Partidas, así como, de forma más genérica, para entender el discurso jurídico alfonsí en estas leyes sexuales, muy especializado y preciso en lo jurídico y variado y rico en formas verbales y construcciones gramaticales, fuertemente imbuido de la influencia romana, cf. Kabatek, J. (2001). ¿Cómo investigar las tradiciones discursivas medievales?: el ejemplo de los textos jurídicos castellanos. En *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península ibérica: descripción gramatical – pragmática histórica – metodología (97-132)*, Iberoamericana. En cuanto al origen romano de esta norma, véase su evidente conexión con N.Justiniano 14.1. En cuanto al influjo del derecho romano, conviene también conectar la regulación del estupro de las Partidas con Digesto 25.7.3 e Instituciones 4.18.4, especialmente por la mención a la vida honesta de la mujer estuprada en el texto romano. Respecto del significado del término *stuprum* en el derecho romano, con mención precisamente a esa regulación del Digesto, cf. Pereira Garmendia, M. y Velasco, R. (2018). *Diccionario del latín jurídico: vocablos, aforismos, reglas, brocardos y sinónimos latinos del lenguaje jurídico*, Euros Editores, 614.

⁴⁰ Véase cómo las mujeres que lograban resguardar su sexualidad no sólo mantenían su buena fama, sino que se situaban mejor de cara a contraer matrimonio, en Partidas 2.14.2. Respecto

rango, en tanto que era la única amparada por la regulación del título XIX, del libro VII, de las Partidas, que regulaba el delito de seducción, que podemos también denominar sonsacamiento, corrupción o estupro⁴¹. Por otra parte, las vírgenes y las viudas de vida honesta eran expresamente mencionadas en el delito de acoso sexual o acercamiento indebido, del título IX, si bien la pena quedaba indeterminada, y pareciera que sólo se impondría si antes hubiera habido apercibimiento del juzgador⁴². En este sentido, es cierto que las religiosas no aparecían mencionadas en la regulación de dicho ilícito, pero, dado el caso, bien podrían quedar subsumidas dentro de la categoría de vírgenes⁴³. Por otro lado, si avanzamos hacia los delitos violentos, de acuerdo con el título XX, el violador o raptor de cualquiera de estas mujeres habría de pagar

del estupro como delito que limitaba las posibilidades de contraer matrimonio en la mujer, cf. Bazán Díaz, I. (2003). El estupro...

⁴¹ Conéctese la protección a la viuda y la virgen en materia de rapto, violación y estupro de las Partidas, dentro del derecho peninsular, y más allá de las deudas de estas normas alfonsies respecto del derecho común, con L.ludiciorum 3.3.1 y 3.4.14, donde se distinguían el rapto, la violación y el estupro a estas mujeres en su legislación.

⁴² Cf. Partidas 7.9.5. Respecto de las viudas honestas en esta ley se empleaba el término *biudas que biven honestamente en sus casas, e son de buena fama*, lo que nos indica la importancia de hacer una vida hogareña de cara a la percepción comunitaria sobre la honestidad de las viudas (nótese que la honestidad de las viudas también se vinculaba a la vida hogareña en Partidas 7.19.pr., como también pareciera que se vinculaba la virginidad con la vida en la casa en la misma norma, cuestión que se repite expresamente en Partidas 7.20.pr.). Y ello se relaciona con lo que en materia de violación se establecía, en relación con la posibilidad de que el juez modulase la pena en función del lugar donde se cometió el delito (cf. Partidas 7.22.3), en tanto que apreciamos la importancia para las mujeres de los lugares frecuentados, de cara a la percepción de su moral sexual. Respecto de la importancia de la calidad de la víctima, del lugar del delito y del tiempo, para modular la dimensión de la pena, véase también Partidas 7.31.8.

Por otro lado, y en cuanto a la voluntad de evitar la corrupción femenina, más allá de la literatura jurídica, nótese cómo en el Lapidario de Alfonso X se reunía información sobre las propiedades de determinadas piedras que dificultaban la corrupción femenina (cf. Lapidario I, Tauro: camiruca) o que evitaban los acercamientos indeseados de los hombres (cf. Lapidario I, Venus: azul).

⁴³ Respecto de las religiosas, sépase que, además, en materia de jurisdicción eclesiástica funcionaba lo dispuesto en Partidas 1.18.6, que trataba de proteger la castidad de las religiosas, con una legislación penal en materia de delitos sexuales.

su fechoría con la muerte⁴⁴. Por último, en materia de alcahuetería, y de acuerdo con el título XXII, apreciamos cómo también comportaba la pena de muerte cometer el delito con estas mujeres, lo que nos marca la importancia que daba el legislador a la preservación de su cuerpo y castidad⁴⁵. Nótese que este amparo de la castidad de las vírgenes y viudas honestas encaja con las limitaciones o prohibiciones establecidas ante la posibilidad de tomarlas por barraganas en el libro IV⁴⁶, lo que nos habla del carácter sistémico de la regulación, que demuestra una preocupación principal hacia ellas en materia de sexualidad⁴⁷. Además, este libro IV nos informa de que las viudas de muy vil linaje, o de mala fama o que se hubiera demostrado en juicio que habían cometido adulterio con varón legítimamente casado no entraban dentro de la categoría de viudas honestas⁴⁸, y ello trasciende la mera cuestión de la castidad femenina y

⁴⁴ Cf. Partidas 7.20.3.

⁴⁵ Cf. Partidas 7.22.2. Nótese que en esta ley no se mencionaba a las *viudas honestas* sino a las de *buena fama*, siendo que el primer término pareciera emparentado con la castidad (aunque no exclusivamente) en tanto que el segundo, principalmente, con la apariencia de castidad. Sobre la fama, la apariencia de castidad y la castidad reflexionaremos en el punto tercero de este estudio.

⁴⁶ Cf. Partidas 4.14.2. En esta normativa se prohibía tomar a la mujer virgen por barragana, así como se contenía una regulación especial referida a la viuda honesta, con la que cabía la barragana si se hiciera el contrato con las debidas formalidades, ante testigos, pues en caso contrario caería sospecha de verdadero matrimonio. Sobre estas cuestiones, cf. Rodríguez Ortiz, V., *Mujeres corrompidas y varones deshonorados: La regulación de los delitos sexuales en la legislación de Alfonso X*. En: *Experiencias jurídicas e identidades femeninas* (531-560), Dykinson, 2011. En cuanto a la especial protección de viudas y religiosas, en materia de sexualidad, véase también el contenido de la ley XV, del título V, del libro II, del Espéculo. Por último, conviene también apreciar la mayor gravedad de la fornicación con vírgenes y viudas, así como con casadas, siempre que fueren cristianas, por parte de los musulmanes, regulada en Partidas 7.25.10.

⁴⁷ Pero esta protección especial de las viudas y vírgenes en materia de sexualidad o uniones estables no era una cuestión exclusiva del derecho alfonsí. De hecho, en distintas normas puede apreciarse una preocupación similar en alguna de estas materias. Por citar sólo algunos ejemplos, ello se aprecia en el Fuero de Toledo (cf. F.Toledo 30), en el Fuero de Nájera (cf. F.Nájera 28) y en el Fuero Juzgo (cf. F.Juzgo 3.3.1), donde en este último caso expresamente se aludía a la castidad y a la virginidad, que funcionaban como bienes jurídicos dignos de protección.

⁴⁸ Cf. Partidas 4.14.2.

nos traslada a la fama, a la apariencia de castidad, y a otros factores de interés sobre los que volveremos posteriormente.

En segundo término, distinguimos a la mujer casada, que, si bien vivía su sexualidad de forma cotidiana, no tenía por qué caer en pecado a causa del matrimonio que respaldaba su vínculo⁴⁹. En materia de delitos violentos, aquel que raptase o violase a una mujer casada habría de pagar con su vida por la ofensa⁵⁰. En materia de acoso sexual o acercamiento indebido, aquel que incurriese en este yerro podía recibir pena a estimación del juez, en caso de reincidencia y tras el apercibimiento requerido⁵¹. Por último, en materia de alcahuetería, comportaba la pena de muerte cometer el delito empleando a estas mujeres⁵². No obstante, el cuerpo de estas mujeres no quedaba resguardado por la redacción de la legislación penal del título XIX, de tal manera que, si la casada tuviera

⁴⁹ No obstante, las Partidas regulaban la sexualidad matrimonial para indicar de qué forma evitar el pecado de la carne en Partidas 4.2.7, 4.2.9 y 4.2.18. Sobre estas cuestiones, cf. Ruiz Gómez, F. (1997). *Doctrina jurídica y práctica social del matrimonio medieval según Las Partidas, Meridies*, 4, 17-18. En cuanto a la regulación de la sexualidad dentro del matrimonio, véase también la regulación del sexo marital en F.Usagre 104.

⁵⁰ Cf. Partidas 7.20.3. Además, nótese que en caso de que existiera un matrimonio eclesiástico entre los cónyuges, el marido podía matar al que estuviera violando a su mujer (cf. Partidas 7.8.3). Por otra parte, en cuanto a una inferior condición de la mujer casada respecto de la virgen, a causa de la actividad sexual de la primera, quizás ello podría ser inferido por algún investigador por razón de la protección extra conferida a la segunda en la Séptima Partida, en materia de delitos sexuales. En este asunto, lo cierto es que las relaciones carnales, incluso dentro del matrimonio, eran consideradas por muchos teóricos y moralistas como una fuente de impureza, sin embargo, desde Juan Teutónico algunos canonistas empezaron a tener una visión menos negativa de las relaciones carnales y entendieron que no sólo no era pecaminoso el coito marital orientado a la reproducción, sino que tampoco lo era el coito marital respecto de la parte que pagaba la deuda conyugal (cf. Brundage, J. A. (2003). *La ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa medieval*, Fondo de Cultura Económica, 24, 251, 256, 349 y 356). Por último, y por su conexión con cuestiones aquí mencionadas, véase también el resguardo del cuerpo de la mujer casada en materia sexual regulado en Espéculo 2.15.4.

⁵¹ Cf. Partidas 7.9.5. Por otra parte, sépase que, en sede de adulterio, se contenía una normativa preventiva que permitía al marido separar a la mujer de compañías sospechosas (cf. Partidas 7.17.12).

⁵² Cf. Partidas 7.22.2. En este caso, lo cierto es que, en función de las circunstancias, estas mujeres podrían responder penalmente por su actitud en virtud de lo dispuesto en el título XVII, puesto que cometerían adulterio.

relaciones sexuales voluntarias, aunque fuere tras la insistencia o seducción del amante, ésta podría recibir también una pena, como partícipe del delito de adulterio⁵³.

En tercer lugar, tenemos a la huérfana en guarda. Según el libro VII, el guardador que tuviere con ella relaciones sexuales⁵⁴ sin estar unidos en matrimonio, debería ser desterrado a una isla, además de perder todo su patrimonio⁵⁵, en una norma que parece extraída directamente del viejo derecho romano⁵⁶. En relación con los otros delitos sexuales, la protección de esta clase de mujeres dependería de otras circunstancias, ya que, por ejemplo, de ser virgen, formaría también parte de las mujeres del primer grupo de protección.

Por último, tenemos al resto de las mujeres, que se encontraban claramente diferenciadas, con una protección muy disminuida. Las relaciones sexuales con éstas no tenían carácter de delito aunque las mujeres consintieran el coito por engaño o halago o por otros medios y el acoso sexual hacia ellas o el acercamiento reiterado e indebido no aparecía regulado en esta normativa. En tanto que, de ser raptadas o violadas, el culpable no habría de responder necesariamente con la muerte. De hecho, en estos casos, habría de ser el juzgador quien, en función de la

⁵³ Véase la regulación del delito de adulterio de la mujer casada en el título XVII de la Séptima Partida. Por último, véase cómo en las ordenanzas de Sevilla en tiempos de Sancho IV se privilegiaba a las mujeres casadas sobre las restantes en una normativa que regulaba la ubicación en las iglesias de distintos tipos de mujeres, lo que obligaba a segmentar los espacios y a dejar a las mujeres casadas en una posición preferente (cf. O. Sevilla 12). Y ello debiera orientarnos en la investigación del mayor estatus social de la mujer casada en la Castilla medieval, en conexión con la normativa alfonsí y otros textos.

⁵⁴ La ley empleaba el término *pasar* y nosotros interpretamos ello como *fornicar*. Sépase que en el título XX, sobre la violación, se empleaban de forma indistinta los términos *yacer* y *pasar* (cf. Partidas 7.20.pr. y 7.20.3), por lo que no cabe sino interpretarlos como sinónimos y entender que *pasar* implicaba yacer con penetración cuando se empleaba en las Siete Partidas en un contexto sexual, de la misma manera que *yacer* implicaba también la penetración, que es lo que sugiere el término *pasar*. Sobre el significado de *pasar* en el título XX, cf. Fernández-Viagas Escudero, P. (2017). Las relaciones sexuales... Sobre la significación sexual de la voz *pasar* en las Partidas, compartimos la opinión de Sánchez-Arcilla Bernal, J. (2010). Violación y estupro...

⁵⁵ Cf. Partidas 7.17.5.

⁵⁶ Cf. Digesto 23.2.36 y 48.5.7.

categoría de la mujer y del agresor, y de las circunstancias del hecho, estableciera una pena para el culpable, que bien podía ser distinta de la pena de muerte⁵⁷. Por último, respecto de la alcahuetería, el infractor no habría de recibir la pena de muerte si emplease a estas mujeres como mozas para su actividad, salvo que no pagase la indemnización establecida⁵⁸. Nótese que, dentro de este grupo, presumiblemente las prostitutas quedarían más desprotegidas que el resto, ya que, al darse la posibilidad al juzgador de que modulase la pena en función de la categoría de la víctima⁵⁹, cabe pensar que la aplicación de esta ley podría dar lugar a un trato más suave o benigno a los violadores de prostitutas. Por otra parte, se infiere de la normativa del libro VII, en su título IX, que los que deshonrasen de hecho (cabría plantearse si entre las deshonras de hecho mencionadas entraba la violación) o de palabra a las *malas mujeres* quedaban impunes, como de forma expresa se disponía en dicho título que las deshonras que se hicieran a las vírgenes o a otras mujeres que gozaron en su momento de buena fama, no podrían ser por ellas reclamadas judicialmente siempre que, en el momento de la ofensa, se vistieran como *malas mujeres* o frecuentasen sus lugares⁶⁰. Ello denota la degradación jurídica de las prostitutas en las Partidas y orienta el estudio

⁵⁷ Cf. Partidas 7.20.3.

⁵⁸ Cf. Partidas 7.22.2.

⁵⁹ “Mas si alguno forçasse ninguna destas sobredichas, deue auer pena porende, segun aluedrio del Judgador; catando, quien es aquel que fizo la fuerça, e la muger que forçó, e el tiempo, e el lugar, en que lo fizo” (Partidas 7.20.3). Ello nos indica la importancia de la categoría de cada mujer (y en ello la fama jugaba una posición central) en caso de juicio por delito sexual, así como la relevancia en derecho de acudir a lugares de mala fama, sobre todo a determinadas horas, pues ello debía ser tenido en cuenta por el juzgador en los términos que estamos viendo.

⁶⁰ Cf. Partidas 7.9.18. Dada esta normativa, junto con la mención al lugar del delito en el título XX como circunstancia a tener en cuenta para modular la pena y la mención a la vida en la casa de las vírgenes en los títulos XIX y XX del libro VII, cabría plantearse si las vírgenes que frecuentasen lugares de mala reputación podrían tener una protección disminuida en materia de estupro y violación, pues esta posibilidad pudiera abrirse de una lectura sistemática de estas leyes.

hacia su estigmatización social⁶¹, así como nos pone sobre aviso de la importancia para las mujeres no sólo de mantener su castidad, sino de aparentar ser honradas ante el resto, de acuerdo con la visión que se transmite de este texto.

Dicho lo cual, si nos centramos en los delitos que llaman principalmente nuestra atención, tenemos la siguiente tabla, que contiene estos cuatro grupos de mujeres con un grado de protección diverso. Nótese que las huérfanas en guarda, en función de su castidad u otros factores, pertenecerían también a uno de los otros tres grupos. De tal manera que la mujer más protegida o resguardada de todas en la regulación de estos delitos sexuales en la Séptima Partida sería la virgen que, además, fuere una huérfana en guarda.

Primer grupo	Religiosas Viudas honestas Vírgenes	- Se regulaba el acercamiento indebido con una pena indeterminada - Pena de muerte para quien las sonsacase, estuprase o corrompiese sexualmente - Pena de muerte para el que las raptare o violare - Pena de muerte para quien las emplease en el delito de alcahuetería
Segundo grupo	Mujeres casadas	- Se regulaba el acercamiento indebido con una pena indeterminada - No cabía el delito de estupro contra ellas - Pena de muerte para quien las raptare o violare - Pena de muerte para quien las emplease en el delito de alcahuetería
Tercer grupo	Huérfanas en guarda	- Pena de destierro para el guardador que tuviere con ella relaciones sexuales sin estar casados - Respecto de los otros delitos sexuales, su tratamiento dependería de diversas circunstancias, como su virginidad y su fama
Cuarto grupo	Resto de mujeres ⁶²	- No cabía el delito de acercamiento indebido o acoso sexual, ni el estupro contra ellas

⁶¹ Para comprender el concepto de estigma, bajo un enfoque antropológico, y cómo el estigma por razón de la conducta del individuo deterioraba su identidad de cara al resto, conviene la lectura de Goffman, E. (2006). *El estigma: la identidad deteriorada*, Amorrortu.

⁶² Si queremos hilar más fino, todavía podría establecerse una última categoría de mujeres o bien una subcategoría dentro de este grupo, integrada por las prostitutas, que, según Partidas 7.22.2, habrían de ser expulsadas de la villa en caso de confirmarse el delito de su alcahuete y de que ejercieran la prostitución en su lupanar. También podríamos distinguir del resto, por su inferior condición, a las cautivas, quienes, en caso de confirmarse el delito de su alcahuete, habrían de ser liberadas, pero no recibirían pago de dote (cf. Partidas 7.22.2). Por otra parte, nótese que la mujer desamparada familiarmente, sin padre o hermanos, no podría ver cómo la venganza privada homicida, sin reproche penal, se cernía sobre quien intentase violarla (cf. Partidas 7.8.3). En consecuencia, el desamparo familiar sería un factor relevante a la hora de

		- Pena a juicio del juez para quien las raptare o violare - Ausencia de pena de muerte, en principio, para quien las emplease en el delito de alcahuetería
--	--	---

Tabla 1. Fuente: elaboración propia

3. PRINCIPALES FACTORES DE DIFERENCIACIÓN

Resulta evidente que la castidad era uno de los factores de diferenciación femenina en estas leyes. Esta virtud servía para mantener a estas mujeres cerca del favor divino, como se aprecia en las Partidas, y como también encontramos afirmaciones semejantes en otros textos de la época, lo que se comprueba tras la lectura de *El libro conplido en los iudizios de las estrellas*⁶³, los *Castigos de Sancho IV*⁶⁴ o de varias obras de Ramón Llull como *Felix o Maravillas del Mundo*⁶⁵ y su *Doctrinal pueril*⁶⁶, si bien esta conexión entre la castidad y la cercanía a Dios podemos incluso rastrearla en la Península en el Documento Martirial de San Eulogio⁶⁷, en el siglo IX. Además, téngase en cuenta que la castidad de las vírgenes y las viudas era un valor expresamente protegido en el *Liber Iudiciorum*⁶⁸, y no olvidemos que en la familia foral de Cuenca-Teruel se mencionaba

comprender la respuesta permitida por el derecho en caso de violación. Respecto de la condición de la mujer agredida sexualmente como factor relevante para fijar la pena del culpable en el derecho de la época, así como para la importancia de los lugares de la agresión, cf. Rodríguez Ortiz, V. (1997). *Historia de la violación...* y Córdoba de la Llave, R. (1994). *El instinto diabólico. Agresiones sexuales en la Castilla medieval*, Universidad de Córdoba. Sobre estos temas, véase también Sánchez-Arcilla Bernal, J. (2010). *Violación y el estupro...*, que, en materia de delitos sexuales, contiene unos interesantes cuadros comparativos entre la legislación de las Partidas y la legislación previa del Fuero Real, con comentarios sobre las diferencias.

⁶³ Cf. L.Estrellas 3.3.

⁶⁴ Cf. C.SanchoIV 21.

⁶⁵ Cf. Felix 7.8.

⁶⁶ Cf. D.Puertil 61.8.

⁶⁷ Cf. Martirial 17 y 25.

⁶⁸ Cf. L.Iudiciorum 3.3.1. Respecto de la necesidad de guardar la castidad, véase también L.Iudiciorum 3.3.6 y, sobre todo, en cuanto a la concepción de la castidad como bien ofrecido la divinidad, cf. L.Iudiciorum 3.5.2.

específicamente la castidad de las viudas⁶⁹. Por otra parte, ya antes del siglo XIII hallamos algunas normas que protegían la virginidad femenina, como se aprecia en los fueros Nájera⁷⁰ y la Tierra de Santiago⁷¹. Y, fuera de la Península, pero sin abandonar el derecho no eclesiástico, también apreciamos en el viejo derecho de Justiniano, de gran influencia en la obra jurídica alfonsí, una especial protección de las mujeres vírgenes, viudas y religiosas en materia de delitos sexuales⁷². La castidad, en consecuencia, era un factor clave para situar a las mujeres de cara al derecho de las Partidas en una posición diferente en materia de delitos sexuales, pero, aunque la legislación de Alfonso X avanzó por esta senda⁷³, ello no fue algo completamente novedoso en el derecho de la época.

Por otro lado, estrechamente vinculado con lo anterior tenemos la cuestión de la fama femenina. Téngase en cuenta que sólo la viuda que fuera honesta recibía el grado máximo de protección en la normativa estudiada y que, como hemos visto, la mala fama hacía a la viuda perder la condición de honesta⁷⁴. En este sentido también hemos comprobado cómo incluso las vírgenes que no se vistieran como era esperado o

⁶⁹ Como ejemplo paradigmático, cf. F.Cuenca 10.43.

⁷⁰ Cf. F.Nájera 28.

⁷¹ Cf. F.Tierra 18. Respecto del derecho catalán y la virginidad en los fueros medievales, véanse U.Barcelona 108 y F.Tortosa 9.3.1, por lo que no quedaba ello reducido al derecho castellano-leonés.

⁷² A modo de ejemplos, cf. Co.Justiniano 1.3.5, 1.3.54 y 9.13 y N.Justiniano 30.11, así como Digesto 48.18.15, que contemplaba la corrupción de viuda o mujer casada (véase también Digesto 50.16.100), como también Instituciones 4.18.4. En estas y otras leyes sobrevuela también la cuestión de la castidad, pero, como en las Partidas, aparecen otros bienes jurídicos implicados, relacionados con el mantenimiento del valor de la mujer, el matrimonio, la honra, etc., así como la importancia de la posición social de la mujer en este drama sexual.

⁷³ Respecto del Fuero Real, véase el intento por evitar el fornicio con la mujer religiosa en F.Real 4.8.2, así como la regulación de su raptó en F.Real 4.10.4.

⁷⁴ Cf. Partidas 4.14.2. Respecto de la honestidad de las mujeres en las Partidas, conviene la lectura de Collantes de Terán de la Hera, M^º. J. (2012). *El delito de estupro...*, pp. 27-34, donde se reflexiona sobre la importancia de la virginidad femenina, la honra y otros aspectos de interés, como también en Rodríguez Ortiz, V., *Mujeres corrompidas...*

frecuentasen lugares de mala reputación podrían ser denostadas sin derecho a reclamar por la ofensa. Además, la categoría o condición de la mujer servía para modular la pena en caso de violación o rapto en los términos previstos en el título XX, lo que abría la puerta al juez para suavizar la pena en caso de agresión sexual o rapto a mujeres solteras de mala fama o que frecuentasen lugares de mala reputación. Así pues, para las mujeres no carecía de relevancia, a la luz de la regulación alfonsí en materia sexual, la opinión que la comunidad se forjase sobre su honestidad y vida casta⁷⁵, y ello se vincula no sólo con la cuestión de evitar los lugares de mala reputación, sino también con evitar la vestimenta inadecuada, las horas extrañas y las compañías sospechosas. O, al menos, de caer en estas prácticas, hacerlo furtivamente o en secreto, para evitar las habladurías⁷⁶.

Más allá de esto, y del amparo familiar de la mujer⁷⁷ o la institución de la guarda, que condicionaban el tratamiento jurídico, tenemos al matrimonio como factor decisivo, y que concedía un estatus privilegiado a la mujer en la regulación de diversos delitos. En todo caso, téngase en cuenta que, según las Partidas, del resguardo del cuerpo de la mujer casada dependía el honor de su marido y la certeza de los hijos⁷⁸, por lo

⁷⁵ Cf. Partidas 7.9.2.

⁷⁶ Respecto del secreto en materia sexual, véase cómo en Partidas 7.17.2 y 7.17.10, en sede de adulterio, subyace la idea de mantener las relaciones extraconyugales en secreto para *callar la deshonra*, lo que justificaba limitar el régimen acusatorio del delito. Sobre la importancia no sólo de la castidad femenina, sino de la apariencia de castidad en las Partidas, cf. Rodríguez Ortiz, V., *Mujeres corrompidas...*

⁷⁷ Véase la posibilidad dada a determinados familiares de matar al que estuviera violando a la mujer, en Partidas 7.8.3.

⁷⁸ Cf. Partidas 7.17.1. Sobre esta ley, cf. Ortega Baún, A. E. (2010). *Sexualidad y conflictividad en la Baja Edad Media castellana*. En *Conflictos y sociedades en la historia de Castilla y León*, Universidad de Valladolid, 305 y Bazán Díaz, I. (2018). *El pecado y el delito de adulterio en la Castilla medieval*. En *Arte y sexualidad en los siglos del románico*, Fundación Santa María la Real, 22-24. Desde un enfoque antropológico, respecto del honor del marido como dispositivo que se resguarda en el cuerpo femenino en la sociedad tradicional mediterránea, cf. Pitt-Rivers, J. (1999). *La enfermedad del honor*, *Anuario IEHS*, 14, 240. Respecto del honor, con este enfoque antes mencionado, y otros bienes jurídicos dignos de amparo en caso de agresión

que se nos aparecen otros factores, en esta normativa, que operaban en una corriente más profunda que nos traslada a ámbitos más mundanos, alejados de lo teológico, más allá de la castidad o del matrimonio, y que nos aproximan a cuestiones sociales relacionadas con el buen nombre del marido, con la herencia y la descendencia, que el legislador no desconocía, y que estaban estrechamente vinculados con la sexualidad femenina⁷⁹.

Por otra parte, la ausencia de libertad se nos aparece como factor a tener en cuenta expresamente en la regulación del delito de alcahuetería, en tanto que los alcahuetes condenados habrían de liberar a las mujeres que emplearan en su negocio que fueren cautivas, si bien no estaban obligados a pagarles una dote, como a las mozas libres⁸⁰. Además, cabe pensar que sería un factor decisivo en caso de violación o rapto, dado que el juzgador estaría obligado a catar la condición de la víctima y, en tal caso, la cautividad o esclavitud de esta mujer podría suavizar o servir para modular la pena para el agresor. Por último, hemos visto cómo las viudas de muy vil linaje no se consideraban *honestas*, por lo que el linaje de la mujer probablemente habría también de ser tomado en consideración por el juzgador para modular la pena al menos en los delitos de rapto y violación⁸¹.

sexual, según la legislación de las Partidas, cf. Rodríguez Ortiz, V. (1997). *Historia de la violación...*

⁷⁹ Respecto de la sexualidad como hecho en el que pueden quedar resguardadas necesidades económicas, sociales y de otra naturaleza, en sociedad, bajo un enfoque antropológico, cf. Godelier, M. (2014). *En el fundamento de las sociedades humanas. Lo que nos enseña la antropología*, Amorrortu, 164.

⁸⁰ Cf. Partidas 7.22.2. En materia de servidumbre masculina, nótese cómo la legislación de las Partidas trataba, en una regulación preventiva, de que no se produjesen contactos sexuales entre el siervo y ninguna mujer de la casa, en Partidas 7.14.29, por lo que la servidumbre o la ausencia de libertad de los sujetos no era un factor baladí en el derecho sexual de las Partidas. Para la regulación en materia penal del siervo o sirviente que sonsacare mujer de la casa, cf. Partidas 7.19.2.

⁸¹ En cuanto a la alcahuetería, nótese que en Partidas 7.22.1 se mencionaba, dentro de la misma especie de alcahuetería, a la que se hiciera con mujer casada o con *otra de buen lugar*, lo que pareciera introducir un factor en esta normativa que iba más allá del matrimonio, y que se adentraba en la posición social. En relación con todo ello, véase la protección del cuerpo de las

5. CONCLUSIONES

En consecuencia, la situación de la mujer de cara a estos delitos no venía determinada únicamente por su castidad, sino que existían otros factores que determinaban su estatus y que con frecuencia se alejaban de cuestiones teológicas. La fama, el matrimonio, el linaje y la libertad, entre otros factores determinantes, también servían para articular el grado de protección previsto para las mujeres en esta normativa. Es por ello por lo que no cabe una lectura sencilla de estas normas, sino que nos encontramos con valores e instituciones entrelazadas, que, en ocasiones, implicaban también al marido o a los familiares, como sujetos agraviados en su honra o en sus intereses por el contacto libidinoso de un tercero con las mujeres de su familia.

En todo caso, no puede deducirse sin más que los valores y la jerarquía que apreciamos en las Partidas y que concuerdan con lo que leemos en algunos otros documentos de la época fuera reflejo exacto de la valoración o imagen de las distintas mujeres en aquel tiempo. Téngase en cuenta que el código alfonsí se encontraba muy influenciado por esquemas teológicos y por la opinión de la Iglesia. Y el grado de penetración de la moral eclesiástica no tenía por qué ser el mismo al nivel de los legisladores alfonsíes que respecto del pueblo llano. Es por eso por lo que, si bien el estudio de las Partidas nos da unos datos y unas pautas interesantes para comprender la sociedad de la época, la regulación alfonsí no puede ser entendida como un reflejo exacto de las costumbres y modos sociales del momento.

6. FUENTES PRIMARIAS

Aldana García, M. J. (ed.) (1998). *Obras completas de San Eulogio*,
Universidad de Córdoba

García del Corral, I. (ed.) (2004). *Cuerpo del derecho civil romano*, Lex Nova

mujeres en función de su condición, linaje y otras circunstancias en Partidas 2.14.1, pero, también, fuera de las Partidas, en Espéculo 2.15. En este sentido, para explorar en la dimensión de la categoría social de la mujer como factor a tener en cuenta en estos dramas sexuales, cf. Rodríguez Ortiz, V., *Mujeres corrompidas...*

- García-Gallo de Diego, A. (ed.) (1975). Los fueros de Toledo, *Anuario de historia del derecho español*, 45, 341-488
- González Arce, D. (ed.) (1995). Ordenanzas, usos y costumbres de Sevilla en tiempos de Sancho IV, *Historia. Instituciones. Documentos*, 22, 261-292⁸²
- Llull, R. (1948). *Obras literarias*, Biblioteca de Autores Cristianos
Los códigos españoles (1847), Imprenta de la Publicidad⁸³
- Martínez Martínez F. (ed.) (2003). Antología de textos forales del antiguo reino de Galicia (siglos XII-XIV), *Cuaderno de Historia del Derecho*, 10, 247-352
- Muñoz y Romero, T. (coord.) (1847). *Colección de fueros municipales y cartas pueblas de los reinos de Castilla, León, Corona de Aragón y Navarra, Tomo I*, Imprenta de don José María Alonso⁸⁴
- Oliver, B. (ed.) (1881). *Libre de les costums generals escrites de la insigne ciutat de Tortosa*
- Rodríguez M. Montalvo, S. (ed.) (1981). “*Lapidario*” (según el manuscrito *escurialense H.I.15*), Gredos, 1981
- Sánchez-Prieto, B., Díaz Moreno, R. y Trujillo Belso, E. (ed.) (2006). *El libro complido en los iudizios de las estrellas*, Real Academia Española: Base de datos (CORDE)
- Sanponts y Barba, I., Martí de Eixalá, R. y Ferrer y Subirana, J. (eds.) (1843). *Las Siete Partidas del sabio rey Don Alfonso el IX, con las variantes de más interés, y con la glosa del lic. Gregorio López*, Imprenta de Antonio Bergnes
- Ureña y Smenjaud, R. (ed.) (1935). *Fuero de Cuenca*, Tipografía de archivos
- Ureña y Smenjaud, R. (ed.) (1907). *Fuero de Usagre*, Hijos de Reus Editores

⁸² Contiene el fuero de Tierra de Santiago.

⁸³ Contiene el Liber Iudiciorum, el Fuero Juzgo y el Fuero Real.

⁸⁴ Contiene el fuero de Nájera.

Valls de Taberner, F. (ed.) (1984). *Los usatges de Barcelona. Estudios, comentarios y edición bilingüe del texto*, Promociones Publicaciones Universitarias de Barcelona

7. BIBLIOGRAFÍA

Abascal Monedero, P. J. (2009). *La infidelidad y el adulterio en España (Estudio histórico-legal)*, Universidad de Córdoba

Aguilar Ros, P. (1990). *El adulterio: Discurso jurídico y literario en la Baja Edad Media*, Universidad de Granada

Arauz Mercado, D. (2009). Solteras, casadas y viudas. En *Castilla y el mundo feudal*, Universidad de Valladolid, 323-343

Arias Bautista, M. T. (2016). *Víctimas y victimarias. Violencias y mujeres en la Edad Media castellana*, CreateSpace Independent Publishing Platform

Bazán Díaz, I. (2003). El estupro. Sexualidad delictiva en la Edad Media y primera Edad Moderna, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 33/1, 13-46

Bazán Díaz, I. (2013). Las mujeres frente a las agresiones sexuales en la Baja Edad Media: entre el silencio y la denuncia. En *Ser mujer en la ciudad medieval europea*, Instituto de Estudios Riojanos, 71-102

Bazán Díaz, I. (2018). El pecado y el delito de adulterio en la Castilla medieval. En *Arte y sexualidad en los siglos del románico (11-52)*, Fundación Santa María la Real,

Beceiro Pita, I. y Córdoba de la Llave, R. (1990). *Parentesco, poder y mentalidad. La nobleza castellana: siglos XII-XV*, CSIC

Brundage, J. A. (2003). *La ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa medieval*, Fondo de Cultura Económica

Chamocho Cantudo, M. Á. (2012). *Sodomía. El crimen y pecado contra natura o historia de una intolerancia*, Dykinson

Claramunt Rodríguez, S. (1982). La mujer en el fuero de Cuenca, *En la España Medieval*, 2, 297-313

Collantes de Terán de la Hera, M. J. (1996). El delito de adulterio en el derecho general de Castilla, *Anuario de Historia del Derecho Español*, 66, 201-228

- Collantes de Terán de la Hera, M^a. J. (2012). *El delito de estupro en el derecho castellano de la Baja Edad Moderna*, Dykinson
- Córdoba de la Llave, R. (1986). Las relaciones extraconyugales en la sociedad castellana bajomedieval, *Anuario de Estudios Medievales*, 16, 595-599
- Córdoba de la Llave, R. (1994). *El instinto diabólico. Agresiones sexuales en la Castilla medieval*, Universidad de Córdoba
- Devia, C. (2009). *Disidentes y minorías religiosas en las Partidas de Alfonso X el Sabio*, Editorial Academia del Hispanismo
- Dillard, H. (1993). *La mujer en la reconquista*, Nerea
- Fernández-Viagas Escudero, P. (2016). La honra del marido como bien jurídico protegido en el delito de adulterio. Un estudio de las Partidas a la luz de sus antecedentes normativos y de su contexto legal, *Clío & Crimen*, 13, 53-74
- Fernández-Viagas Escudero, P. (2017). De los alcahuetes. Un estudio del título XXII de la Séptima Partida”, *Cuadernos de Historia del Derecho*, 24, 219-242.
- Fernández-Viagas Escudero, P. (2017). El perdón marital a la adúltera recluida por su delito. Un estudio de historia cultural de la Séptima Partida, *Revista Aquitas. Estudios sobre Historia, Derecho e Instituciones*, 9, 7-28
- Fernández-Viagas Escudero, P. (2017). Las relaciones sexuales entre miembros de minorías religiosas y mujeres cristianas en la Séptima Partida. Un estudio interdisciplinar de las leyes 7.24.9 y 7.25.10, *En la España Medieval*, 40, 269-308
- Fernández-Viagas Escudero, P. (2019). La estigmatización de los pecadores contra natura en la Castilla del siglo XIII: una aproximación de historia cultural al Título XXI de la Séptima Partida, *Anuario de Estudios Medievales*, 49/2, 561-587
- Fernández-Viagas Escudero, P. (2019). La violencia del cornudo como reacción ante el delito de adulterio. Un estudio interdisciplinar de la regulación castellanoleonés del siglo XIII, *Studia Historica. Historia Medieval*, 37/2, 5-28
- Fernández-Viagas Escudero, P. (2021). *El adulterio y otras transgresiones sexuales en la Edad Media. Desde los primeros fueros castellanos y leoneses a las*

- Partidas de Alfonso X el Sabio*, Universidad de Sevilla, Tesis Doctoral (depositada pero pendiente de defensa)
- González Zalacaín, R. J. (2013). *La familia en Castilla en la Baja Edad Media: violencia y conflicto*, Congreso de los Diputados
- Godelier, M. (2014). *En el fundamento de las sociedades humanas. Lo que nos enseña la antropología*, Amorrortu
- Goffman, E. (2006). *El estigma: la identidad deteriorada*, Amorrortu
- Kabatek, J. (2001). ¿Cómo investigar las tradiciones discursivas medievales?: el ejemplo de los textos jurídicos castellanos. En *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península ibérica: descripción gramatical – pragmática histórica – metodología* (97-132), Iberoamericana
- Lacarra Lanz, E. (2010). Incesto marital en el derecho y en la literatura europea medieval, *Clio & Crimen*, 7, 16-40
- López Beltrán, M. T. (2010). Delitos sexuales en Castilla a finales de la Edad Media: el pecado nefando. En *El Antiguo Régimen: una mirada de dos mundos: España y América (175-194)*, Prometeo Libros
- Machado Carrillo, M. J. (1977). *El adulterio en el derecho penal. Pasado, presente y futuro*, Universidad Complutense de Madrid
- Madero, M. (1992). *Manos violentas, palabras vedadas. La injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*, Taurus
- Montanos Ferrín, E. (2009). El rapto en los fueros castellanos y el sistema del derecho común, *Rivista internazionale di diritto comune*, 20, 113-124
- Morín, A. (2001). Matar a la adúltera: el homicidio legítimo en la legislación castellana medieval, *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, 24, 353-380
- Nirenberg, D. (2001). *Comunidades de violencia: la persecución de las minorías en la Edad Media*, Península, 2001
- Ortega Baún, A. E. (2011). *Sexo, pecado, delito. Castilla de 1200 a 1350*, Bubok
- Ortega Baún, A. E. (2010). Sexualidad y conflictividad en la Baja Edad Media castellana. En *Conflictos y sociedades en la historia de Castilla y León (301-315)*, Universidad de Valladolid

- Ortego Rico, P., (2017). La ley infringida: matrimonio, sexo y conversión entre cristianos y mudéjares en Castilla a fines de la Edad Media, *En la España Medieval*, 47, 111-145
- Pereira Garmendia, M. y Velasco, R. (2018). *Diccionario del latín jurídico: vocablos, aforismos, reglas, brocardos y sinónimos latinos del lenguaje jurídico*, Euros Editores
- Pitt-Rivers, J. (1999). La enfermedad del honor, *Anuario IEHS*, 14, 235-245
- Quesada Morillas, Y. (2014). *El delito de raptó en el derecho castellano. Un análisis histórico-jurídico*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada
- Rodríguez Ortiz, V. (1997). *Historia de la violación. Su regulación jurídica hasta fines de la Edad Media*, Consejería de Educación y Cultura de Madrid
- Rodríguez Ortiz, V. (2011). Costumbres sexuales y delito de violación en la Castilla medieval. En *Droit et moeur* (297-292), Société d'Histoire du Droit
- Rodríguez Ortiz, V., Mujeres corrompidas y varones deshonorados: La regulación de los delitos sexuales en la legislación de Alfonso X. En: *Experiencias jurídicas e identidades femeninas* (531-560), Dykinson, 2011
- Ruiz Gómez, F. (1997). Doctrina jurídica y práctica social del matrimonio medieval según Las Partidas, *Meridies*, 4, 17-18
- Sánchez-Arcilla Bernal, J. (2010). Violación y el estupro. Un ensayo para la historia de los “tipos” del derecho penal, *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, 22, 485-562
- Solórzano Telechea, J. Á. (2005). Justicia y ejercicio del poder: la infamia y los delitos de lujuria en la cultural legal de la Castilla medieval, *Cuadernos de Historia del Derecho*, 12, 313-353
- Solórzano Telechea, J. Á. (2007). *Fama publica, infamy and defamation: judicial violence and social control of crimes against sexual morals in medieval Castile*, *Journal of Medieval History*, 33, 398-413
- Solórzano Telechea, J. Á. (2012). Poder, sexo y ley: la persecución de la sodomía en los tribunales de la Castilla de los Trastámara, *Clío & Crimen*, 9, 285-396
- Segura Graiño, C. (1986). Situación jurídica y realidad social de casadas y viudas en el medievo hispano (Andalucía). En *La condición de la mujer en la Edad Media* (121-134), Universidad Complutense de Madrid

Zamora Manzano, J. L. (2019). *La industria del sexo en la época romana: Categorización social de la prostituta, medidas fiscales y control de la administración*, Dykinson, 166-172

Zorgati, R. J. (2012). *Pluralism in the Middle Ages. Hybrid Identities, Conversion, and Mixed Marriages in Medieval Iberia*, Routledge

LA FACULTAD DE MEDICINA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA, SU HISTORIA A TRAVÉS DE SUS PLANOS⁸⁵

DRA. MARÍA DEL CARMEN VÍLCHEZ LARA
Universidad de Granada, España

RESUMEN

En este trabajo de investigación, basado principalmente en el análisis de fuentes primarias gráficas y escritas, se realiza un recorrido a través de los distintos edificios, ligados siempre a un emplazamiento, que ha ocupado la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada, comenzando a partir de su fundación en 1531 y finalizando con su localización actual en el campus de la Salud.

La implantación urbana de las sedes de la Facultad de Medicina tendrá repercusiones directas en el desarrollo de la ciudad, desde su primera sede junto a la Catedral y la antigua Madraza, su alojamiento en algunas aulas del céntrico Colegio de San Pablo, su salida e independencia del edificio central universitario para instalarse junto al Hospital de San Juan de Dios, estableciéndose el primer eje universitario en la calle San Jerónimo, la construcción de la nueva sede en el barrio de San Lázaro, hasta su actual emplazamiento en el campus sanitario.

PALABRAS CLAVE

Universidad, Medicina, Arquitectura, Patrimonio, Granada.

⁸⁵ Este capítulo parte de la tesis doctoral inédita (Vilchez, 2017 a).

1. INTRODUCCIÓN

La Universidad de Granada fue fundada por Carlos V en su visita de 1526, según Cédula Real de 7 de diciembre:

[...] para ello se juntaron en nuestra Corte movidos con buenos propósitos, y consideraciones, y con celo de servicio de Dios Nuestro Señor, é aumento de su santa fe católica, mandamos hacer y fundar en la ciudad de Granada un Estudio de Logica é Filosofía, é Teología, é Canones, é Gramática, é cosas de ciencia, en el qual há de haver zierito numero de colegiales, é otras Personas e otrosi há de haver quatro Maestros que lean y enseñen las dichas Artes, [...] (Cédula real de 7 de diciembre de 1526, Archivo Catedral de Granada, fotografiado en Calero, 1997, p. 21)

En la misma fecha, se fundaron también los Colegios de Santa Cruz de la Fe y de San Miguel⁸⁶, aunque la bula papal confirmatoria no llegó hasta julio de 1531, concediéndole los mismos privilegios que a las Universidades de Bolonia, París y Salamanca (Montells, 1870, p. 44). Desde sus inicios la Universidad de Granada contó con las facultades de Artes, Teología, Cánones y Leyes y Medicina (Calero, 1978).

Los estudios médicos han sido acogidos en distintos emplazamientos de la ciudad, desde el edificio de nueva planta levantado frente a la Catedral, junto al palacio arzobispal y próximo a la antigua Madraza, hasta su nueva sede en el campus de la Salud.

2. OBJETIVOS

Esta investigación pretende conseguir un exhaustivo conocimiento histórico, arquitectónico y urbanístico del patrimonio inmueble universitario que fue sede de la Facultad de Medicina de Granada, a través de un preciso recorrido, escrito y gráfico, por las intervenciones realizadas en los edificios históricos y nuevas sedes que ocupó. Este proceso cognoscitivo debe servir como base al análisis previo que debe realizarse en cualquier proyecto de conservación o restauración de estos edificios o de reconstrucción virtual del patrimonio desaparecido. Para conseguir este fin fue preciso realizar las siguientes acciones:

⁸⁶ El Colegio de San Miguel se fundó para educar a los hijos de los moriscos.

1. Localizar los proyectos de intervención de las sedes que acogieron la Facultad de Medicina.
2. Analizar la documentación gráfica y escrita disponible para conocer la evolución de los edificios analizados.
3. Identificar los diferentes estilos arquitectónicos y tipologías de los edificios que formaron parte del patrimonio inmueble de la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada, situándolos dentro de las corrientes nacionales e internacionales de cada época.
4. Relacionar el continente donde se desarrolla la vida universitaria, sus edificios, y el contenido, es decir, la institución universitaria que lo habita, el profesorado, el alumnado y los planes de estudio que influyen, de manera decisiva, en la configuración física de los edificios.
5. Analizar la implantación urbana de las diferentes sedes y las posibles repercusiones en la ciudad de Granada.

3. METODOLOGÍA

Para desarrollar los objetivos propuestos ha sido fundamental el trabajo en archivos. Los que más información han arrojado, de los numerosos consultados, son el Archivo Universitario de Granada, rico en expedientes de obras, registros de entrada y salida de correspondencia y, sobre todo, fotografías de las sedes de la Facultad de Medicina en la calle Rector López Argüeta y en la Avenida de Madrid. En cuanto a la documentación gráfica de los proyectos, decidí fotografiar todos aquellos que no hubiese localizado en el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares. El vaciado completo de este archivo madrileño ha resultado decisivo en la extensa recopilación realizada de proyectos y expedientes imprescindibles para describir e ilustrar cronológicamente todas las intervenciones en la Facultad de Medicina. A nivel global, estos dos archivos guardan la información más destacada de la historia de los edificios en el arco cronológico que abarca los siglos XIX y XX.

Otros archivos, absolutamente necesarios para completar lagunas han sido el Archivo Histórico Nacional, en Madrid, en el que he podido consultar la documentación de los proyectos del siglo XVIII que

posibilitaron la transformación del Colegio de San Pablo en Universidad. En el Archivo Municipal de Granada destacan los planos históricos de la ciudad, de gran valía para ubicar en su entorno y tiempo los edificios estudiados.

La meticulosa recopilación documental de proyectos, planimetría, cartografía histórica, vistas urbanas y fotografías de espacios exteriores e interiores, ha ilustrado mi investigación, a la vez que me ha permitido realizar un profundo análisis de las sedes estudiadas. Las fuentes secundarias —datos localizados en las publicaciones de otros autores— han sido un continuo referente en mi investigación, necesarias para establecer vinculaciones con arquitecturas y estilos nacionales o internacionales que pudieron servir de inspiración a nuestros arquitectos.

Finalmente, esta investigación se habría quedado coja sin las continuas visitas efectuadas a los edificios que son o fueron sede de la Facultad de Medicina.

4. DISCUSIÓN: LAS SEDES DE LA FACULTAD DE MEDICINA DE GRANADA

4.1. PRIMERA SEDE: LA CURIA (1532-1769)

El emplazamiento elegido para levantar de nueva planta el edificio universitario no estuvo exento de polémica, al ser motivo de una serie de disputas entre el Arzobispo y el Cabildo de la ciudad (López y Rodríguez-Acosta, 1997, p. 49). Mientras que el primero prefería situarlo frente a la Catedral, para conseguir un mayor control sobre la universidad y los colegiales, el segundo se oponía a dicho emplazamiento al considerar que el bullicio del centro dificultaría la tranquilidad necesaria para el estudio, a la vez que podría animar a los estudiantes a participar en la creación de incidentes, proponiendo como sitio más propicio junto al Monasterio de San Jerónimo⁸⁷. Finalmente, Carlos V resolvió a favor del Arzobispo, seguramente por motivos económicos, ya que el

⁸⁷ Un estudio de toda la correspondencia y documentación que generaron las disputas entre la Corporación Municipal y el Arzobispado puede leerse en (López, 1986, pp. 15-20).

Emperador únicamente había librado 200.000 maravedíes para la construcción del edificio, haciéndose cargo del resto, hasta aproximadamente 1.500.000 maravedíes, el arzobispado.

El edificio fue construido junto a las casas arzobispales, entre 1527, año en el que se compraron las casas que ocupaban el solar destinado a Estudio General y Real Colegio, y 1540, año de terminación de las obras de albañilería, habiendo finalizado las de cubiertas en 1534 (López, 1986, p. 21). Esta obra renacentista contiene entre sus elementos arquitectónicos más destacados la fachada frente a la Catedral, con la bella portada plateresca de 1530, atribuida a Juan de Marquina por Gómez Moreno (1892)⁸⁸:

[...] tiene un arco, pilastras jónicas, cornisamento y gran semicírculo, donde hubo un escudo imperial, torpemente sustituido por otro de arzobispo. (Gómez Moreno, 1892, p. 249 de la edición facsímil de 1998)

Las tres ventanas del primer piso de fachada son obra del cantero Vicente Hernández, según Miguel Á. López (1986, p. 23), quien también afirma que el maestro Diego de Siloe participó en ellas⁸⁹. Estas ventanas muestran una profusa decoración, con columnas de orden compuesto y entablamentos, sobre los que apoyan frontones semicirculares que acogen bustos en su interior. Distribuida en los frisos de los entablamentos de las tres ventanas aparece la inscripción:

⁸⁸ Esta atribución está documentada por (López, 1986, pp. 21-22), quedando registradas las condiciones del contrato realizado por el Contador a Juan de Marquina.

⁸⁹ Es extraña la atribución de Gómez Moreno (1892, p. 249) del tallado de las ventanas a Sebastián de Alcántara en 1543, ya que López nos transcribe en su libro la contrata realizada a nombre de Vicente Hernández.

AD FUGANDAS INFIDELIUM TENEBRAS HAEC DOMUS LETERARIA FUNDATA EST. CHRISTIANISSIMI KAROLI SEMPER AUGUSTI HISPANIARUM REGIS MANDATO. LABORE ET INDUSTRIA ILLMI. AC REVM. DMNI. GASPARIS DAVALOS ARCHIEPISCOPI GRANATENSI. ANNO A NATALI DMNI. NRI. IHU. XPI. MDXXXII.⁹⁰

Los vanos de la planta baja y los de la planta superior, así como la cornisa fueron remodelados en época posterior y no se corresponden con los originarios del siglo XVI.

Al traspasar la fachada principal, el edificio quedaba organizado en torno a un patio rectangular de tres cuerpos de altura, peristilado en sus cuatro lados. Los arcos de las plantas baja y primera son de medio punto, sobre columnas toscanas de mármol, de mayor altura las del piso bajo y con balaustrada en las galerías del primer piso. El tercer nivel o planta segunda presenta doble número de arcos que los niveles inferiores. Son apainelados y, según Gómez Moreno (1892, p. 250), nos recuerdan a los que Siloe proyectó en la Casa de los Miradores de la Plaza Bibrambla. Tal y como ya apuntaban López y Rodríguez-Acosta (1997, p. 50) no existe acuerdo entre los investigadores que han abordado la autoría del patio. Gómez Moreno (1892) y López (1986) apuestan por Diego de Siloe, ya que al menos existe constancia que replanteó el patio ya iniciado “conforme a traza, plano y forma” (López, 1986, p. 24); mientras que Gallego Burín defiende que la autoría le debe ser atribuida a Sebastián de Alcántara, aunque exista constancia de que el Arzobispo había solicitado que Siloe viniese a dirigir las obras (Gallego, 1989, p. 253).

La Universidad quedó instalada en las plantas baja y primera del edificio, mientras que el Real Colegio se acomodó en la segunda planta⁹¹. En el nivel de acceso desde la calle se dispusieron el general mayor o

⁹⁰ Traducción: Para ahuyentar las tinieblas de los infieles esta Universidad fue fundada por mandato del cristianísimo Carlos siempre agosto, rey de las Españas, y con trabajo e industria del ilustrísimo y reverendísimo Sr. Gaspar Dávalos, arzobispo de Granada, en el año 1532 desde el nacimiento de Ntro. Sr. Jesucristo.

⁹¹ Según (López, 1986, p. 26) el edificio comenzó a utilizarse en 1538, ya que se menciona por primera vez en las actas de Universidad el 29 de septiembre de dicho año.

paraninfo, frente a la entrada al edificio, dos aulas de Gramática y un aula para Cánones y Leyes. En planta primera se acomodaron, en la cruz de fachada frente a la Catedral, el salón de actos secretos o general alto, en el que se instaló la biblioteca universitaria, y la rectoral del Colegio. Esta planta también acogió la sala de claustros, que compartía estancia con el aula donde se impartía Filosofía, y dos aulas más, situadas sobre el paraninfo: la clase de Medicina y la de Teología, que servía a su vez, esta última, de capilla universitaria. Por tanto, la Facultad de Medicina ocupó un aula en el ala sur del edificio, con acceso desde el corredor de planta primera del claustro.

La Universidad, mientras estuvo alojada en este edificio, nunca superó los trescientos alumnos, incluyendo las facultades de Artes –Lógica y Filosofía–, Teología, Derecho –Cánones y Leyes– y Medicina, así como la escuela de Gramática (López, 1986, p. 29).

A nivel urbano, el edificio universitario aparece representado con el número 58 en la plataforma de Ambrosio de Vico, primer plano de la ciudad de Granada. Allí permanecerá la Universidad, y con ella la Facultad de Medicina, durante más de doscientos años.



Figura 1: Primera sede de la Facultad de Medicina, indicada sobre el *Proyecto para la habilitación del Palacio Arzobispal*, alzado, sección y planta primera⁹². Juan Pugnaire, 1869.

Fuente: López, 1986.

⁹² Hemos de realizarle una observación al plano de planta primera de Juan Pugnaire, que consiste en la falta de correspondencia en el número de columnas que ha dibujado en el patio



Figura 2: Primera sede de la Universidad de Granada, indicada sobre un fragmento de la *Plataforma de la ciudad de Granada*, Ambrosio de Vico, 1613.

4.2. SEGUNDA SEDE: EL COLEGIO DE SAN PABLO (1769-1854)

En 1767 tuvo lugar la expulsión de los jesuitas de España y la incautación de todas sus posesiones, entre las que se encontraba su céntrico Colegio de San Pablo, en mitad de la calle San Jerónimo, ocasión que aprovechó la Universidad para abandonar el edificio perteneciente al arzobispado, en el que estaba instalada desde su fundación, y mudarse al antiguo colegio jesuita.

El reinado de Carlos III va a ser, por tanto, decisivo para la Universidad de Granada, por dos hechos fundamentales: por una parte, el traslado en 1769 a la parte correspondiente a las escuelas jesuitas, convirtiéndose en su segunda sede⁹³, y, por otra parte, en 1776 se publica un nuevo plan de estudios.⁹⁴ Con respecto a la Facultad de Medicina, este nuevo plan indicaba la necesidad de que las clases clínicas tuviesen acceso al Hospital de San Juan de Dios, con el fin de estudiar los enfermos y la

de la Curia y las que realmente tiene y tenía. Pugnaire dibuja una columna de más en las dos galerías perpendiculares a la fachada.

⁹³ El encargado de redactar el proyecto de adaptación del antiguo colegio jesuita a universidad y tres colegios fue el maestro de obras Juan José Fernández Bravo. La memoria del proyecto y los planos están depositados en el Archivo Histórico Nacional. Un análisis de este proyecto y las obras acometidas antes del traslado puede consultarse en (Vílchez, 2017 b).

⁹⁴ El plan de 1776 supuso en Granada la creación de la primera cátedra de clínica (López Piñero, 1998).

anatomía de sus cadáveres, para lo cual se construiría en el propio hospital un anfiteatro anatómico (Vílchez, 2014, p. 247).

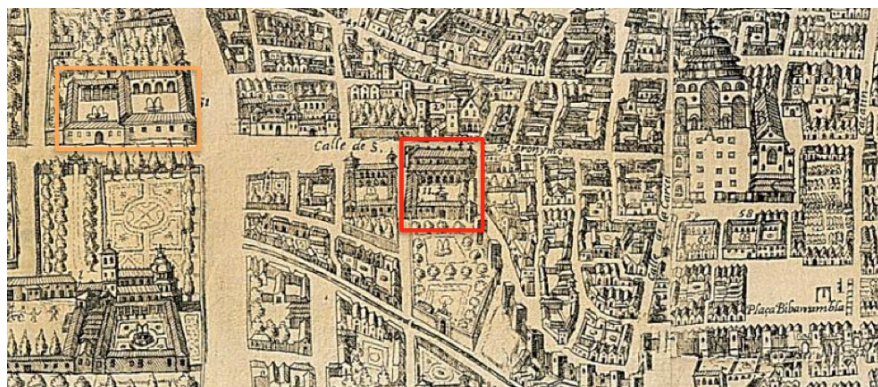


Figura 3: Segunda sede de la Universidad de Granada —enmarcada en rojo— y Hospital de San Juan de Dios —enmarcado en naranja—, indicados sobre un fragmento de la *Plataforma de la ciudad de Granada*, Ambrosio de Vico, 1613.

En la plataforma de Vico aparecen representados y numerados, entre otros, el antiguo Colegio de San Pablo (nº 11), y el Hospital de San Juan de Dios (nº 31), organizado en torno a dos patios.

En el mapa topográfico de la ciudad de Granada, levantado por Francisco Dalmau a finales del siglo XVIII, podemos apreciar la ampliación del Hospital de San Juan de Dios, realizada junto al segundo patio, cuyos locales serían ocupados por algunas aulas de la Facultad de Medicina, impartiendo sus clases tanto en los locales que le fueron asignados en el antiguo Colegio de San Pablo como en las clínicas ligadas al hospital y en el teatro anatómico, finalizadas estas obras en 1792 (Arias, 1997, p. 154).

Gracias a los planos de planta baja y alta realizados por Juan Pugnaire y revisados por el maestro de obras Antonio López Lara, en 1831, conocemos la organización del edificio universitario en el primer tercio del siglo XIX y la distribución de aulas, su asignación a cada facultad, en horario de mañana y tarde, y el número de alumnos de cada curso.⁹⁵ La

⁹⁵ Véase (Expediente de la visita efectuada en esta Universidad por D. Tadeo Ignacio Gil, Ministro del Consejo y Cámara de Castilla, 1831). Archivo Universitario de Granada.

Facultad de Medicina impartía sus clases en las aulas 8 y 10⁹⁶, además de en los locales, junto al segundo patio, del Hospital de San Juan de Dios.

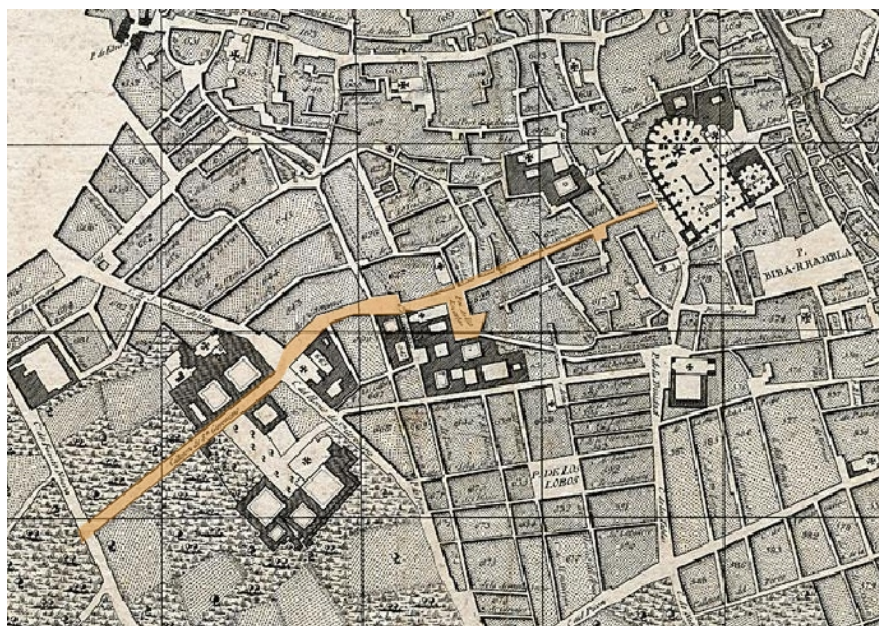


Figura 4: Eje calle San Jerónimo, indicado sobre fragmento del *Mapa topográfico de la ciudad de Granada*, Francisco Dalmau, 1795-1796.

⁹⁶ El aula número 10 sería sustituida a finales del siglo XIX por la escalera que actualmente conecta las dos plantas del edificio (Vílchez, 2019 a, p. 124).

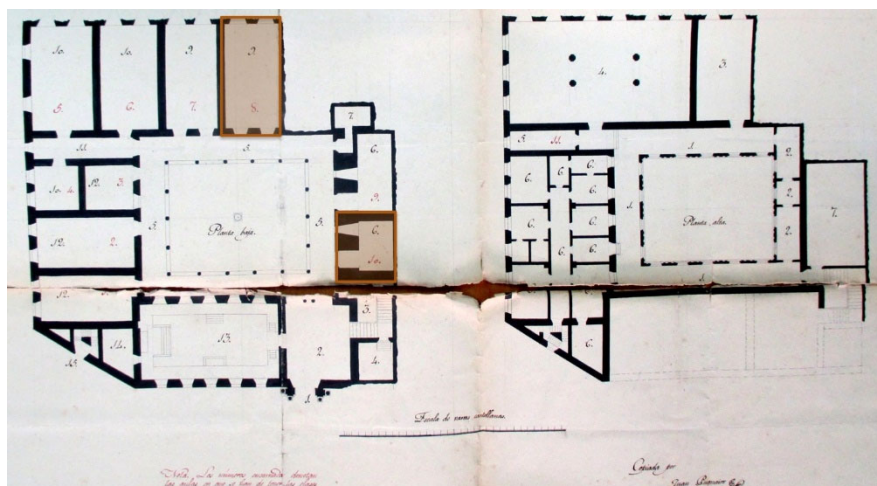


Figura 5: Segunda sede de la Universidad de Granada. Se han indicado las aulas de la Facultad de Medicina, sobre las *Plantas de la Real i Ymperial Universidad de Letras de Granada*, 1831. Fuente: Archivo Universitario de Granada (AUG).

5.3. TERCERA SEDE: ANEXO AL HOSPITAL SAN JUAN DE DIOS (1854-1887)

Desde mitad del siglo XIX la enseñanza de la medicina en España va a optar por el modelo docente francés, que se basaba en un aprendizaje exclusivamente clínico, desarrollándose fundamentalmente en el Hospital, con clases impartidas por los grandes maestros a la cabecera del enfermo. En Granada, la necesidad de la Facultad de Medicina de instalarse junto al Hospital San Juan de Dios, hemos visto que obligó a este a cederle varios locales, a los que se trasladó definitivamente la Facultad en 1854, convirtiéndose en su tercera sede. Esta Facultad de Medicina aparece dibujada, adosada al Hospital de San Juan de Dios, en una de las vistas de Granada del francés Alfred Guesdon, de 1855.

En 1861, el arquitecto Juan Pugaire se encargaba de redactar el proyecto de mejora del estado de la construcción del edificio de la Facultad y también introducía cambios en la distribución de la tercera planta. En la memoria describe el estado actual de la edificación en los siguientes términos:

El edificio llamado facultad de Medicina en esta Ciudad, es una construcción moderna, de planta rectangular, de tres cuerpos de alzado, y de construcción endeble y viciosa; consta de clases y gabinetes de objetos anatómicos, laboratorios para la enseñanza de la medicina; y linda con el Hospital de San Juan de Dios en el que se hace el estudio de las clínicas (Pugnaire, 1861).

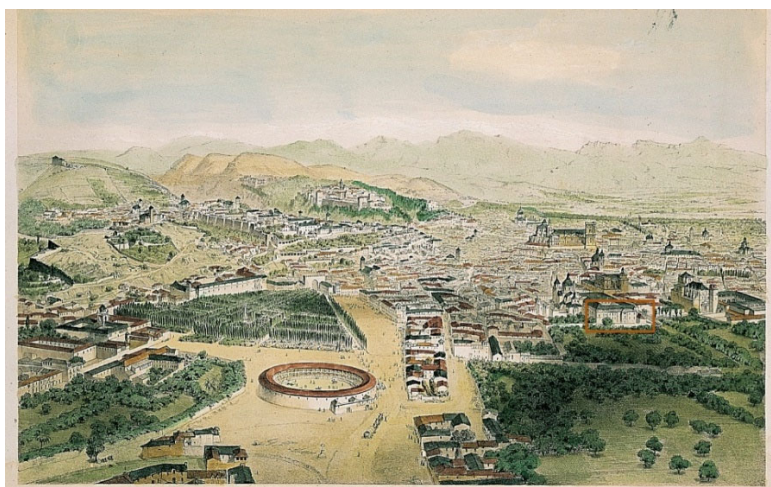


Figura 6: *L'Espagne à vol d'oiseau*, Alfred Guesdon, 1855. Fuente: Guesdon, 1855.

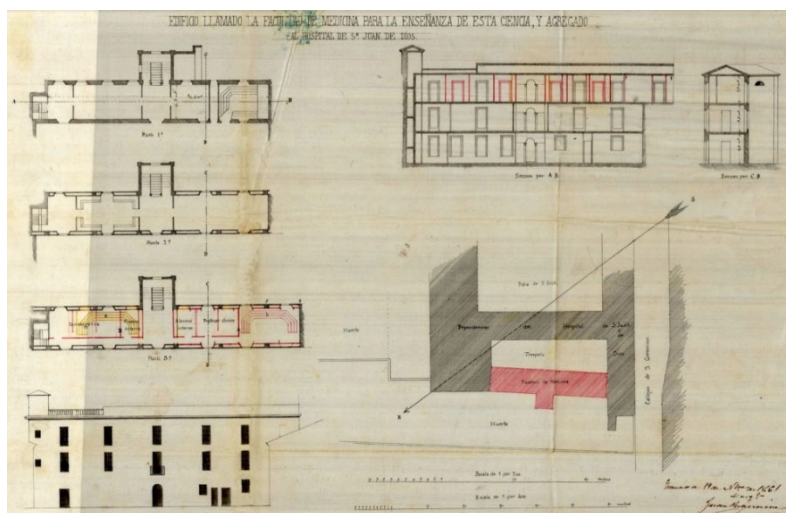


Figura 7: *Proyecto de obras en el edificio de la Facultad de Medicina*, Juan Pugnaire, 1861. Fuente: Archivo General de la Administración (AGA)

A pesar de estas reformas, el edificio de la Facultad resultaba insuficiente para acoger el creciente número de alumnos, al mismo tiempo que, lamentablemente, las condiciones higiénicas dejaban mucho que desear.

5.4. CUARTA SEDE: RECTOR LÓPEZ ARGÜETA (1887-1944)

En noviembre de 1881, el rector Santiago López Argüeta da cuenta de las buenas noticias recibidas del Ministerio y en 1882 el arquitecto Juan Monserrat y Vergés presenta el *Proyecto de ampliación y reforma de la Facultad de Medicina*.⁹⁷ Monserrat elabora un dibujo de la planta general en el que explica mediante un código de colores la construcción que se preveía conservar —en tinta negra—, la que será demolida —en tinta amarilla— y lo nuevo proyectado —en tinta roja—.⁹⁸

⁹⁷ La figura de Santiago López Argüeta, catedrático de la Facultad de Medicina y rector entre 1876 y 1890 (López, 2006, p. 111), fue decisiva para la consecución del nuevo edificio de la Facultad proyectado por Monserrat y Vergés entre 1882 y 1886. La calle donde se situará la construcción finisecular, con su ecléctica fachada, tomará el nombre de este rector médico.

⁹⁸ Este código de colores no era arbitrario, sino que obedecía a la reciente *Instrucción* [liberal] de 16 de marzo de 1860, para la redacción de proyectos, presupuestos y pliegos de condiciones relativos á la policía urbana y edificios públicos (Vílchez, 2019 b).

PROYECTO DE AMPLIACIÓN Y REFORMA
DE LA
FACULTAD DE MEDICINA
DE
GRANADA.

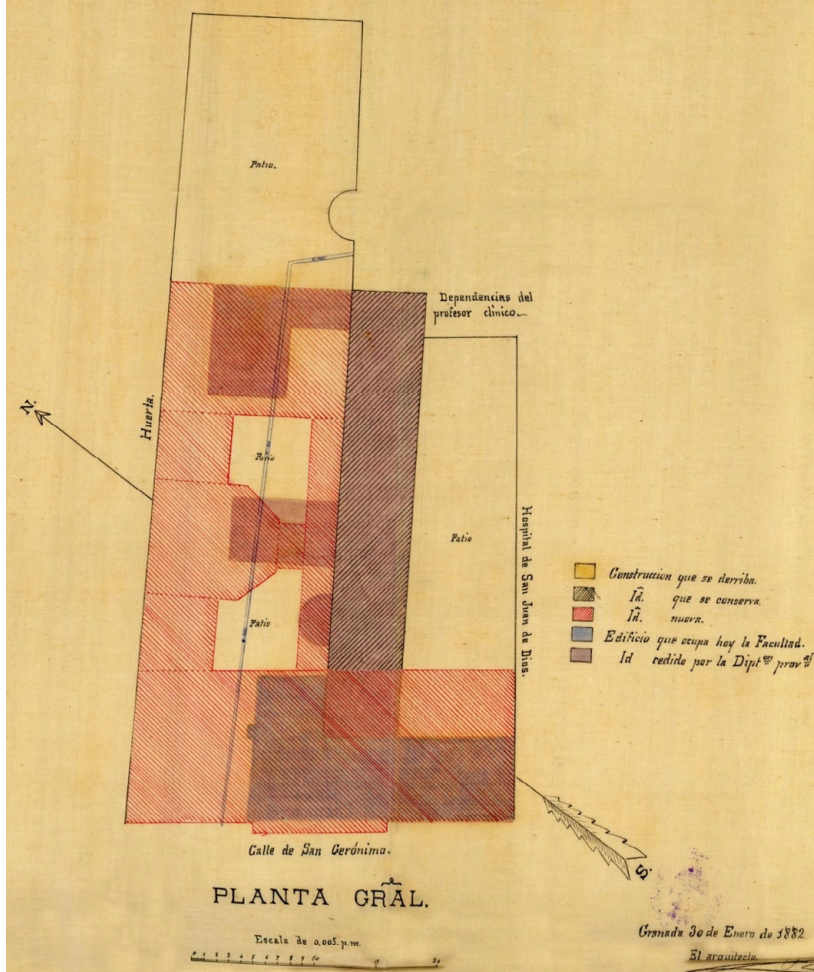


Figura 8: Proyecto de ampliación y reforma de la Facultad de Medicina de Granada, Juan Monserrat y Vergés, 1882. Fuente: AGA.

En cuanto a la forma y esquema del nuevo edificio, se proyecta un cuerpo principal de fachada, perpendicular a la crujía de edificación antigua que se pretende conservar, que en el plano la vemos con los muros rayados en tinta negra, a la que se le adosa una galería y una serie de

construcciones apoyadas en la medianería, que acogerán dos de las dependencias más significativas de la Facultad: el teatro anatómico y la clase de disección. Dos pequeños patios centrales iluminan y ventilan dichas estancias. El acceso a la Facultad desde la calle, se producía a través de un amplio vestíbulo, situado en el cuerpo central de la fachada (Monserrat, 1882-1884).

En la planta primera destaca la forma elíptica de las gradas del anfiteatro. En dicha planta quedarían ubicados el salón de actos, sobre el vestíbulo de acceso, el decanato, la sala de catedráticos, el museo y dos aulas, mientras que en planta segunda se proyectaba la instalación de museos, laboratorios, una clase y habitaciones para el conserje.

En la sección e.f. del proyecto, el arquitecto nos muestra el alzado del teatro anatómico y la sala de disección en planta baja. En la sección g.h. podemos apreciar la disposición en gradería del teatro, concebido como espacio destinado al saber del cuerpo, la mesa sobre la que se dispone el cadáver y la silla del catedrático médico-cirujano. La iluminación y ventilación natural se consigue mediante ventanas altas y un lucernario. Existe una diferenciación de accesos al teatro anatómico: el general, a través del patio, y dos entradas de servicio, conectadas con la sala de instrumentos y la de preparación de cadáveres.

La nueva fachada, proyectada por Monserrat y Vergés, responde al lenguaje ecléctico de finales del siglo XIX, con una ordenada composición de huecos de fachada, donde la simetría únicamente se rompe con la apertura en la esquina inferior derecha de un gran portón para la entrada de carros al patio de servicio compartido con el Hospital. Los colores utilizados en este alzado principal permiten conocer de una manera muy intuitiva los diferentes materiales que lo componen: ladrillo visto en la mayor parte del lienzo de fachada –rayado horizontal naranja–; piedra enmarcando todos los huecos, con despiece en las esquinas de los cambios de alineación del cuerpo central y los laterales, en la cornisa y frontón triangular que acoge el escudo español y el nombre de la Facultad –sin colorear–; cubierta de tejas –con rayado horizontal más espaciado que el del ladrillo y en color rojo–; los vidrios de las ventanas –con suave rayado horizontal en azul–; y, las carpinterías –coloreadas en tinta

marrón—. Las dos puertas de acceso al edificio, el peatonal y el rodado, quedan representadas mediante la apertura de una hoja, indicándose en la dibujada los cuarterones de madera.

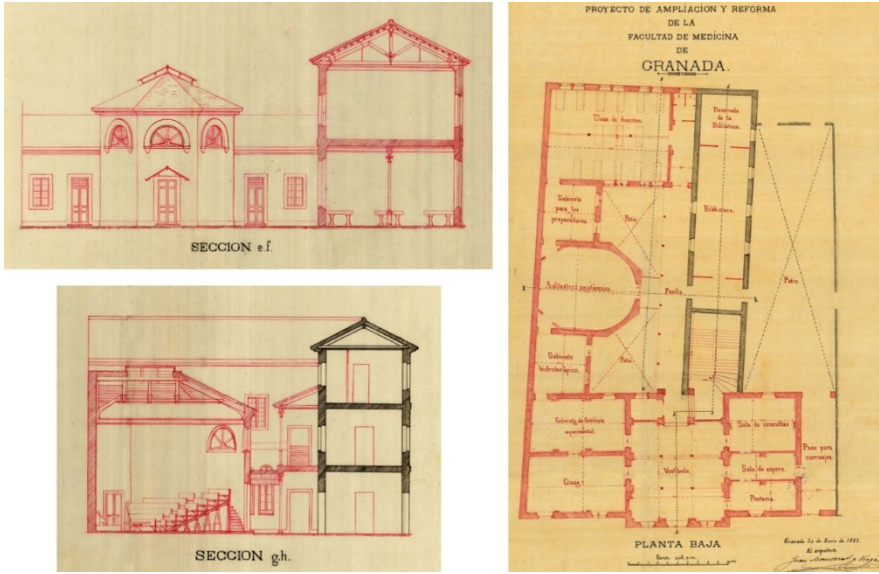


Figura 9: Proyecto de ampliación y reforma de la Facultad de Medicina de Granada, Juan Monserrat y Vergés, 1882. Secciones y planta baja. Fuente: AGA

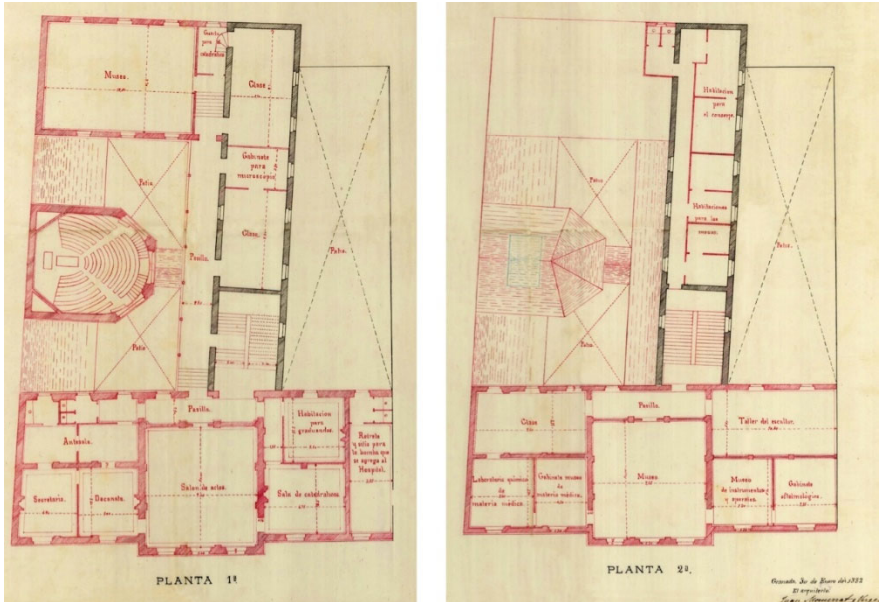


Figura 10: *Proyecto de ampliación y reforma de la Facultad de Medicina de Granada*, Juan Monserrat y Vergés, 1882. Plantas primera y segunda. Fuente: AGA



Figura 11: *Proyecto de ampliación y reforma de la Facultad de Medicina de Granada*, Juan Monserrat y Vergés, 1882. Fachada principal. Fuente: AGA

En 1884, en el inicio de las obras, el Arquitecto informa acerca de los graves problemas surgidos al descubrir el mal estado en que se hallaba la nave longitudinal del edificio antiguo que se proyectaba conservar. En este proyecto adicional, se propone levantar también de nueva planta la crujía perpendicular a fachada, donde se proyecta una escalera de tres tramos. Y además se producen modificaciones, como la ampliación del vestíbulo de acceso, que quedará sustentado con seis columnas de fundición. En el fondo de la parcela se proyecta la construcción de unas hornillas para preparaciones especiales para su estudio en la clase de disección, de unas conejeras y unas perreras, y de dos albercas para criar peces y ranas que sirvan al estudio de la fisiología experimental.

El 9 de enero de 1887 se inaugura la nueva Facultad de Medicina. Su claustro de profesores agradece al decano Eduardo del Castillo y sobre todo al rector de la Universidad, Santiago López Argüeta, todas las

gestiones realizadas con el Ministerio (Guirao, 1950, p. 29). La Facultad de Medicina de 1887 aparece por primera vez representada en el plano urbano de Ramón González Sevilla y Juan de Dios Bertuchi, publicado en Barcelona en 1894.

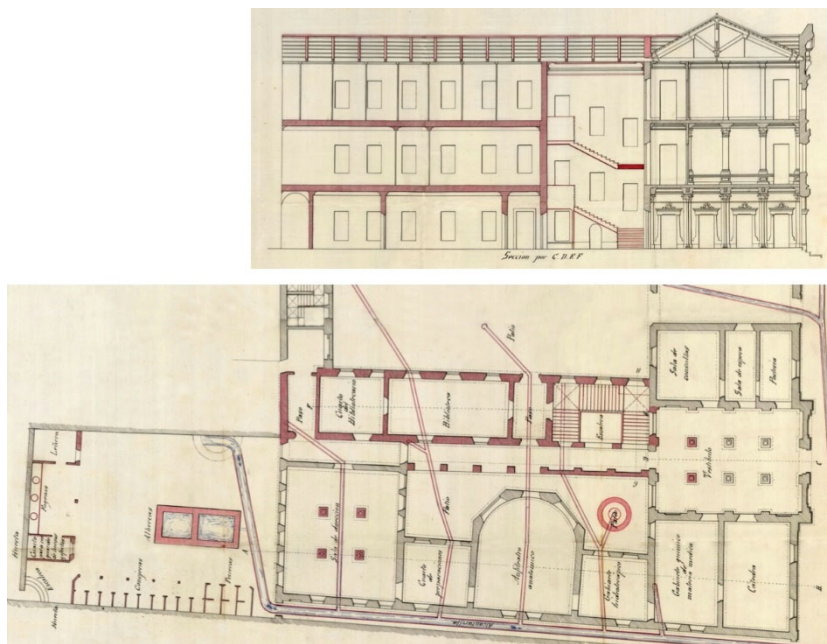


Figura 12: Proyecto de ampliación y reforma de la Facultad de Medicina de Granada, Juan Monserrat y Vergés, 1884. Sección y planta baja. Fuente: AGA.



Figura 13: Facultad de Medicina. Fotografías de Torres Molina, 1914. Fachada principal, vestíbulo de acceso, salón de actos y museo de anatomía. Fuente: AUG.

5.5. QUINTA SEDE: AVENIDA DE MADRID (1944-2015)

El 15 de enero de 1916 el rector de la Universidad de Granada, Federico Gutiérrez Jiménez, y el decano de la Facultad de Medicina, Antonio Amor y Rico, solicitaron al ministro de Instrucción Pública autorización para la compra de un solar destinado a la construcción de una nueva Facultad de Medicina y Hospital Clínico.



Figura 14: Solar para la nueva sede de la Facultad de Medicina y su Hospital Clínico, indicado sobre el *Plano de Granada de 1909*. Fuente: plano base en el Archivo Municipal de Granada (AMGR).

El arquitecto Fernando Wilhelmi redacta un informe de tasación, destacando la idoneidad del enclave, en las afueras, en una zona elevada e higiénica, donde los vientos llegaban sin haber atravesado la ciudad, con su superficie inclinada hacia el sur, que aseguraba el soleamiento y la rápida evacuación de las aguas de lluvia. Wilhelmi acompaña su informe de dos planos, sobre papel tela azul: uno de la totalidad del solar a adquirir, con las nuevas alineaciones previstas, en tinta roja, y otro, de la planta baja de la manzana de las Tinajerías, con la antigua Fábrica y casa de D. Manuel López Sáez, y otras casas que pertenecían a otro dueño.⁹⁹

⁹⁹ (Antecedentes relativos a la adquisición de terrenos destinados a la construcción de un edificio para instalar la Facultad de Medicina y Hospital Clínico de Granada, 1916-1919).

En la nueva Facultad de Medicina, cuyo proyecto salió de un concurso de arquitectura, ganado por los arquitectos Aurelio Botella y Sebastián Vilata (Botella y Vilata, 1945), se entrelazan elementos del racionalismo y funcionalismo de los años 20 con el eclecticismo historicista de corte clásico, en el que destaca la monumentalidad de su acceso principal, vértice de encuentro entre las dos fachadas laterales del edificio. Éste queda resuelto mediante un acuerdo cilíndrico, compuesto por una gran escalinata, sobre la que se sitúan cuatro pedestales-base de las seis columnas dóricas que sustentan el entablamento corrido a modo de ático.

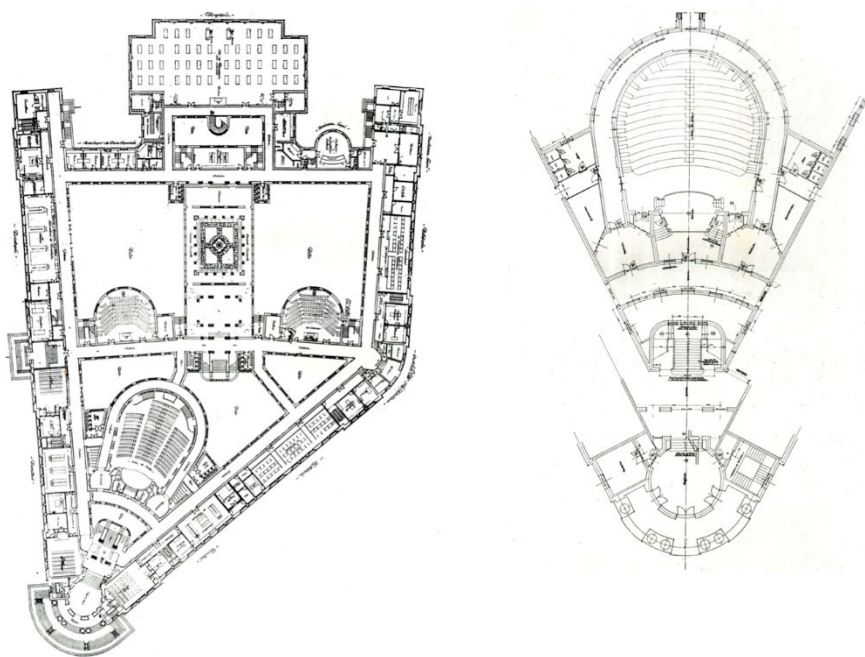


Figura 15: *Proyecto de Facultad de Medicina*, Aurelio Botella y Sebastián Vilata, 1929.
Fuente: (Botella y Vilata, 1945).

En planta, el edificio de la Facultad está constituido por varias zonas claramente diferenciadas: el vértice circular, con el acceso principal al edificio; el cuerpo central, destinado a acoger el aula magna, que tiene un gran protagonismo dentro del edificio –situada detrás de la escalera principal–, el vestíbulo general de alumnos, las dos aulas semicirculares

dispuestas a modo de anfiteatro, las bibliotecas y los depósitos de libros; las crujías de las fachadas exteriores, ocupadas por los laboratorios; y, el Instituto Anatómico, en la parte norte y en contacto directo con el Hospital Clínico a través de una amplia galería subterránea. El edificio está coronado por seis áticos o torreones destinados a viviendas del personal de servicios.

El gran salón de actos o aula máxima, estructurada en forma de anfiteatro, tiene una capacidad para 320 personas sentadas y 200 en la galería que rodea la sala. Al estrado presidencial puede accederse o bien a través de la sala de conferenciantes o bien desde la propia aula. Para lograr la mejor acústica posible se forraron los suelos con corcho comprimido y los paramentos, hasta una altura máxima de cinco metros, con un sencillo dibujo de amplios recuadros. La cubierta interior o techo de la sala está rematada por una gran bóveda decorada, que aloja de manera oculta la iluminación general. El terciopelo de las butacas y de los cortinajes también contribuyen a la consecución de un sonido óptimo.

El 9 de junio de 1944 se inaugura la nueva Facultad de Medicina, con la asistencia del Ministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín, y las principales autoridades civiles y eclesiásticas de la ciudad, como el alcalde Antonio Gallego Burín y el cardenal Agustín Parrado.

Gracias al libro de fotos de la inauguración de la Facultad de Medicina, en 1944, realizado por la sección de fotografía del Instituto Anatómico podemos conocer el aspecto que mostraban las diferentes dependencias de la Facultad y el Instituto Anatómico, tanto arquitectónicamente como a nivel de mobiliario, entre ellas, la gran sala de disección del Instituto Anatómico y Fisiológico o los diferentes laboratorios de la Facultad.



Figura 16: Vista exterior de la Facultad de Medicina, 1944. Fuente: AUG.



Figura 17: A la izquierda, las dos grandes aulas en anfiteatro, y a la derecha, un patio de la facultad y el laboratorio de microbiología, 1944. Fuente: AUG.

5.6. SEXTA SEDE: CAMPUS DE LA SALUD (2015-EN LA ACTUALIDAD)

Finalmente, en el año 2015, la Facultad de Medicina se instala a las afueras de la ciudad, en el campus de la Salud, donde ya estaba

funcionando el nuevo Hospital Clínico San Cecilio y junto a otras Facultades de la rama sanitaria.

Los autores del proyecto, que salió ganador de un concurso de arquitectura, son los arquitectos Antonio Cruz y Antonio Ortiz.



Figura 18: *Proyecto de Facultad de Medicina de la Universidad de Granada*, Antonio Cruz y Antonio Ortiz, 2007. Fuente: web arquitectos.

6. RESULTADOS.

El análisis pormenorizado de todo el material gráfico y escrito, hallado especialmente en los Archivos, ha permitido establecer un preciso trazado a lo largo de los casi quinientos años de existencia de la Facultad de Medicina en la Universidad de Granada, próxima a celebrar el quinto centenario de su fundación por el emperador Carlos V.

La evolución de la enseñanza de los estudios médicos, con la continua publicación de nuevos planes de estudios que ordenaban la creación de nuevas asignaturas, generó la necesidad de nuevos espacios que debían ser acondicionados para que los estudiantes pudieran recibir la docencia en las mejores condiciones y, en otros, además requerían laboratorios para los profesores y sus ayudantes, de carácter científico-experimental. Esto sumado al progresivo aumento del alumnado, favorecido por la inclusión de las clases medias, en contraposición a la formación elitista, hará que el arquitecto tenga que responder a una creciente demanda de espacios e instalaciones en los edificios que fueron sede de la Facultad de Medicina.

7. CONCLUSIONES

Las facultades de medicina, que además de sus estudios doctrinales contienen los de aplicación y práctica clínica, se situarán, especialmente desde finales del siglo XVIII, cerca de los grandes hospitales, cuando no forman ambos un mismo conjunto arquitectónico.

La implantación urbana de las diferentes sedes de la Facultad de Medicina tendrá repercusiones directas en el desarrollo de la ciudad, desde su primera localización en pleno casco urbano, en un edificio de nueva planta levantado frente a la Catedral, inmerso en el bullicio de la ciudad renacentista. Su traslado en 1769 al también céntrico Colegio de San Pablo, levantado a mediados del siglo XVI en mitad de la calle San Jerónimo, permitió a la Universidad continuar en contacto estrecho con la ciudad. La salida de la Facultad de Medicina del edificio central a mediados del siglo XIX, para situarse junto al Hospital de San Juan de Dios, convirtió la calle San Jerónimo en el primer eje universitario de la ciudad. La elección, a primeros del siglo XX, de los solares situados en el borde noroeste de la ciudad, junto al barrio de San Lázaro, para levantar la nueva Facultad de Medicina y su Hospital Clínico, fue el inicio de la dispersión de los centros universitarios y descentralización con respecto al casco urbano, aunque este hecho no se materializó hasta después de la guerra civil, en 1944. Ya entrado el siglo XXI, se produce la última mudanza de la facultad, a las afueras de la ciudad, sobre todo motivada por la necesidad de tener un nuevo Hospital Clínico, en el denominado campus de la Salud, situado en el perímetro sur de la ciudad de Granada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Antecedentes relativos a la adquisición de terrenos destinados a la construcción de un edificio para instalar la Facultad de Medicina y Hospital Clínico de Granada (1916-1919). Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, IDD (05)014.002, Caja 31/5410 Legajo 13614-II.

ARIAS DE SAAVEDRA, I. (1997). Las reformas Ilustradas. Siglo XVIII. En *Historia de la Universidad de Granada*, 85-168. Granada: Universidad de Granada.

- BOTELLA, A. y VILATA, S. (1945). Facultad de Medicina y Hospital Clínico. *Revista Nacional de Arquitectura*, 41, 176-188.
- CALERO PALACIOS, M. C. (1978). *La enseñanza y educación en Granada, bajo los reyes Austrias*. Granada: Diputación de Granada.
- CALERO PALACIOS, M. C. (1997). La Universidad de Granada durante los siglos XVI y XVII. En *Historia de la Universidad de Granada*, 11-84. Granada: Universidad de Granada.
- Expediente de la visita efectuada en esta Universidad por D. Tadeo Ignacio Gil, Ministro del Consejo y Cámara de Castilla* (1831). Archivo Universitario de Granada, Caja 01462/015.
- GALLEGO BURÍN, A. (1989). *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*. 7ª ed. Granada: Comares.
- GUESDON, A. (1855). *L'Espagne à vol d'oiseau: Grenade vue prise au dessus de la Place des Taureau*. Paris: Francois Delarue.
- GUIRAO GEA, M. (1950). La Facultad de Medicina a través de los tiempos. En *La Facultad de Medicina de Granada (España)*, 5-60. Granada: Imprenta Urania.
- GÓMEZ MORENO, M. (1892). *Guía de Granada*. Granada: Imprenta de Indalecio Ventura. (Edición facsímil, 1998. Granada: Universidad de Granada).
- LÓPEZ, M. A. (1986). *La Curia y el Palacio Arzobispal de Granada*. Granada: Imprenta Ave-María.
- LÓPEZ, M. A. (2006). *Los rectores y cancilleres de la Universidad de Granada: 1532-2004*. Granada: Universidad de Granada.
- LÓPEZ GUZMÁN, R. y RODRÍGUEZ-ACOSTA, C. (1997). El edificio de la antigua Universidad. En Henares Cuéllar, I. y López Guzmán, R. (eds.) *Universidad y Ciudad. La Universidad en la Historia y la Cultura de Granada*, 2.ª ed., 49-54. Granada: Universidad de Granada.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M. (1998). La enseñanza médica en España desde la Baja Edad Media hasta la Ley Moyano (1857). En Danón, J. (coord.) *La enseñanza de la medicina en la Universidad española*, 23-29. Barcelona: Fundación Uriach.

- MONSERRAT Y VERGÉS, J. (1882-1884). *Proyecto de ampliación y reforma de la Facultad de Medicina de Granada*. Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, IDD (05)014.002, Caja 31/8047 Legajo 8838-1.3.
- MONTELLS Y NADAL, F. P. (1870). *Historia del Origen y Fundación de la Universidad de Granada*. Granada: Imprenta de D. Indalecio Ventura.
- PUGNAIRE, J. (1861). *Proyecto de obras en el edificio de la Facultad de Medicina de Granada*. Ministerio de Cultura, Archivo General de la Administración, IDD (05)014.002, Caja 31/8047 Legajo 8838-1.1.
- VÍLCHEZ LARA, M. C. (2014). La Facultad de Medicina en la calle Rector López Argüeta. En Arredondo, D., Calatrava, J., del Cid, A. y García, F. (eds.) *De la casa al territorio: Jornadas de Investigación en Arquitectura*, 247-260. Granada: Universidad de Granada.
- VÍLCHEZ LARA, M. C. (2017 a). *Patrimonio Inmueble de la Universidad de Granada: Rehabilitación de edificios históricos y nuevas sedes*. Universidad de Granada [tesis inédita].
- VÍLCHEZ LARA, M. C. (2017 b). El Colegio de San Pablo en Granada: de escuela jesuita a universidad (1556-1769). *Archivo Español de Arte*, 90(360), 347-364.
- VÍLCHEZ LARA, M. C. (2019 a). La transformación finisecular del Colegio de San Pablo en Granada: 1871-1900. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50, 113-130.
- VÍLCHEZ LARA, M. C. (2019 b). Las técnicas gráficas en los proyectos de la Universidad de Granada. Un recorrido de la ilustración a la autarquía. *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 24(36), 106-115.

ASPECTOS DEMOGRÁFICOS DE LA VILLA DE UGÍJAR EN EL CONTEXTO DE LA REPOBLACIÓN: LAS VISITAS DE 1574, 1576 Y 1578¹⁰⁰

MANUEL ONIEVA TARIFA
Universidad de Málaga, España

RESUMEN

Este trabajo analiza la dimensión demográfica y poblacional de las visitas que realizaron Juan Rodríguez de Villafuerte Maldonado y Arévalo de Zuazo a la villa de Ugíjar en los años 1574, 1576 y 1578. El objeto de estudio se integra en la ya consagrada temática de la repoblación en época de Felipe II, y a nivel cronológico se ubica tras la finalización de la Guerra de la Alpujarra, una vez que los moriscos son deportados del Reino de Granada y diseminados hacia otros lugares de Castilla. Con el auxilio de fuentes primarias, en especial las del Archivo General de Simancas, en coadyuva de fuentes secundarias, descifraremos las cuestiones demográficas más relevantes de estos años.

PALABRAS CLAVE

Repoblación, Reino de Granada, Visitas, Ugíjar, Felipe II.

¹⁰⁰ Este trabajo se ha realizado gracias a la concesión de una ayuda FPU del Ministerio de Universidades (Ref.: FPU17/02877) y se adscribe al proyecto de I+D Asimilación y exclusión en el Mediterráneo: judeoconversos y moriscos en la Edad Moderna, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (HAR2016-78759-P).

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se apoya en el examen de fuentes documentales primarias del Archivo General de Simancas [AGS], en particular, en los legajos de Cámara de Castilla [CC] inscritos a las tres visitas oficializadas a la taha de Ugíjar datadas entre los años 1574 y 1578, y en otra documentación del AGS concerniente a los fondos de Diversos de Castilla [DV], Patronato Eclesiástico [PE] y Contadurías Generales [CG]. El objeto de esta publicación, que complementa un estudio que estamos desarrollando en paralelo sobre los libros de apeo y repartimiento de los lugares que conformaron la taha –Cherín, Darrical, Laroles, Mairena, Mecina, Nechite y Picena–, radica en conocer y evaluar el impacto demográfico de la repoblación en la villa principal de la antigua taha durante los primeros años, y delinear las particularidades de cada inspección. Huelga subrayar que el libro de apeo y repartimiento de esta villa nunca ha sido localizado, pero gracias a las visitas creemos, modestamente, poder instituir una idea aproximada de cómo fue la asignación de los vecinos y la distribución de las propiedades, junto a la constitución de lo estipulado por cada suerte en este preciso lugar.

A tenor de las fuentes documentales analizadas, que en esencia eran instrumentos que permitían cuantificar el proceso repoblador, podremos comparar muchos de los datos extraídos y establecer variaciones poblacionales en la villa o las procedencias de los repobladores que se asentaron en el lugar tras el extrañamiento morisco. Baste afirmar que las visitas de los años 1574, 1576 y 1578, dirigidas por los comisionados regios Juan Rodríguez de Villafuerte Maldonado y Arévalo de Zuazo, no siempre eran recogidas en términos similares, de modo que emplearemos los datos que verdaderamente sean equiparables. De esta suerte, será interesante dilucidar la composición media del núcleo familiar o cuantificar las ausencias vecinales de unos años a otros, así como ciertas transformaciones que se produjeron en las cifras relativas al sembrado, al ganado o a las armas de las que disponían los pobladores; en definitiva, atemperar los datos en la dimensión cronológica, en especial la cuestión demográfica y poblacional, amén de la confrontación respecto al desarrollo acaecido en otros lugares del antiguo reino de Granada a través de las fuentes secundarias oportunas para la sazón.

1. LAS VISITAS

Tal y como reza en la documentación de la época, a la conclusión del conflicto alpujarreño era pertinente que los moriscos deportados del Reino de Granada “se repartan lo mas menudamente que sea posible por los lugares destes reynos” (AGS, CC, leg. 2161, fol. 14). La revuelta y consiguiente expulsión neoconversa legó a las tierras granadinas, almerienses y malacitanas un escenario desolador, un horizonte caracterizado por un intenso deterioro demográfico y económico. En respuesta a este fatal contexto, agregado a la necesidad de sufragar el estado de la Hacienda Real y a la exigencia de instituir baluartes defensivos con los que hacer frente a amenazas internas y externas, la Corona legisló y promulgó directrices y normativas para reorganizar este espacio y repoblarlo (Onieva, 2020, p. 136)¹⁰¹.

Al calor de este ambicioso proyecto liderado por la Corona, se erigieron y de manera singular una serie de instituciones para encaminar las actuaciones a practicar: por un lado, la Junta de Población que, emplazada en la Corte, velaba por los asuntos de hacienda y población; y de otro, el Consejo de Población, que ubicado en la ciudad de Granada y subordinado al organismo anterior, desempeñaba *in situ* competencias análogas en este espacio geográfico. Figuras como las de Juan Rodríguez de Villafuerte Maldonado o Arévalo de Zuazo, que eran comisarios en materia de población¹⁰², gozaron de profusa responsabilidad al reunir en sus personalidades la cabeza colegiada del ministerio de hacienda y

¹⁰¹ Para profundizar en los aspectos primordiales de la repoblación es inexcusable consultar la siguiente obra: BARRIOS AGUILERA, M. y BIRRIEL SALCEDO, M. M. (1986). *La repoblación del Reino de Granada después de la expulsión de los moriscos*. Granada: Grupo de Autores Unidos.

¹⁰² En despacho registrado el 20 de febrero de 1571 dirigido al Duque de Arcos, que presidía con modalidad colegiada el Consejo de Población junto a Pedro de Deza, se acuerda en señalarles 100 escudos de salario mensual a cada uno de los comisarios, en concreto, a Juan Rodríguez de Villafuerte Maldonado, a Arévalo de Zuazo y a un tercero, Tello González de Aguilar, que habría de nombrarse pocos meses después (AGS, CC, leg. 2161, fol.5).

población; si bien a la muerte del primero en el año 1576¹⁰³, éste fue reemplazado por Tello de Aguilar (Birriel, 1988, pp. 174 y 186).

Una de las diligencias más representativas que se articularon fueron las averiguaciones e inspecciones, en tanto instrumentos de control, que emanaban del Consejo de Población con el fin de conocer los pormenores de la empresa filipina. En primer lugar, era ineludible recopilar información acerca de los sectores despoblados y en última instancia, a raíz de 1574, velar por el desarrollo de las acciones desplegadas en territorio granadino (Bravo, 1995, p. 73). Catalogadas las propiedades y haciendas de moriscos y cristianos viejos, cristalizadas éstas en libros de apeo y repartimiento, eran racionadas y asignadas a los colonos que a seguida debían protagonizar los asentos.

Cada comisario de la población se ocupó de un distrito del reino, siendo Juan Rodríguez de Villafuerte Maldonado el encargado del corregimiento de Granada y Loja. A la muerte de éste, Arévalo de Zuazo incorporaría dicho sector al suyo. En este sentido, desde el año 1571 se promovieron un conjunto de indagaciones integrales y sectoriales, siendo las más significativas las de los años que analizamos en este trabajo, junto a la efectuada en 1593. Las divergencias formales entre estas visitas obedecían a las exigencias cambiantes del Consejo de Población, sujetas a los requisitos específicos de cada momento (Barrios y Birriel, 1986, p.92). De hecho, más adelante comprobaremos en la visita de 1578 la reducción de los censos de frutos a dinero que dimanaba de una instrucción remitida a Granada (AGS, CC, leg. 2179).

De las tres visitas que contabilizamos en este estudio, las ejecutadas en los años 1574 y 1576 son semejables entre sí en forma y fondo: en ellas se suele señalar el número de moriscos que había antes del levantamiento y se plasma una suerte de relación donde se indican el nombre y la procedencia del vecino colono –no siempre-, el número de miembros del

¹⁰³ En el año 1574, aquejado de calenturas y gravemente enfermo, Juan Rodríguez de Villafuerte Maldonado solicitaba a su majestad regresar a Salamanca, que era su ciudad natal, porque así se lo recomendaban los médicos (AGS, CC, leg. 2176, fols. 98 y 99).

núcleo familiar, el sembrado, las cabezas de ganado, los bagajes y las armas.

1.1. LA VISITA DE 1574

Según la información que se desprende de la visita efectuada por Juan Rodríguez de Villafuerte Maldonado, el 30 de marzo de 1574, no se pudo averiguar en primera instancia el número de vecinos moriscos que había antes del levantamiento, pese a que en nota al margen y en la parte final del informe, donde aparece formalizado el resumen de la visita del año 1576, se alude a la existencia de 228 neoconvertos —análogo a los dosieres de los lugares que conformaban la taha, no se especificó la cifra de cristianos viejos—. Al inicio del documento quedó plasmada la ordenanza por la que la villa fue mandada poblar con 110 vecinos y la indicación del estado de la iglesia, quemada en este emplazamiento¹⁰⁴. La composición de la suerte promedio que se adjudicó constaba de morada, 6 fanegas de tierra de secano, 1,5 fanegas de riego, 1 onza de cría de seda, 2 marjales de viña y 4 olivos (Onieva, 2020, p. 149).

Antes de proseguir con el examen propuesto, hemos de remitir al lector a la tabla 1 y aclarar que en ella compilamos el resumen general de la visita más el elaborado con los datos pormenorizados de cada vecino. Esgrimida esta salvedad, la visita arroja un total de suertes repartidas (154 suertes y 44 ventajas), sin embargo, no conocemos lo asignado a título particular sin el desaparecido libro de apeo y repartimiento. A través de la declaración de los repobladores sabemos que en aquel preciso día se contabilizaron 110 vecinos, más otros dos que se encontraban ausentes y carecen de anotación alguna (Domingo de Alcalá, procedente de Toledo, y Francisco Muñoz, originario del mismo lugar). Este dato coincide en uno y otro término cuando cotejamos la documentación. Respecto a la composición del núcleo familiar, en el global advertimos un incremento de 9 personas. En este sentido, destaca una familia con 12 integrantes (Alonso de Almendros, natural de Corral de Almaguer)

¹⁰⁴ Para mayor información sobre los trágicos sucesos acaecidos a partir de la Navidad de 1568 en la villa de Ugíjar, es indispensable acercarse a la siguiente obra clásica: Luis del Mármol Carvajal, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada. Estudio, edición, notas e índices por Javier Castillo Fernández*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2015.

y otras cinco con 9 sujetos¹⁰⁵, ascendiendo la media del lugar a 2,98 (AGS, CC, leg. 2201, villa de Ugíjar).

Entendemos que los vecinos que poseen más sembrado, Andrés Muñoz y Juan Ángel, ambos de Toledo y que cuentan con 19 y 20 fanegas respectivamente, cupieron a más suertes en el reparto¹⁰⁶. Este elemento también se acentúa en el detalle de la visita. El ganado, igualmente dilatado, está distribuido entre relativamente pocos vecinos, siendo Juan Ángel, Antón García, Martín López y Bartolomé Sánchez del Campo los que más ganado cabrío y porcuno poseen. Otro dato de interés irrumpe en la declaración vecinal, donde se apunta a una variedad de armas que no fue plasmada en el resumen realizado por el comisario; así, había unas 21 armas adicionales¹⁰⁷.

Tabla 1. Datos totales de la visita de 1574

ELEMENTOS DESCRITOS	RESUMEN QUE REALIZAN DE LA VISITA	RESUMEN CON LA DECLARACIÓN DE LOS VECINOS
Vecinos	110	110
Personas	319	328
Sembrados (fanegas)	286	291
Ganado caprino (cabezas)	243	69
Ganado porcuno (cabezas)	40	40
Bagajes	59	57
Arcabuces	49	47
Ballestas	2	2

¹⁰⁵ Francisco de Cuenca (Fuente Obejuna), Andrés Muñoz (Toledo), Juan Martín de Yebra (El Toboso), Andrés Pérez (Tribaldos) y Melchor San Pedro (Toledo).

¹⁰⁶ En colación a este hecho, no podemos descartar que el reparto sea posterior a la fecha de esta visita, al igual que sucede en otros lugares de la taha.

¹⁰⁷ La cuestión de las armas, así como otros aspectos de indudable valía, fue estudiada en profundidad en el conjunto de localidades de repoblación adscritas a las tahas granadinas y al obispado de Málaga en la siguiente obra: Juan Jesús Bravo Caro. *Frontera y repoblación: una coyuntura crítica tras la guerra de las Alpujarras*. *Chronica Nova*, 25, 1998, pp. 173-211.

Espadas	-	27
Lanzas	-	2
Escopetas	-	1
Armas indeterminadas	-	2
Armas totales	61	82

Fuente: AGS, CC, leg. 2201, villa de Ugíjar. Elaboración propia.

1.2. LA VISITA DE 1576

El 6 de junio de 1576 Arévalo de Zuazo realiza la visita a la villa de Ugíjar y recibe juramento de los regidores Alonso García y Melchor Serrano, y los vecinos Francisco de Cuenca y Diego Hernández Palomar. Como ya hemos convenido, esta visita es equiparable a la de 1574 por cuanto su naturaleza es equivalente, pese a que en aquélla el desglose de las armas era más preciso y en ésta el asociado al ganado. Del listado de vecinos inscritos en la redacción se hace constar de manera explícita que 22 estaban ausentes. Conviene subrayar que este contingente humano fue sustituido por al menos 17 pobladores, quedando 5 sin suplir, aunque debemos matizar dicha circunstancia en diferentes estratos: en primer lugar, Melchor de San Pedro, que vive en Granada, es citado dos veces en el informe de la visita (en una de ellas sin registros en el género y en otra se le agrega únicamente la cuantía de 2 personas), y sus suertes le son adjudicadas al vicario. En segundo lugar, 2 de los nuevos vecinos que reemplazan a los anteriores no presentan inscripciones. En tercer lugar, 5 de ellos son hijos solteros de pobladores que en algunos casos están ausentes. Estos presupuestos condicionan las cifras de vecinos y personas reunidas en la tabla 2, en especial a los confeccionados con la declaración.

Las familias más numerosas son las de Francisco de Cuenca, Pedro Serrano y Andrés Muñoz, con 11, 10 y 9 miembros cada una. Alonso de Almendros, que en la anterior visita era el poblador con un núcleo familiar más vasto, es referido ahora un par de veces en la relación vecinal: por un lado, es sustituido con orden por Sebastián de Sierra, y por otro, suple a Pedro de Valenzuela y se le añaden 6 personas (disminuye a la

mitad). También, desciende la media familiar, en esta ocasión a 2,62 personas.

En cuanto a la sembradura, Francisco de Cuenca y Francisco Muñoz son los que poseen más fanegas, con 20 y 30 correspondientemente. Este último, originario de Toledo, se encontraba ausente en la primera visita: en las averiguaciones de 1576 conocemos que reside en Granada junto a su mujer y que su hijo soltero de 17 años y similar nombre, reemplaza a Domingo de Alcalá (ausente). Ambos son instados a cumplir con sus obligaciones, de lo contrario deberán traspasar las suertes a pobladores útiles. Respecto al primero de ellos, que es natural de Fuente Obejuna, poseía 9 fanegas en 1574, participa de esta visita junto a los regidores y es referido como repartidor de vecinos en la averiguación ulterior del año 1578.

A diferencia del informe previo, en este advertimos una merma significativa en las fanegas que poseían Andrés Muñoz (se reducen de 19 a 10) y en las de Juan Ángel (de 20 a 7). Este último también ve comprometido el ganado documentado en 1574 (entonces se le incorporaban 50 cabezas de caprino y ahora ninguna). A grandes rasgos, el género del ganado se encuentra agrupado en pocos individuos, sobresaliendo Pedro Serrano con 200 cabezas de caprino y 200 de ovejuno, y Diego Fernández Narváez¹⁰⁸ con 200 de porcino. Cabe recalcar que el vacuno, con escueta relevancia en este lugar, también está concentrado: Miguel López¹⁰⁹ posee 30 de las 40 cabezas contabilizadas.

¹⁰⁸ No estaba en la primera visita.

¹⁰⁹ En la anterior visita no se le contabiliza ganado.

Tabla 2. Datos totales de la visita de 1576

ELEMENTOS DESCRITOS	RESUMEN QUE REALIZAN DE LA VISITA	RESUMEN CON LA DECLARACIÓN DE LOS VECINOS
Vecinos	111	108
Personas	271	284
Sembrados (fanegas)	309	308
Ganado caprino (cabezas)	235	206
Ganado porcuno (cabezas)	-	203
Ganado vacuno (cabezas)	10	40
Ganado ovejuno (cabezas)	200	200
Bagajes	60	59
Arcabuces	61	60
Ballestas	1	1
Espadas	-	-
Lanzas	-	-
Escopetas	-	-
Armas indeterminadas	-	-
Armas totales	61	61

Fuente: AGS, CC, leg. 2146, villa de Ugjíjar. Elaboración propia.

1.3. LA VISITA DE 1578

El 12 de marzo de 1578 es la fecha señalada en la que Arévalo de Zuazo efectúa las pesquisas necesarias para conocer el estado de la población en Ugjíjar. Para ello comparecen los regidores Andrés Muñoz y Alonso García, y el vecino Francisco de Cuenca. En contraposición a las visitas que hemos analizado hasta ahora, la de 1578 es más exigua en tanto no se indican la cuantía de personas ni otros agregados como sembrado, ganado, bagajes o armas. Solo se refiere al nombre del vecino y de manera incidental a alguna información de interés: defunción, sucesión, traspaso de suertes, etc.

Más allá de la declaración positiva sobre la labranza de las haciendas y la reparación de las casas, los frutos están reducidos y concertados a 77000 maravedíes de censo, a razón de 30000 el millar —este apunte pecuniario es la primera vez que consta en las visitas- y la relación es completada con 108 vecinos. De hecho, esta puntualización responde a la necesidad recaudatoria de la Hacienda Real, cuya renta debía abonarse al Consejo de Granada tras la medida adoptada en 1577 (Bravo, 1992, p. 232). De las 7 ausencias contabilizadas, 6 son suplidas por otros vecinos mediante traspaso u orden del Consejo, en cambio, la restante hace referencia a un vecino que tiene licencia para ausentarse junto a su mujer. María de Avilés e Isabel de Ribera, que en la anterior visita residían de ordinario en Granada —en su comentario no emplean el término ausente-, siguen sin residir en el lugar, así como María de Taoste que vive con su madre en Mecina Bombarón. Siguiendo estos datos, podemos establecer que había 105 vecinos. De igual modo tenemos constancia de 11 trasposos de suertes, cuestión que sumada a otras coyunturas sigue reproduciendo la alteración vecinal y sugiere una volatilidad nada despreciable en cuanto a los titulares de las suertes.

2. LA CUESTIÓN DEMOGRÁFICA EN LA VILLA DE UGÍJAR HASTA 1578

A diferencia de lo que podemos constatar para otros lugares de repoblación en el reino de Granada, con independencia de la naturaleza señorial o el carácter de realengo de los mismos, en las visitas consumadas a la taha de Ugíjar no se define en ningún caso la cifra de cristianos viejos existentes previo al levantamiento, como sí ocurre para lugares tales como Canjayar (Gaya et al., 1990, p. 806), la taha de Comares (Bravo, 1995), la taha de Órgiva (Puga, 2006) o Atarfe, ésta última a través de los apeos (Barrios, 1985, p. 107)¹¹⁰. Conocemos que el lugar se mandó poblar con 110 vecinos y en la primera visita (30 de marzo de 1574) había, en efecto, 110 (AGS, CC, 2001). Anterior a esta fecha, disponemos de una relación registrada en algunos lugares de “Alpujarras, Sierras

¹¹⁰ En la obra que M. M. Birriel consagra a la tierra de Almuñécar tampoco constan en las visitas (Birriel, 1989).

y Marinas” que data del 1 de mayo de 1572. En ella se observa que junto a otros “dos o tres lugarillos” –probablemente los anejos de Yunqueyra y Escariantes- Ugíjar contaba con 120 vecinos (AGS, CC, leg. 2172, 82 (2)).

Bajo estas premisas, que recién terminamos de esbozar, es consabido que la Alpujarra fue una de las zonas más castigadas durante la guerra tanto en términos materiales como en el plano humano, sin menospreciar el valle de Lecrín y ciertos sectores almerienses. Es indudable que la población en la Alpujarra era preminentemente morisca y que el extrañamiento de éstos supuso que la tesitura se agravara en esta parte del territorio. Para el caso que nos ocupa, resulta poco factible determinar la cantidad de cristianos nuevos y cristianos viejos que convivían en la villa, por cuanto los datos previos de los que disponemos, y que a continuación desplegaremos, no discriminan entre unos y otros. Como ya hemos argüido, las visitas no se pronuncian en este aspecto y no disponemos de los libros de apeo y repartimiento.

En un trabajo clásico sobre demografía de la segunda mitad del siglo XVI, F. Ruiz (1968, pp. 132, 138, 139) abordaba los censos y padrones locales del reino de Granada que vieron la luz en los años 1552, 1561, 1587-7 y 1596-7. El autor remarcaba la fidelidad de estos documentos porque reunían una realidad promedio de 5 años, pese a las omisiones en las que incurrían en torno a sectores minoritarios de la población y a la exclusión de los señoríos. Con todo, afirmaba que los censos afiliados a las alcabalas permitían conocer el cupo y distribución de cristianos viejos y moriscos que convivían en el reino. Sin rehuir dicho punto, es obvio que esta tesis no se sostiene para algunos lugares del territorio; a saber –iremos desgranando poco a poco este asunto-: en virtud de las averiguaciones efectuadas para los censos de asignación de las alcabalas (el global de esta aportación se encuentra en Ruiz, 1968, pp. 139 y 167), la Alpujarra poseía 5848 vecinos en el año 1561 (AGS, CC, leg. 2304), lo que se traducía en un 9,61% de la población total del reino (60827). En 1587 (AGS, CC, leg. 2308), la población era considerablemente menor, en concreto, 1811 vecinos que representaban el 4,07% de los 44481 que integraban el reino todo. Estas constataciones no incluyeron a las tahas alpujarreñas. Hacia el año 1587, fruto de los padrones locales, se

elaboraron dos listados de parejo raigambre, pero con diferencias nimias que se manifestaban en los vecinos contabilizados (AGS, PE, leg. 136): en la primera ellas, se registraron 213 vecinos en la taha de Ugíjar de un total de 2212 (9,62%) para la Alpujarra; y en la segunda, se computa Ugíjar junto a Los Ceheles con 311 vecinos, quedando el general resumido en 2245.

Con ánimo de seguir ahondando en la demografía de estos lugares y consolidar una noción que nos valga como fundamento para acotar nuestro objeto de estudio, habría que recurrir, por ejemplo, a una relación de finales del siglo XV en la que se cotejaron de manera aproximada el número de vecinos de las tahas (AGS, DC, lib. 44, fol. 24), en cuyo caso, la de Ugíjar contaba con 1000 vecinos que representaban el 10,10% de la población total (alrededor de 9900 vecinos). Idéntico dato es empleado por M. A. Ladero para la taha (1972, p. 484), que lo encuadra en una relación de vecinos mudéjares, aunque en este supuesto señala un total de 9800 vecinos para la Alpujarra a diferencia de F. Ruiz (1968, p. 167). No obstante, si saltamos en el tiempo un par de décadas, sería B. Vincent (1988) quien sin duda terminaría por engrandecer los estudios sobre población en el reino de Granada. Éste, despliega un detalle de datos inusitado que nos permite acercarnos a la taha y, ahora sí, a la propia villa (1988, pp. 240 y 243). Además de progresar en las series que usó F. Ruiz, vincula otros censos fiscales y series de apeos y visitas con los que completar el lienzo del reino granadino con el añadido de nuevos años. Así, para la taha, esgrime datos vecinales asociados a las siguientes fechas: 1490, 1561, 1568, 1571, 1574, 1576, 1587, 1591 y 1597. A este respecto, es capaz de concretar los dos padrones del año 1587 que ya habíamos mencionado: en uno propone una cifra de 220 y en otro de 267 vecinos. Para la villa de Ugíjar brinda cifras de los años 1552, 1561, 1568, 1571, 1574, 1576, 1587, 1591 y 1597.

A su vez, podemos traer a colación el modélico trabajo de A. Galán (2012, pp. 76 y 77) que agrupa, junto a los ingresos de la Hacienda Real, sustanciosos datos poblacionales para nuestro espacio de estudio hacia finales del siglo XV y principios del siglo XVI. A través de las fuentes que el autor emplea, establece para la taha de Ugíjar en 1490, 1504 y 1509 los siguientes vecinos: 1000, 842 y 831 respectivamente. Más

completo aún es un trabajo anterior, firmado de nuevo por A. Galán, junto a R. G. Peinado (1997, pp. 190 y 191), donde podemos apreciar el pormenor de la taha –junto a la totalidad del reino abarcando lugares de realengo y señorío-. En este caso, la villa de Ugíjar es considerada con 244 vecinos.

Esta miscelánea de autores y sus cálculos, sumado a lo que hemos deducido de nuestras fuentes primarias, determinan los resultados que dan origen a la tabla 3. Aquí, además de alguna cuestión novedosa que habíamos añadido –el dato de 1572-, hemos de clarificar unas cifras de B. Vincent y realizar nuestro aporte personal para el año 1578, huérfano hasta el momento. Sobre lo primero, subrayar que los 228 vecinos de 1568 se identifican con lo que los comisarios de la población dan por bueno en las visitas de 1574 y 1576 en concepto de vecinos moriscos que había antes del levantamiento (es un estimado, al igual que para los distintos lugares de la taha). Asimismo, para el año 1576, el autor señala 110 vecinos, pero el recuento real vecino a vecino indica 108¹¹¹. Sobre lo segundo, nuestro recuento reduce a 105 los vecinos para el año 1578 y sobre la taha, para los años 1576 y 1578, es materia innegable que debemos resolver en un futuro trabajo centrado en el global de las visitas.

Tabla 3. Evolución del número de vecinos de la taha y la villa

	TAHA DE UGÍJAR	VILLA DE UGÍJAR	% DE LA VILLA EN LA TAHA
1490	1000	-	-
1504	842	244	28,97
1552	-	239	-
1561	876	184	21

¹¹¹ Esta cuestión se ha explicado en el apartado dedicado a la visita del año 1576. Entendemos que el autor consulta el número del resumen sin cotejar el derivado de la declaración puntualizada porque su estudio es de carácter general y abarca el reino.

1568	955	228	23,87
1571	377	110	29,17
1572	-	120	-
1574	348	110	31,6
1576	356	108	30,33
1578	-	105	-

Fuente: Ruiz (1968). Vincent (1988). Galán y Peinado (1997). AGS, CC, leg. 2172, 82 (2). AGS, CC, leg. 2201. AGS, CC, leg. 2146. Elaboración propia.

La aportación del irremplazable B. Vincent no se reduce a lo expuesto hasta aquí. Es hora de retomar aquella tesis pendiente que emitíamos, una consideración engarzada a la problemática de conocer los cristianos nuevos y cristianos viejos que convivían antes de la rebelión. Pues bien, en una obra dedicada a los moriscos granadinos (1992, pp. 119-121), B. Vincent orquestaba la distribución de las categorías expresadas para el año 1560. Destaca, en este aspecto, la nula presencia de cristianos en el territorio alpujarreño en el recuento que confecciona. Este hecho no es anecdótico: el autor recalca (1982, p. 200 y 201) que los moriscos formaban un bloque solidario y homogéneo en la Alpujarra, siendo sacristanes y curas los “únicos cristianos viejos de la mayor parte de la región”, en un contexto donde los propios inquisidores no se arriesgaban a inspeccionar estas zonas de manera regular por el peligro al que estaban expuestos. Estos elementos de discusión, en combinación con las exiguas referencias a cristianos viejos que existen en los libros de apeo y repartimiento que hemos consultado para la taha, aunado a la evidencia de no ser mencionados en las visitas de estos lugares, dificulta esclarecer un aproximado de los que había, si bien esto no significa que no los hubiese. Debemos agregar que tenemos constancia de martirios acaecidos en estos lugares (Barrios y Sánchez, 2001), que más allá del revestimiento propagandístico de la documentación, revelan que al menos un mínimo de cristianos viejos convivía con los moriscos en las alquerías de la taha.

Esta premisa es avalada por la presencia de las viudas de la Alpujarra. V. Sánchez (2000) trabajó este asunto, sin contar con las referencias a las mismas, por ejemplo, en AGS, CC, leg. 2161 o el caso concreto de Luisa de Torres que podemos localizar en el Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 4410, nº 162. No obstante, culminaremos estas consideraciones en las conclusiones del trabajo.

3. CONCLUSIONES

La primera de las visitas es la única que elucida el lugar de procedencia de los repobladores. Discernimos que de entre los 110 vecinos reunidos en Ugíjar, los contingentes humanos más relevantes lo aportan los lugares de Toledo (23 vecinos, 20,90%) y El Toboso (19, 17,27%). Estos datos no son óbice para cumplir con el arquetipo general de los lugares que hemos traído a colación para desarrollar la cuestión de los cristianos viejos, ni tampoco difieren de forma representativa de lo acaecido en la propia taha, donde cerca del 50% de los vecinos provenía de regiones limítrofes del Reino de Granada –actuales Jaén, Córdoba, Sevilla o Málaga– (Onieva, 2020, p. 149). Por tanto, en este cariz, Ugíjar no es singular respecto a otras zonas de repoblación.

Instaurada la proposición anterior, B. Vincent (1995, p. 38) sugiere de manera aproximada, pero apropiada en relación a nuestros cálculos y a los de otros autores, el coeficiente de población para la Alpujarra antes del año 1568, que sería de unas 4 personas por hogar, y el posterior a dicha fecha, 3 personas, en un contexto general de regresión poblacional a lo largo del siglo XVI en estos territorios. En Ugíjar, la media de personas que integra un hogar promedio, que oscila entre 2,98 y 2,62, es parecida a la documentada, por ejemplo, en Albacete, que era la cabecera de la taha de Órgiva y ascendía a 2,9 (Puga, 2004, p. 99), pero es inferior al coeficiente general del Reino de Granada que, con mucho acierto, J. J. Bravo (1995, p. 78) situaba entre 3,6 y 3,8.

Si la tónica general en el siglo XVI estaba pautada por el retroceso y la recuperación demográfica, lo cierto es que en esta primera fase de la repoblación se aprecia que el número de vecinos, y por extensión el de personas, se atenúa progresivamente en el caso que nos ocupa, pasando

de 120 vecinos en 1572 a 105 en 1578. De modo que en esta década de los setenta la población de Ugíjar aún se mantiene estancada e incluso menguando; no tratándose de un fenómeno aislado: el continuo trasiego de pobladores, el ir y venir, la dureza de las condiciones de vida en la Alpujarra o la adaptación a un tipo de cultivo no habitual para éstos, marcan la realidad de este período de transformación. Los datos de los que disponemos asociados al número de personas también exteriorizan tal situación: las 328 personas de 1574 se transforman en 284 en 1576. En definitiva, en el año 1568, antes de la rebelión, había 228 vecinos y diez años después, 105, lo que equivale a una disminución muy sugerente del 46,05%.

Por otro lado, en relación a las cuantías de cristianos viejos y moriscos, hemos de atestiguar que en Ugíjar, a pesar de ser el lugar donde se implementaron los órganos de justicia y gobierno del corregimiento de Granada, se estima que la proporción de cristianos viejos era exigua y que éstos principalmente se dedicaban a actividades administrativas y comerciales (Castillo, 1996, p. 466). Si en esta villa, que recordemos era cabeza de las Alpujarras, los cristianos viejos eran minoritarios, lo son aún más en los diversos lugares que conformaron la antigua taha —Cherín, Darrical, Laroles, Mairena, Mecina, Nechite y Picena— por cuanto emergen de manera residual en los libros de apeo y repartimiento que hemos tenido oportunidad de examinar, y ni siquiera son referidos en las visitas. En el primero de los casos suelen figurar ligados a alguna propiedad o hacienda, si bien no debemos soslayar el siguiente hecho: poseer una propiedad en un determinado lugar no implica residencia. En este sentido, debemos admitir que los condicionantes que hemos abordado imposibilitan yuxtaponer el número real de cristianos viejos y cristianos nuevos convivientes en la Alpujarra y, en particular, en la taha de Ugíjar. Además, algunos datos no son fiables porque a veces el factor humano es un componente que subordina censos de alcabalas, padrones, inspecciones, relaciones vecinales, libros de apeo y repartimiento, etc. Por tanto, ciertas cuantías aquí presentadas no se pueden concebir como absolutas: constituyen, con las posibles omisiones y errores incontestables que contienen, un eje aproximativo a la realidad que tratamos de estudiar. Razón por la cual esta óptica demográfica, aún parcial, será

completada a medida que desarrollemos nuestras investigaciones sobre este espacio alpujarreño.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRIOS AGUILERA, M. y BIRRIEL SALCEDO, M. M. (1986). *La repoblación del Reino de Granada después de la expulsión de los moriscos*. Granada: Grupo de Autores Unidos.
- BARRIOS AGUILERA, M. (1985). *Repoblación de la vega de Granada en tiempo de Felipe II. Atarfe*. Excma. Diputación provincial de Granada y Excmo. Ayuntamiento de Atarfe.
- BARRIOS AGUILERA, M. y SÁNCHEZ RAMOS, V. (2001). *Martirios y mentalidad martirial en las Alpujarras (de la rebelión morisca a las Actas de Ugíjar)*. Editorial Universidad de Granada.
- BIRRIEL SALCEDO, M. M. (1988). Las instituciones de la repoblación del Reino de Granada (1570-1592). *Anuario de historia del derecho español*, nº 58, pp. 173-204.
- BIRRIEL SALCEDO, M. M. (1989). *La tierra de Almuñécar en tiempos de Felipe II: Expulsión de moriscos y repoblación*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- BRAVO CARO, J. J. (1995). *Felipe II y la repoblación del Reino de Granada. La Taba de Comares*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- BRAVO CARO, J. J. (1992). Notas sobre la repoblación de la sierra de Bentomiz en tiempo de Felipe II. *Baetica: Estudios de arte, geografía e historia*, nº 14, pp. 225-238.
- CASTILLO FERNÁNDEZ, J. (1996). El sacerdote morisco Francisco de Torrijos: un testigo de excepción en la rebelión de las Alpujarras. *Chronica Nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, nº 23, (465-492).
- GALÁN SÁNCHEZ, A. y PEINADO SANTAELLA, R. G. (1997). Hacienda regia y población en el Reino de Granada: La geografía morisca a comienzos del siglo XVI. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

- GALÁN SÁNCHEZ, A. (2012). Poder y fiscalidad en el Reino de Granada tras la conquista: algunas reflexiones. *Studia Historica. Historia Medieval*, vol. 30, pp. 67-98.
- GAYA LÓPEZ, C., SÁNCHEZ RAMOS, V. y SORIA MESA, E. (1990). La repoblación de Canjayar. Población y propiedad a fines del siglo XVI. *Almería entre culturas: siglos XIII-XVI*, vol. 2, pp. 801-820.
- LADERO QUESADA, M. A. (1972). Datos demográficos sobre los musulmanes de Granada y Castilla en el siglo XV. *Anuario de estudios medievales*, nº 8, pp. 481-490.
- ONIEVA TARIFA, M. (2020). La Taha de Ugíjar tras la deportación morisca: la visita de 1574. En J. J. Iglesias & I. M. Melero (coords.), *Hacer historia moderna: Líneas actuales y futuras de investigación* (pp. 134-149). Editorial Universidad de Sevilla.
- PUGA BARROSO, J. L. (2006). *El señorío de Órgiva y su repoblación en tiempo de Felipe II*. Servicio de Publicaciones e Intercambio científico de la Universidad de Málaga.
- PUGA BARROSO, J. L. (2004). Grupos familiares en una villa alpujarreña de señorío durante el último tercio del siglo XVI. En F. J. Aranda (coord.), *VII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, vol. 2, pp. 95-104.
- RUIZ MARTÍN, F. (1968). Movimientos demográficos y económicos en el Reino de Granada durante la segunda mitad del siglo XVI. *Anuario de historia económica y social*, año 1, nº 1, pp. 127-183.
- SÁNCHEZ RAMOS, V. (2000). Las viudas de la Alpujarra en la repoblación de Felipe II. En M. D. Martínez (coord.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno: Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998*, pp. 131-152.
- VINCENT, B. (1995). La población de las Alpujarras en el siglo XVI. En M. Barrios & F. Andújar (eds.), *Hombre y territorio en el Reino de Granada (1570-1630)*. Instituto de Estudios Almerienses, Universidad de Granada.
- VINCENT, B. (1988). La population des Alpujarras au XVIe siècle. *Actas del coloquio Sierra Nevada y su entorno*, pp. 227-245.
- VINCENT, B. (1992). Les morisques grenadins, un frontière intérieure? *Castrum 4. Frontière et peuplement dans le monde méditerranéen au Moyen Age*, pp. 109-126.

VINCENT, B. (1982). Los Moriscos y la Inquisición (1563-1630). *Chronica Nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, nº 13, pp. 197-206.

NOBLEZA Y POBLAMIENTO EN LA ITALIA ESPAÑOLA.
DE LAS *LICENTIAE POPULANDIA* LAS VENTAS DE
FEUDI (SS. XVI-XVII)¹¹²

JOSÉ MIGUEL DELGADO BARRADO
FRANCISCO JAVIER ILLANA LÓPEZ
Universidad de Jaén, España

RESUMEN

Este trabajo pone en perspectiva comparada dos vías a través de las cuales las élites urbanas del Antiguo Régimen podían acceder al régimen señorial en la denominada "Italia Española": la fundación de poblaciones o la compra de sus jurisdicciones. Estos procesos están adscritos al uso de la venalidad por los distintos reyes de la casa de Habsburgo en la Monarquía Hispánica, de manera que, si en la baja Edad Media los privilegios de fundación de una villa y/o adquisición de su señorío eran concedidos por los monarcas, ya en la Edad Moderna eran meramente vendidos.

Ambos procesos, fundación de poblaciones y ventas de feudos, se ponen en paralelo para el período de los Austrias, situándolos a su vez en el marco de una Monarquía Hispánica en que se generalizaron procesos de esta tipología, en sus múltiples y variados territorios, principalmente en la Corona de Castilla.

PALABRAS CLAVE

Edad Moderna, Italia española, régimen señorial, *Licentiae Populandi*, feudos.

¹¹² El presente trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación PID2019-110225GB-I00/AEI/10.13039/501100011033 denominado "El proyecto de las nuevas poblaciones de Sierra Morena y Andalucía en contexto europeo y comparado: ideas, reformas y proyección (1741-1835)"; del proyecto del Instituto de Estudios Giennenses 2020 "Proyecto de Humanidades Digitales y Musealización"; y dentro del grupo de investigación HUM155 "Laboratorio de Experimentación Espacial" (LabE2) del Área de Historia Moderna de la Universidad de Jaén.

"El nuevo señor feudal ya no conquistaba las tierras a espada; en la época en que el dinero era rey en el mundo entero, las compraba".

Noël Salomon, 1982¹¹³.

INTRODUCCIÓN

La Monarquía Hispánica constituía un Estado compuesto por diversos territorios bajo una misma soberanía. Esta composición plural de territorios, independientemente de sus inercias particulares y específicas, estaban sometidas a unas directrices superiores, que desde los tiempos de Carlos V y Felipe II se articulaba a través de los consejos, del sistema polisinodial, tanto temáticos como geográficos (Escudero, 1999). Ciertos contenidos, como el presente que ahora nos ocupa en lo referente al poblamiento, no se entienden por sí solos con las historias nacionales, realizadas desde cada uno de los ámbitos geográficos del mosaico territorial.

Este trabajo tiene por objeto reflexionar acerca de un fenómeno que trasciende los distintos territorios de la Monarquía Hispánica en tiempos de los Austrias: el establecimiento de nuevos estados señoriales, a través de dos posibles vías que permitían a un oligarca titularse *señor de vasallos*. Estas dos vías consistían, bien en la fundación de una población por un noble, merced a una concesión regia, bien en la adquisición de una población ya existente, que pasaba del realengo al régimen señorial. Si este tipo de concesiones en la baja Edad Media eran otorgadas a la nobleza por algún tipo de compensación (hechos de armas o servicio administrativo a la Corona), ya en la Edad Moderna eran simplemente vendidas. Ello es lo que analizaremos para un territorio concreto de esta Monarquía: la denominada "Italia Española" –los reinos de Nápoles y, sobre todo, Sicilia–, durante el período de los Austrias (Rivero, 2004, 19-41).

Son estos procesos realmente complejos, cuyo estudio se puede abordar desde diversos puntos de vista. Desde la Historia Urbana –atendiendo al propio proceso colonizador, la morfología urbana de las nuevas

¹¹³ Esta cita corresponde a su obra *La vida rural castellana en tiempos de Felipe II*, en Soria Mesa (1995, p. 211).

poblaciones, las transformaciones urbanas de aquellas que fueron vendidas como señoríos—; desde la Historia Social —profundizando en la prosopografía de estos nuevos señores de vasallos y sus intereses por ennoblecen su linaje—; desde la Historia Económica —por las grandes transacciones de dinero para realizar estas fundaciones o compras, por el interés de las élites sobre los recursos y las rentas del territorio adquirido—; etc.

Para ello partimos de diversas fuentes primarias y, en mayor medida, secundarias. Más allá de la documentación depositada en el Archivo General de Simancas, en Valladolid (España), o en archivos italianos como los de Estado de Palermo y Nápoles, a la que acudiremos puntualmente, nuestro trabajo pretende reflexionar sobre lo que la historiografía ha producido acerca de estos procesos. Una producción que, de entrada, no es precisamente abundante, al menos desde la historiografía española; algo más prolífica resulta para los historiadores italianos, con nombres propios como Aymard, Giuffrè, Garufi, Renda o Militello entre otros.

Así pues, este trabajo no pretende aportar conclusiones cerradas, lo cual sería imposible para una investigación que se encuentra en estado embrionario. Antes bien, se pretende reflexionar y aportar unos puntos de partida sobre unos procesos que, bien conocidos para el caso castellano, nos son todavía ciertamente oscuros para el italiano. Y, lo que parece más novedoso, poner en perspectiva comparada los dos citados procesos: los establecimientos de nuevos *feudi*, o la venta a *baroni* de villas realengas. Dos procesos que, aunque sustancialmente distintos, emanan de una misma política: la venalidad de la Monarquía Hispánica.

1. FUNDACIONES DE NUEVAS POBLACIONES EN LA SICILIA DEL SIGLO XVI. EL CASO DE LAS LICENTIAE POPULANDI

El fenómeno de la fundación de nuevas poblaciones en Sicilia a lo largo de la Edad Moderna no puede ocultarse que es significativo por su número —más de 150 casos para unos, para otros más de 170— y cronología —del siglo XV al XIX—. La historiografía reciente no ha hecho más que aumentar el número de casos, en algunas ocasiones diferenciando claramente entre los proyectados y realizados. Militello (Militello, 2008, p.

15) incluso precisa los 119 los nuevos centros habitados entre 1583-1714.

Aunque con un precedente medieval, es en la primera mitad del siglo XVI es cuando se intensifican los fenómenos colonizadores, en relación con el ascenso social y económico de la nobleza. Tanto es así, que el panorama general no debe distraernos del espacio específico del siglo XVI, precisamente porque ejerce de nexo de unión, teóricamente, entre la Edad Media y la Edad Moderna.

Una fuente de extraordinario valor la constituyen las *Licentiae populandi*. Para el caso del reino de Sicilia estas fórmulas jurídicas están depositadas en los fondos del Archivo de Estado de Palermo, y han sido objeto de seguimiento por diversos historiadores, aunque fundamentalmente por tres: Garufi (1946), Davies (1979) y Giuffrè (1979). Se trata de documentos de una larga duración histórica relacionados con privilegios que concedía la autoridad regia, a través de diversos procesos administrativos, al feudatario para la fundación de una “universidad” –tejido urbano y jurisdiccional–. Si, en un primer momento se concedían por los servicios realizados a la Corona, luego fueron convertidos en valores mercantiles –se compraban o vendían–, como método para nutrir y engrosar las exhaustas arcas del rey. Estamos, por tanto, ante unos procesos con un origen netamente feudal (Giuffrè, 1979, pp. 225-226).

En el marco de este origen feudal, la fundación de nuevas poblaciones señoriales en Sicilia en absoluto constituye un fenómeno novedoso en la Edad Moderna, con lo que construir muros entre la baja Edad Media y nuestro período de estudio se trataría de un tremendo error. Por ello, hemos de partir de la fundación de nuevas “tierras”, nuevas poblaciones, por parte de nobles –*baroni*, en Italia– que realizan sus propuestas entre los siglos XIV y XV, previa solicitud de un privilegio. Privilegios que les conferían la posibilidad de atraer colonos para poblar sus nuevas villas, incluso perdonando delitos penales con tal de atraerlos hacia los nuevos espacios urbanos y sus términos jurisdiccionales, con el propósito de explotar las tierras y sus recursos.

Si bien, la tónica general de estas fundaciones medievales fue el fracaso, debido a dos razones fundamentales: la falta de población –debilidad de

los recursos humanos—, y el freno de otras ciudades próximas, que se veían dañadas por la pérdida de vecindad. Ello no exime de la existencia fundaciones exitosas, como lo es el caso de Siculiana, promovida por el señor Isfar, un señor feudatario, a quien se le concede una *Licentiae populandi* en 1422 (Giuffrè, 1979, pp. 225-226). La realización y éxito de la empresa aparece reflejado en los censos de población de Siculiana en 1570 (290 pobladores), en 1585 (610 pobladores), en 1595 (564 pobladores), en 1653 (1.029 pobladores) y en 1714 (3.042 pobladores).

En cualquier caso, como se ha dicho, el siglo XVI supondrá la proliferación de las concesiones de licencias de población, en el marco de una generalización de enajenaciones de atribuciones regias, como lo habían sido la concesión de señoríos, de oficios, etc. Caso de buscar una fecha "bisagra" en que se intensifican estos procesos, hemos de encuadrarla a partir de 1573, lo que algunos autores han relacionado con una posible influencia de las Leyes del Bosque de El Escorial, promulgadas por Felipe II el 3 de julio de ese mismo año (Morales, 1999). Ello resaltaría la posible influencia de estas leyes, no sólo sobre América, sino sobre todos los territorios bajo la soberanía de la Monarquía Hispánica, incluida, lógicamente, Sicilia (Giarrizzo, 1978).

Existían una serie de elementos o factores a tener en cuenta por el noble y la Corona antes de la fundación de una población y establecimiento del *feudo*. Entre ellos, figuran el objetivo del cultivo de las tierras, la defensa del campo a través de mano de obra fija, la elección de un lugar fértil y rico en agua, o la traza urbana representada por ciudad amurallada junto al castillo. Imagen idílica pero no realizada, ya que la mayoría fueron poblaciones abiertas, sin muralla, y sólo limitada por los terrenos concedidos para su construcción al noble.

En base a todo ello, el complejo proceso de fundación de una población es bien estudiado por Renda (Renda, 1974, p. 50 y siguientes). El primer punto lo constituía la elección del lugar. El noble debía elegir el emplazamiento con todas las clásicas características vitrubianas (Castañeda, 2006): suelo que pudiese edificarse y cuyo entorno fuese adaptado para el aprovechamiento agrícola; lugar con agua cercana, tanto para los habitantes como para los animales; buen aire del entorno; proximidad de

yacimientos de cal, arena, piedra y otros materiales de construcción para la realización de las casas; buena conexión con vías de comunicación, etc. Este lugar, además de esas características específicas de habitabilidad, no debería interferir en los intereses de otras estructuras urbanas – comunidades agrícolas incluidas– ya establecidas. En esta línea, no todos los barones interesados podían fundar una población con las características de lejanía, construcción de las casas, extensión de cultivo o la necesaria población para su realización, fundamentalmente por el excesivo costo de la inicial inversión y su mantenimiento.

En definitiva, el proceso fundacional es complejo y se convierte en toda una aventura empresarial, cuyos gastos son más que evidentes. Por lo pronto, obtener la *Licentiae* costaba dinero, una media entre 100 a 400 onzas. Recordemos que de ser una concesión honorífica por los servicios prestados a la Corona –una visión más anclada en el Medievo y principios de la Modernidad– se pasó a venderse y comprarse con un precio variable, siendo intermediaria la Real Hacienda u otros organismos fiscales de la Corona. Es este un modelo más Moderno, generalizado en la Monarquía Hispánica en buena parte de sus territorios, en línea con esa venalidad que caracterizó a las ventas de oficios, hidalguías, jurisdicciones, y otras atribuciones regias.

Además de este gasto por el privilegio, la edificación de los edificios indispensables para el funcionamiento de la población se llevaba buena parte del inicial esfuerzo inversor. Normalmente se construían entre 80 y 100 casas, una iglesia, la sede de la administración –el cabildo– tiendas –carnicerías, venta de aceite, sal–, los molinos, la alhóndiga, el trazado de las calles, así como el palacio del fundador. A este respecto, normalmente, el *baron* promotor de la nueva población elegía el centro urbano para impregnar una manifestación de su poder y la exhibición de su Casa, tanto en el plano político y administrativo como ideológico y cultural. Casi la mayoría del gasto en la nueva población se invertirá en la remodelación del castillo o en la realización de la casa-palacio. Ejemplos como los casos de Leonforte o Santa Caterina, esta segunda fundada por Pietro Grimaldi en 1571, son suficientes para demostrar estas hipótesis (Ligresti, 1974).

El inicial éxito del proyecto estaba en contar con un superior número de colonos con respecto a lo inicialmente proyectado. La familia colonizadora se hacía cargo de los gastos de la construcción de las casas, o bien otros potenciales inversores que especulaban después con la venta o arrendamiento, con lo que el costo del fundador se reducía considerablemente si las familias eran numerosas y no sólo se cubría el mínimo proyectado.

Vista esta importante inversión, ¿cuál era el beneficio del noble de turno? La ventaja del fundador residiría en la obtención de derechos judiciales sobre los colonos y la percepción de sus rentas. Esto es: de un lado, estas *Licentiae* concedían al fundador la jurisdicción civil sobre la población, pero no la penal (mero y mixto imperio), que era privativa al rey; algo que, si ya se venía practicando en el siglo XVI, Felipe III establecería normativamente a partir de 1610 (Ligresti, 1974, pp. 366-371; Blunt, 1968, pp. 36-37). De otro, el *baron* percibía las rentas sobre la tierra de su fundación, de modo que, a mayor número de colonos, los beneficios eran mayores, al ampliar la extensión de tierras cultivables y, por ende, los réditos obtenidos. Se puede calcular que, si la población no rondaba a los diez años de la fundación entre los 400-500 habitantes, el proyecto poblacional fracasaría por falta de beneficios.

A estas dos ventajas económicas habría que sumar las sociales, en el marco de ese deseo de ascenso social de la Edad Moderna a que hacíamos referencia, por el ennoblecimiento que suponía ser fundador de un *feudo* de esta tipología.

El número de proyectos de fundaciones de nuevas poblaciones en el siglo XVI siciliano está entorno a 38 casos. En algunas ocasiones las *Licentiae* están fechadas en distintos años, correlativos o no, que pueden superar incluso la centuria analizada, por lo que no podemos ser precisos en cuanto al número exacto de nuevas poblaciones fundadas realmente y que nos habla de intentos fallidos una y otra vez (tabla 1).

Tabla 1. *Licentiae populandi* concedidas en Sicilia durante el siglo XVI

Número	Pueblo o ciudad	Casa del Feudatario	Concesión
1	Villafranca	Alliata	1500
2	Centorbi (Centuripe)	Álvarez de Toledo	1500
3	Castellammare del Golfo	-	1502 (confirmado 1508-1509)
4	San Angelo Muxaro	Aragona-Pignatelli	1506
5	Roccella	Mazzarino	1506-1507
6	Raffadali	Montaperto	1507
7	Motta Camastra	Paternò e Castello	1507-1508
8	Mazzarrà e Val Savoja	Migliaccio	1507-1508
9	Scordia Soprana	Gravina	1507-1508-1509
10	Mazzarrà	Spadafora e Lanza	1507-1508-1509
11	Sommatino	Lanza	1507-1508-1509
12	Misilmeri	Bonanno Cattolica	1512-1513
13	Riesi	Pietro Altariva	1513-1514-1515 (1647)
14	Capaci	Pilo e Calvello	1515 y 1525 (1637)
15	Sehisò	Paternò	1518
16	San Giulano	Spanò	1518-1519-1520
17	Borgetto (Menfi)	Aragona (Tagliavia)	1519 (1637)
18	San Filippo di Ragusa	Schyninà	1521-1522
19	Montaperto	Montaperto (Raffadali)	1522 y 1525
20	Cefalà Diana	Colnogo e Diana	1525-1526
21	Furnari	Marziano	1525-1526-1527
22	Mangiolino	Blasco Statella	1525-1529
23	Biviaco	Aragona Tommaso	1536
24	Valguarnera	Valguarnera	1549 y 1571 (1628)
25	Bonpensieri	Lanza	1571 (1628)
26	Miserendino	Filangieri-Cutò	1571-1572
27	Santa Caterina	Pietro Grimaldi	1572 (1601 y 1604)
28	Campofranco	Girolamo del Campo	1571-1572-1573

29	Agliastro (Bolognetta)	Mancuso	1573-1574 (1602-1603)
30	Calamonaci (tierra de Taormina)	-	1573-1574 (1602-1603)
31	Monteallegro	-	1574
32	Castrofilippo	Morreale	1576
33	Bigini	Morreale	1579, 1596- 1597
34	Condoverno	-	1580
35	Castelnuovo	-	1590
36	San Filippo li Colonna	Arezzo	1590-1597- 1598
37	Sperlinga	-	1597
38	Bruca e Schinina	Scammacca	1597-1598

Fuente: Elaboración propia, a partir de los casos estudiados por Garufi (1946) y Davies (1979). Nota a la tabla: en sombreado aparecen las referencias complementarias aportadas por Davies a las iniciales localizadas por Garufi.

Si observamos con detenimiento las cronologías de la tabla anterior, existen dos periodos que destacan por el número de *Licentiae* concedidas: entre 1500-1509; y entre 1571-1574. Nuestra hipótesis inicial es que los procesos de concesión o vacíos de licencias de población en Sicilia durante el siglo XVI corresponden a fenómenos relacionados con la política de control del territorio por parte de la Monarquía Hispánica –entiéndase la relación entre poder real y virreinal–, y factores económicos locales del reino de Sicilia.

Las fechas iniciales del siglo XVI, entre la anexión en 1503 de Nápoles por Fernando el Católico y la perdurabilidad de su conquista en 1505, podemos considerarlas como de transición y, en todo caso, de consolidación de los territorios italianos del Sur –con la idea de restaurar la vieja unión del reino de las Dos Sicilias– (Rivero, 2011, p. 47; Rivero, 1998, pp. 24-25). Las licencias tal vez pudieran justificarse por motivos de fidelidad y control del territorio.

De otro lado, la coyuntura 1571-1574 tiene otros principios más políticos como resultado de una combinación de acontecimientos (Rivero, 1998, p. 117; Giarrizzo, 1984, pp. 215-224). Primero, con la denuncia de los abusos de autoridad de los virreyes y el intento de delimitar su

poder, por ejemplo, para proveer oficios, consignación de mercedes, donativos, etc., aunque no fuesen unas medidas realizadas (Rivero, 1998, pp. 215-224). Segundo, la muerte de los principales protagonistas de la política italiana en 1570, los virreyes, y en concreto la muerte del virrey de Sicilia, don Francisco Fernando de Ávalos, marqués de Pescara, y la sucesión en D. Carlo d'Aragona, hechura del cardenal Diego de Espinosa. Y, por último, la necesidad de reforzar la autoridad de los nuevos virreyes, que incluso lleva a la paralización del primer impulso reformista en la Corte, pero que en el territorio siciliano produjo un considerable aumento de las concesiones para nuevas poblaciones.

En fin, y como conclusión, estos procesos fundacionales de poblaciones habrían de seguirse potenciado en las centurias precedentes. Durante la primera mitad del siglo XVII contamos con casos tan singulares como los realizados por el duque Diego Aragona Tagliavia en Montedoro (1635), Menfi (1638) y Casteltermini (1645) (Vesco, 2012, 287-304); o la fundación de Poggioreale en 1642 por el marqués de Gibellina D. Francesco Morso, ciudad completamente destruida en el terremoto de 1968.

Aunque será a partir de la segunda mitad del siglo XVII cuando asistimos a un verdadero “éxtasis” y potenciación de las fundaciones –según Garufi (1946) entre 1653 y 1714 se habían fundado 25 nuevos centros urbanos–, alentadas con los terremotos de 1669 y 1693 que destruyeron la mayoría de las poblaciones en la parte oriental de Sicilia, por lo que asistimos a una gran reorganización del espacio urbano que afectó a todos los órdenes (Delgado, 2019, pp. 15-39). Posteriormente, ya a finales del siglo XVIII, existe un nuevo escenario para la fundación generalizada de centros urbanos, en esta ocasión en la Sicilia occidental y de la mano de las autoridades virreinales y nobles –los *baroni*– dentro de las actuaciones del reformismo borbónico. Son estos procesos fundacionales cuyos precedentes se establecen en los procesos fundacionales pasados, junto a las experiencias ilustradas del Reino de las Dos Sicilias.

2. VENTAS DE *FEUDI* EN LA ITALIA ESPAÑOLA. LOS REINOS DE NÁPOLES Y SICILIA

Mucho menos tratados por la historiografía para el caso italiano son los otros procesos a que haremos referencia: las llamadas ventas de señoríos en Castilla, las ventas de *feudi* para nuestro territorio de estudio. Constituyeron estas, otra posible vía de construcción de estados señoriales para la nobleza siciliana y, en este caso, también napolitana.

La enajenación y venta de territorios realengos y eclesiásticos a la nobleza constituyen unos procesos generalizados en distintos territorios de la Monarquía Hispánica, extensibles incluso a otros Estados europeos de la Edad Moderna. Procesos por los que un noble, bien titulado o con deseos de obtener título, podía comprar de la Corona el privilegio de establecer su señorío sobre una villa o lugar y su término.

Bien conocidos para el caso castellano, gracias a los trabajos de Domínguez Ortiz (1964), Nader (1990), Soria Mesa (2001; 1995) o Marcos Martín (2012), entre otros, disponemos en cambio de muy pocas referencias para estos procesos en otros territorios. Es el caso de Portugal donde, aunque de forma excepcional, constatamos las ventas de unas cuantas villas antes, durante y después del dominio español, efectuadas por Juan III, los Habsburgo Felipe III y Felipe IV, y luego continuadas por Pedro II (Hespanha, 1989, pp. 339-340). Incluso, saliéndonos fuera de la Monarquía Hispánica, atendemos a enajenación de territorios jurisdiccionales monásticos en la Inglaterra de Enrique VIII, como también en el Sacro Imperio, en este último promovidas por los príncipes católicos y protestantes (Nader, 1990, pp. 1-3).

Volviendo al caso hispano, el profesor Soria Mesa (1995, p. 21) ha señalado con acierto cómo las ventas de señoríos no afectaron a los reinos peninsulares de la Corona de Aragón, reduciéndose, al igual que en Portugal, a algunos casos aislados. Antes bien, las ventas de señoríos en Aragón se desarrollaron con amplitud en sus territorios *dominados*, esto es, en los reinos de Nápoles y Sicilia. Atenderemos en lo sucesivo a estas ventas de jurisdicciones en esa Italia controlada por la Monarquía Hispánica.

Al igual que en Castilla u otros territorios hispanos, las ventas de jurisdicciones en el sur de la actual Italia permitieron a élites sicilianas y napolitanas un ascenso social y un enriquecimiento a través de la construcción de Estados señoriales en este territorio. Si bien, al contrario que para nuestro anterior caso de estudio —el de las *Licentiae Populandi*—, en este caso, nos es imposible cuantificar las poblaciones vendidas por los Austrias durante su dominio italiano en los siglos XVI-XVII. Ello es debido a la clara carencia de trabajos generales sobre este proceso, de manera que solamente atendemos a ciertos estudios de casos concretos. En esta línea, en lo sucesivo trataremos de analizar la articulación de los procesos de venta de señoríos en Italia, tratando de compararlo con el caso castellano.

Los profesores Domínguez Ortiz y Alvar Ezquerro (2005, p. 168) ya llamaban la atención de la existencia de ventas de feudos en la Italia meridional: "en Nápoles y Sicilia funcionó [la venta de señoríos] de modo intermitente como recurso eventual al que acudían los virreyes cuando desde Madrid se les pedían fondos con urgencia". En efecto, las ventas de señoríos castellanas y las ventas de *feudi* napolitanas y sicilianas son en cierta medida equiparables en dos parámetros: el proceso de venta en sí, así como la prosopografía de los nuevos señores de vasallos. En base a estos dos factores estructuraremos las siguientes líneas.

El proceso de venta de feudos en Sicilia se desprende de trabajos como los de Giuffrida, (1976), Pinzarrone (2011, 2013 y 2014) o Militello (2021) para para todo el período de los Austrias. Su origen emanaba de una doble intencionalidad de la Corona: de un lado, la necesidad de engrosar unas arcas reales exhaustas por una política belicista en los diversos frentes de la Monarquía Hispánica; de otro, dar satisfacción a unas élites sedientas de poder y ascenso social. Así, la Corona enajenaba villas y aldeas —*borghi e villaggi*— realengas para vender su jurisdicción como feudo —*feudi*— a señores de vasallos —*baroni*—. Si la concesión de estados señoriales sobre poblaciones ya existentes a la nobleza había sido una práctica de los monarcas bajomedievales para compensar sus servicios, ya en la Edad Moderna esto derivó meramente en la venta de estas jurisdicciones, al igual que veíamos en el caso de las licencias de población en el reino de Sicilia.

Interesado el *barone* por la compra de un *borgo* concreto, este solicitaba a la Corona —a través del Consejo de Italia— la venta de este. El Archivo de Simancas conserva la correspondencia entre estas élites y el Consejo de Estado, lo que nos posibilita citar ejemplos como la venta que hizo el duque de Parma de los lugares de Altamura, Castellamar y Roca Gullelma en Nápoles¹¹⁴; el largo negocio con el príncipe de Stigliano por la venta de Sabioneda a lo largo de toda la década de 1610¹¹⁵; o la venta de Sulmona al cardenal Aldobrandino, sobrino de Paulo VIII, entre 1604 y 1610 (Sansa, 2013)¹¹⁶. Este último caso resulta ciertamente revelador, por poner de relieve el interés también de élites eclesiásticas sobre la compra de estos *feudi*, así como la influencia del Papa:

"Con lo que V. M^d. me mando escreuir luego que llegué a esse Reyno, ordenandome que acomodasse al Cardenal Albrandino en la compra de algun Estado que se vendiesse por la Corte, o por algun particular, he ido mirando en ello, y disponiendo por mi parte al Cardenal (...) y assi ahora haviendose declarado el Cardenal conmigo, que comprara el Estado de S^{ta} Seuerina, que vino a la Camara de V. M^d. los años passados, si se le da por buen precio..."¹¹⁷.

Asentada la venta en una cantidad negociada, la población se enajenaba del patrimonio regio y se vendía con *Territorio, Vassallagio, Mero et Misto Imperio*, con lo que el *barone* ejercería sobre sus vecinos la jurisdicción, señorío y vasallaje. Hablamos de cifras muy cambiantes en estas genuinas transacciones, como los 40.000 florines pagados por Francesco Bologna por la baronía de Cefalà en 1522 (Pizzarrone, 2011, p. 437) o los 32.000 escudos que el *barone* Vespasiano Trigona pagó por Misterbianco, en Catania (Militello, 2021). Así pues, sería preciso el estudio de multitud de casos para poder hablar de cantidades cerradas, máxime teniendo en cuenta las diferencias monetarias, de manera que, si en Italia

¹¹⁴ Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Estado, leg. 1093, fol. 94.

¹¹⁵ AGS, Estado, leg. 1106, fol. 102; leg. 1107, fols. 7, 19; leg. 1109, fols. 61-70; leg. 1883, fol. 45.

¹¹⁶ AGS, Estado, leg. 1100 fols. 64, 69.

¹¹⁷ AGS, Estado, leg. 1100 fol. 64.

el noble de turno ofrecía una cantidad en escudos, esta de esta se discutía en Madrid en ducados.

Existieron también *villaggi* sicilianas que trataron de comprar su jurisdicción, costeada por sus propios vecinos para exentarse del dominio urbano (Giuffrida, 1976, p. 310), al igual que en Castilla (Gelabert, 2008). Un ejemplo de ello estudiado por la historiografía lo acabamos de citar: el de Misterbianco, que se segregó de la ciudad de Catania en 1640. Paolo Militello (Militello, 2021) analiza el proceso por el que este lugar compró de Felipe IV el privilegio de villazgo al precio de 20.000 escudos; si bien, la incapacidad de sus vecinos de hacer frente a este pago derivó en 1642 a que se "autovendieran" como feudo a Vespasiano Trigona, *baron* que ya era de Aliano, Dragofosso e San Cono. Este hubo de pagar 32.000 escudos por la población; un aumento de 12.000 escudos que residen en los intereses acumulados por el retraso de los vecinos en efectuar el pago. Nuevamente es este un esquema que se repite en Castilla, si atendemos a los casos que cita el profesor Domínguez Ortiz (Domínguez, 1964, pp. 178-179) de villas que se autovendieron a la nobleza como consecuencia de no poder pagar su jurisdicción.

Visto —muy a grandes rasgos— cómo se articulaba el proceso de venta de un *feudo* desde la Corona al noble de turno, resta solamente entrar en la adscripción de estos *baroni*. Si ya de por sí la nobleza siciliana venía controlando grandes extensiones territoriales y jurisdiccionales a inicios de la Edad Moderna, "las necesidades financieras de la Corona favorecieron la extensión de los dominios baronales" (Soria Mesa, 2013, p. 166), lo que habría llevado a autores como Giuffrida (1976, pp. 328-329) a defender la existencia de una "refeudalización".

Así, la compra de tierras y su jurisdicción se constituyó como una inversión a través de la que adquirir el ascenso social que otorgaba titularse *barone*, esto es, señor de un feudo y sus vasallos. Para el caso italiano, ello se puso de relieve especialmente en el virreinato de Sicilia, donde hombres de negocios, banqueros o élites que copaban los oficios en las ciudades trataron de medrar socialmente para entrar a formar parte del *baronaggio* siciliano (Pinzarrone, 2011, pp. 430-433). Nuevamente hemos de buscar la comparación en Castilla, donde la prosopografía de

estos compradores de jurisdicciones –oligarcas urbanos, altos cargos de la administración estatal– coincide con el caso italiano; y es que, al igual que en Italia, la condición de señor de vasallos constituyó el paso previo a la entrada en el estamento nobiliario (Soria, 1996, p. 61).

Si bien, y esta es la diferencia fundamental con respecto al caso castellano, la adquisición de un señorío en Sicilia no sólo reportaba a su titular ventajas económicas –las rentas de la tierra y su jurisdicción– y sociales –el ascenso aparejado al título de *barone*–, sino también políticas, pues posibilitaba el acceso al Parlamento y, con ello, al gobierno del virreinato:

"La vendita di un feudo aveva delle ricadute importanti non soltanto dal punto di vista finanziario, ma soprattutto politico, perché il nuovo barone di Cefalà avrebbe avuto accesso al Parlamento e partecipato, quindi, con diritto di voto al governo del Regno" (Pinzarrone, 2011, p. 436).

Así pues, la compra de un territorio feudal en la Italia Española durante el período de los Habsburgo permitió a tantas élites napolitanas y sicilianas ejercer funciones jurisdiccionales –esto es, judiciales, administrativas y fiscales– sobre los vasallos de sus Estados señoriales, con el beneficio económico de las rentas de todo ello, así como participar del gobierno de sus reinos.

CONCLUSIONES

Este trabajo ha puesto en paralelo dos posibles vías a través de las cuales las élites nobiliarias –*baroni*– de la Italia meridional trataron de constituir Estados nobiliarios –*feudi*– durante el período en que los reinos de Nápoles y Sicilia estuvieron anexionados al imperio de la Monarquía Hispánica: los siglos XVI-XVII. Estas fueron las *Licentiae Populandi* del reino de Sicilia y las ventas de *Feudi* en ambos reinos, dos modalidades diferentes de construcción de territorios jurisdiccionales. Si en el primero de los casos se vendía el privilegio de jurisdicción sobre un territorio con la licencia para fundar una población sobre el mismo, en el segundo se enajenaba directamente del patrimonio regio una población ya existente.

Dos tipologías de procesos emanantes de una misma política: la necesidad de los Austrias españoles por engrosar las arcas reales, mermadas por los continuos conflictos bélicos en diversos frentes a lo largo de las dos centurias. De ello habría de aprovecharse una oligarquía que buscaba en la constitución de estos estados señoriales los beneficios económicos que sus rentas pudieran reportarles, así como el ascenso social que les conferiría el título de señor de vasallos. Algo totalmente extrapolable el caso castellano de las ventas de señoríos, como hemos puesto de relieve en nuestro trabajo.

Nos hemos limitado a construir nuestro discurso a partir de fuentes secundarias fundamentalmente, en aras de extraer cómo se articularon estos dos tipos de procesos a través de la historiografía existente. No nos ha sido posible establecer tipologías de fundaciones y ventas de poblaciones señoriales de este tipo; para ello, sería necesario un profundo estudio mucho más amplio. Así, nos hemos ceñido al empleo de casos concretos estudiados por la historiografía.

Con todo, no es posible arrojar unas conclusiones cerradas sobre los procesos, algo imposible para esta investigación que se encuentra en su estado inicial; si bien hemos podido confirmar los dos pilares de nuestro estudio: la existencia de fundaciones de Estados señoriales en Nápoles y Sicilia durante toda la Edad Moderna, así como la posibilidad de asimilación de estos procesos con el caso castellano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLUNT, A. (1968). *Barocco siciliano*. Polifilo.
- CASTAÑEDA, J. PERRAULT, C. (2006). *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitrubio*. Mairena del Aljarafe (Sevilla). Extramuros.
- DAVIES, T. (1979). Licentiae populandi concesse dopo il 1570 e non elencate dal Garufi. En GIUFFRÈ, M. (coord.), *Città nuove di Sicilia. XV-XIX secolo. I. Problemi, metodologia, prospettive della ricerca storica. La Sicilia occidentale*. Vittorietti Editore.
- DELGADO BARRADO, J. M. (2019). El terremoto de Sicilia oriental (Val di Noto) de 1693: análisis de la reacción post sísmica en base cuantitativa y cartográfica, en *Storia urbana*, 163, pp. 15-39.

- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1964). Ventas y exenciones de lugares durante el reinado de Felipe IV. *Anuario de Historia del Derecho Español*, 34, 163-208.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. Y ALVAR EZQUERRA, A. (2005). *La sociedad española en la Edad Moderna*. Itsmo.
- ESCUADERO LÓPEZ, J. A. (1999). *Administración y estado en la España moderna*. Junta de Castilla y León.
- GARUFI, P. A. (1946). Patti agrari e comuni feudali di nuova fundazione in Sicilia. *Archivio Storico*, III, I, 31-III.
- GELABERT, J. I. (2008). Ciudades, villas y aldeas (1538-1602). En FORTEA PÉREZ, J. E. Y GELABERT GONZÁLEZ, J. I. (coords.), *Ciudades en conflicto: (siglos XVI-XVIII)*. Junta de Castilla y León y Marcial Pons Historia.
- GIARRIZZO, G. (1984). La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia. En D'ALESSANDRO, V. Y GIARRIZZO, G. *La Sicilia dal Vespro all'Unità d'Italia*. Guida Editori.
- GIARRIZZO, G. (1978). La Sicilia dal Viceregno al Regno. En GIARRIZZO, G. Y ROMEO, R. *Storia della Sicilia. Vol. VI* (pp. 3-181). Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia.
- GIUFFRÈ, M. (1979). Licentiae populandi. En GIUFFRÈ, M. (coord.), *Città nuove di Sicilia. XV-XIX secolo. I. Problemi, metodologia, prospettive della ricerca storica. La Sicilia occidentale*. Vittorietti Editore.
- GIUFFRIDA, R. (1976). La politica finanziaria spagnola in Sicilia da Filippo II a Filippo IV (1556-1665). *Rivista Storica Italiana*, LXXXVIII, II, 328-329.
- LIGRESTI, D. (1974). Sul tema delle colonizzazioni in Sicilia nell'età moderna. Una perizia del Seicento sulla costruzione di Leonforte. *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, LXX, 365-385.
- MARCOS MARTÍN, A. (2012). Sobre desmembraciones, incorporaciones y ventas de señoríos eclesiásticos y de órdenes militares en Castilla durante el siglo XVI. En DE DIOS, S., INFANTE, J., ROBLEDO, R. Y TORIJANO, E., *Historia de la propiedad: la expropiación. VII Encuentro interdisciplinar, Salamanca, 15-17 de septiembre de 2010* (pp. 51-82). Ediciones Universidad de Salamanca y Servicio de Estudios del Colegio de Registradores.

- MESA CORONADO, M. P. (2013). El virreinato de Sicilia en la Monarquía Hispánica: las instituciones de gobierno (1665-1675). *Estudios Humanísticos. Historia*, 12, 2013, 155-184.
- MILITELLO, P. (2021), Misterbianco nel XVII secolo: vendita, distruzione, rifondazione e «rivelò» di un paese siciliano, in corso di stampa presso la rivista *Storia Urbana*, s.n.
- MILITELLO, P. (2008). *Ritratti di città in Sicilia e a Malta: XVI-XVII secolo*. Officina di Studi Medievali.
- MORALES FOLGUERA, J. M. (1999). Las Ordenanzas de Felipe II de 1573 y el urbanismo Hispanoamericano, en *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, pp. 283-294.
- NADER, H. (1990). *Liberty in Absolutist Spain. The Habsburg Sale of Towns (1516-1700)*. The Johns Hopkins University Press.
- PINZARRONE, L. (2014), La politica delle fondazioni feudali nella Sicilia del XVII secolo: procedure, controversie, giurisdizioni, en *Storia Urbana*, 142, gennaio-marzo, 5-20.
- PINZARRONE, L. (2013) Tra feudo e demanio. La politica delle fondazioni nella Sicilia del XVII secolo, en CASAMENTO, A. (ed.), *Atlante delle città fondate in Italia dal tardomedioevo al Novecento* (pp. 127-136). Kappa.
- PINZARRONE, L. (2011). Formazione di un patrimonio feudale: gli “stati” del marchese di Marone nel XVI secolo. En MUSI, A. Y NOTO, M. A., *Feudalità laica e feudalità ecclesiastica nell'Italia Meridionale* (pp. 429-446). Associazione Mediterranea.
- RENDA, M. (1976). I nuovi insediamenti nel 600 siciliano. Genesi e sviluppo di un comune (Cattolica Eraclea). *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, LXXII, fasc. I-III, p. 41-113.
- RENDA, M. (1974). *Baroni e riformatori in Sicilia sotto il ministero Caracciolo (1786-1789)*. La Libra.
- RIVERO RODRÍGUEZ, M. (2011). *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI y XVII*. Akal Universitaria.
- RIVERO RODRÍGUEZ, M. (2004). Italia en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVII), en *Studia historica. Historia moderna*, N° 26, pp. 19-41

- SANSA, R. (2013). Il costo del privilegio. I Borghese principi di Sulmona nel sistema imperiale spagnolo (sec. XVII). En DANDOLO, F. Y SABATINI, G., *I Carafa di Maddaloni e la feudalità napoletana nel Mezzogiorno Spagnolo* (pp. 403-422). Edizioni Saletta dell'Uva.
- SORIA MESA, E. (2001). La ruptura del orden jurisdiccional en la Castilla de los Austrias. En GUILLAMÓN ÁLVAREZ, F. J. Y RUIZ IBÁÑEZ, J. J. (eds.). *Lo conflictivo y lo consensual en Castilla: sociedad y poder político, 1521-1715: homenaje a Francisco Tomás y Valiente*. (pp. 439-460). Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- SORIA MESA, E. (1995). *La venta de señoríos en el reino de Granada bajo los Austrias (siglos XVI-XVII)*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada.
- VESCO, M. (2012). Diego Aragona Tagliavia, committente di città nuove, en CASAMENTO, A. (a curda di), *Fondazioni urbane. Città nuove europee dal medioevo al Novecento* (pp. 287-304) Edizioni Kappa.

LOS COLEGIALES DE SAN JUAN DE RODAS EN LAS MATRÍCULAS DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA 1564-1574¹¹⁸

OMAR GÓMEZ-CORNEJO AGUADO
Universidad de Salamanca, España

RESUMEN

Las órdenes militares de Santiago, Calatrava, Alcántara y San de Juan de Jerusalén erigieron en la ciudad del Tormes sus respectivos colegios para facilitar de esta manera la formación intelectual de sus miembros en la principal universidad de la Monarquía Hispánica: Salamanca. En este trabajo, la atención se focaliza en el Colegio de San Juan de Rodas, levantado por la orden jerosolimitana en 1534 y promovido por el prior de la misma: fray Diego de Toledo. En concreto, se investiga quiénes formaron parte de la institución a lo largo de una década, desde 1564 hasta 1574. Para ello, se ha analizado los libros de matrículas de la Universidad de Salamanca correspondientes a los cursos académicos del marco temporal fijado. Los datos ofrecidos por estas fuentes documentales permiten conocer los nombres, la condición religiosa o seglar, la procedencia geográfica y los estudios que cursaban los miembros del Colegio Militar de San de Rodas. A partir de esta información se pretende descubrir si tenían características comunes o no y si es posible identificar un perfil de becario para este centro. Igualmente, se pretende contribuir al conocimiento de esta institución sobre la que la información que existe, por el momento, es bastante limitada.

PALABRAS CLAVE

Orden de San Juan de Rodas, colegio militar, Salamanca, siglo XVI.

¹¹⁸ Este capítulo se ha realizado siendo su autor investigador predoctoral contratado FPU (ref. 17/0360) adscrito al Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea de la Universidad de Salamanca y miembro del Grupo de Investigación Reconocido Historia Cultural y Universidades Alfonso IX (CUNALIX) integrado en el Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales (IEMYRhd) de la Universidad de Salamanca.

INTRODUCCIÓN

En Salamanca y a la sombra de su famosa universidad se establecieron durante la Edad Moderna numerosos colegios mayores y menores, seculares y religiosos. Las órdenes militares no fueron ajenas a este fenómeno y también tuvieron interés en fundar a las orillas del Tormes centros que posibilitaran la formación intelectual de sus miembros. Concretamente las órdenes de Santiago, Calatrava, Alcántara y San Juan de Jerusalén fundaron sus respectivos colegios en la preclara ciudad universitaria.

Las mejores y más completas obras historiográficas sobre estas órdenes militares incluyen sucintas referencias a sus colegios salmantinos, como hace Fernández Izquierdo (1992). Esto mismo sucede en las publicaciones sobre la historia de la Universidad de Salamanca, como la de Rodríguez Cruz (1977), quien dedica un breve apartado de la misma a los cuatros colegios militares instalados en la ciudad del Tormes. Por su parte, el trabajo de Sala Balust (1962) sobre los colegios seculares salmantinos recoge también alguna referencia sobre los militares. Sin embargo, los estudios monográficos sobre estos centros son relativamente escasos. Existen algunos ejemplos, como los de Rodríguez G. de Ceballos (1972), Tovar Martín (1976) y Asensio Zan (1991) que se interesan por los aspectos artísticos de los colegios de Calatrava, Santiago y Alcántara, respectivamente. En cuanto a la cronología, el período que más se ha estudiado ha sido el siglo XVIII y sobre todo la reforma ilustrada que Gaspar Melchor de Jovellanos trató de llevar a cabo. Al respecto, destacan las publicaciones, ya clásicas, de Gómez Centurión (1913-1914) y que han sido continuadas por López de Zuazo y Martín Nieto (2019) para el caso del Colegio de Alcántara. Sobre este último también ha investigado Martín y Martín (2015) y ha indicado las principales fuentes documentales a partir de las cuales puede elaborarse una obra completa sobre la trayectoria histórica de este centro; mientras que Martín Nieto (2015) se ha centrado en un estudio de caso y ha indagado sobre la vida de un colegial alcantarino de inicios del siglo XVII. Asimismo, más recientemente, Madrid y Medina (2020) se ha interesado por el de la Orden de Santiago en el siglo XVI. Por su parte, Carabias Torres (2000) ha prestado atención a varios colegios militares y ha analizado algunos

conflictos entre los miembros de estos y los de los colegios mayores salmantinos.

Así las cosas, es manifiesta la relativa indiferencia de los investigadores por el Colegio de la Orden de San Juan de Jerusalén. En la obra coordinada por Alvarado y Salazar y compuesta por dos volúmenes, no se dedica ninguno de sus múltiples capítulos a esta cuestión. En todo este panorama, la única excepción es un breve artículo, realizado por González Carballo (2005), susceptible de revisión porque en ningún caso esta orden militar contó con un colegio que recibiera el título de “mayor”, a pesar de lo que su autor en el mismo título de su obra se refiere así al colegio jerosolimitano. Sin embargo, en Salamanca, los únicos colegios mayores que, además, acapararon esta denominación fueron los de San Bartolomé o Anaya; el de Santiago el Zebedeo o de Cuenca; el de San Salvador o de Oviedo; y el Santiago el Zebedeo o del arzobispo Fonseca. Así las cosas, se consideró pertinente elaborar este trabajo y reivindicar la existencia del colegio que la orden jerosolimitana estableció en Salamanca.

1. EL COLEGIO DE SAN JUAN RODAS Y LAS MATRÍCULAS UNIVERSITARIAS (1564-1574)

En 1534, la Orden de San Juan de Jerusalén erigió su colegio en Salamanca y este fue promovido por el prior, fray Diego de Toledo. El centro recibió el mismo nombre que la Orden y se le conoció como Colegio de San Juan de Rodas. Además, como era habitual en el resto de instituciones similares, fue incorporado a la Universidad de Salamanca y también sus miembros se inscribieron en las matrículas universitarias explicitando su pertenencia al colegio jerosolimitano. Estas últimas constituyen la fuente histórica que se ha tenido en cuenta para la elaboración de este trabajo. Los libros de estas matrículas se han conservado en el Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca (AUSA) y en dichos documentos se asientan los miembros que se adscribían a la universidad en cada curso académico. En el caso de los registros de colegiales, como se ha señalado, se hace constar dicha condición, así como el nombre, condición religiosa, y estudios en los que se habían matriculado. Además, entre 1564 y 1574 estos asientos recogen también los

datos sobre la procedencia geográfica de los colegiales, por lo que se enriquece notablemente la información disponible sobre estos individuos. Así pues, por esta razón, se ha decidido también ubicar cronológica esta investigación en dicho período de tiempo para, de esta manera, alcanzar más datos sobre los miembros de este colegio militar.

Un trabajo de Sala Balust (1959), quien fue uno de los grandes expertos sobre los colegios de la Universidad de Salamanca, fue dedicado al estudio de estos centros a partir de la huella documental dejada por sus miembros en los registros de las matrículas universitarias. Otros autores, como Rodríguez-San Pedro Bezares (1986), también han recurrido a esta misma fuente en sus investigaciones sobre la historia de la universidad salmantina para conocer su componente social. Carabias Torres (1986), teniendo en cuenta el antedicho artículo de Sala Balust, trató de completarlo y añadir nuevos datos tanto cuantitativos como cualitativos. Igualmente, consciente de las potencialidades de esta documentación, Martín Sánchez (2011) la empleó para conocer a los miembros de un centro salmantino en particular: el Colegio Menor de Nuestra Señora de la Purísima Concepción de los Niños Huérfanos.

Así las cosas, teniendo muy presente las publicaciones precitadas, se ha llevado a cabo esta investigación cuyos principales objetivos consisten en descubrir quiénes eran los miembros del Colegio Militar de San Juan de Rodas de Salamanca entre 1564 y 1574 y conocer las principales características de estos individuos, tales como sus nombres, condición seglar o religiosa, origen geográfico, así como las carreras universitarias por las que estaban más interesados.

En cuanto a la metodología que se ha empleado para la realización de esta investigación, se ha recurrido al vaciado y transcripción de los registros de matrículas, los cuales se reproducen a continuación. Posteriormente, se ha analizado en profundidad cada asiento y se han interrelacionado para identificar a cada uno de los individuos que pertenecieron al Colegio Militar de San Juan de Rodas y se matricularon en la Universidad de Salamanca entre 1564 y 1574. Con los datos obtenidos se han confeccionado las relaciones onomásticas de los mismos y se han explicitan en este trabajo más adelante. Igualmente, desde una perspectiva

cuantitativa, se ha investigado la distribución numérica de los miembros de este centro en el marco cronológico que ha sido establecido y se ha plasmado en un gráfico. Asimismo, se han elaborado diversas tablas que muestran la distribución geográfica y las materias de estudio por las que se interesaron los integrantes de esta institución. A través de estos elementos gráficos se pretende ilustrar la información y hacerla más comprensible. Además, todos estos recursos se acompañan de las correspondientes interpretaciones, de esta manera, se persigue que los datos sean accesibles al público en general y, a su vez, puedan servir como base para futuras investigaciones.

A continuación, aparecen transcritos los asientos que aparecen en los libros de matrículas correspondientes con el colegio jerosolimitano. En general, todas ellas se encuentran en un adecuado estado de conservación y legibilidad. Sin embargo, como puede observarse, están ausentes los registros de los cursos 1567-1568 y 1569-1570, pues, desafortunadamente, se han perdido.

1.1. TRANSCRIPCIÓN DE LAS MATRÍCULAS DEL COLEGIO DE SAN JUAN DE RODAS (1564-1574)

1.1.1. Curso académico 1564-1565 (AUSA 283, 12r.)

Fray Miguel Fernández, presbítero, natural de Mora, diócesis de Toledo, canonista.

Fray Francisco Díez, natural de Alcázar de Consuegra, arzobispado de Toledo, presbítero, canonista.

Fray Miguel Vela, natural del Quintanal (*sic.*) de la Horden de Santiago, presbítero, teólogo.

Fray Juan del Olmo, natural de Yepes, diócesis de Toledo, presbítero, canonista.

Fray Juan de la Plaça, natural de Consuegra, diócesis de Toledo, presbítero, canonista.

Fray Fernando Hernández, natural de Mora, diócesis de Toledo, presbítero y artista.

Fray Luis Domínguez, natural de Yébenes, diócesis de Toledo, artista.

Fray Hernando Tardía, natural de Alcázar de Consuegra, diócesis de Toledo, presbítero y artista.

1.1.2. Curso académico 1565-1566 (AUSA 284, 16v-17r)

Fray Miguel Hernández, natural de Mora, diócesis de Toledo, presbítero, canonista

Fray Francisco Hernández, natural de Mora, diócesis de Toledo, presbítero y teólogo

Fray Miguel Vela, presbítero, natural del Quintana[r] del Priorato de Santiago, teólogo

Fray Hernando Tardío, natural de Alcázar de Consuegra y es teólogo.

1.1.3. Curso académico 1566-1567 (AUSA 285, 11r.-11v.)

Fray Francisco de León, natural de Alcázar de la Orden de San Juan, presbítero, teólogo.

Fray Francisco Hernández de Mora, natural de Mora, diócesis de Toledo, presbítero, theólogo.

Fray Miguel Vela, natural del Colmenar de Arenas, nullius dioecesis, presbítero, teólogo.

Fray Hernando Tardío, natural de Alcázar del Priorato de San Juan, presbítero, teólogo.

Fray Francisco Díez, natural de Alcázar, Priorato de San Juan, presbítero, canonista.

Fray Luis Domínguez, natural de Yébenes, del Priorato de San Juan, artista.

Fray Christóbal Brizeño, natural de Consuegra, Priorato de San Juan, artista y gramático.

Familiares:

Antón Canales, gramático, natural de Montoro, diócesis de Córdoba.

Pablo Jupe, canonista, natural de Cuenca.

Francisco Prieto, natural de Herrera, diócesis de Toledo, artista.

Francisco Díez, natural del Quintanar, nullius dioecesis, gramático.

Pedro de Paz, natural de Valladolid, diócesis de Palencia, médico.

1.1.4. Curso académico 1568-1569 (AUSA 288, 15r.; 17r.)

Frey Francisco de León, presbítero, natural de Alcázar de Consuegra, teólogo.

Fray Christóbal Valbriceño, natural de Consuegra, de la Horden de San Juan de Rodas, canonista.

Fray Hernando Tardío, natural de Alcázar de Consuegra, presbítero y teólogo

Fray Francisco Hernández de Mora, natural de Mora, diócesis de Toledo, presbítero y teólogo.

Fray Francisco Díez, natural de Alcázar de Consuegra, presbítero, canonista.

Fray Luis Domínguez, natural de Yébenes, diócesis de Toledo, presbítero, teólogo.

1.1.5. Curso académico 1570-1571 (AUSA 289, 10v.-11r.)

Fray Francisco Hernández de Mora, diócesis de Toledo, bachiller teólogo, presbítero.

Fray Pedro de Páez, natural de Yepes, diócesis de Toledo, presbítero, canonista.

Fray Luis Domínguez, presbítero, teólogo, natural de Yébenes, diócesis de Toledo.

Fray Luis de Mora, presbítero canonista, natural de Mora, diócesis de Toledo.

Fray Pedro Zambrana, presbítero, artista, natural de Ocaña, diócesis de Toledo.

Fray Juan Ruiz, presbítero, artista, natural de Mora, diócesis de Toledo.

Fray Juan Morán presbítero, canonista, natural del Viso, diócesis de Toledo.

Familiares:

Juan de Ajamill, natural de Ocón, diócesis de Calahorra, canonista.

Miguel de Monreal, canonista, natural de Monreal, diócesis de Pamplona.

Félix de Robles, bachiller, natural de Alcázar, nullius dioecesis, es artista.

Alonso Oregero, natural de Pozuelo, diócesis de Coria, gramático.

Pedro de Morales, médico, bachiller, natural de Alfaro, diocesis de Tarrazona.

Antonio López, natural de Fuentespreadas, nullius dioecesis, gramático.

1.1.6. Curso académico 1571-1572 (AUSA 290, 16v.)

Fray Luis Domínguez, presbítero y teólogo, natural de Yepes de la diócesis de Toledo.

Fray Luis de Mora, presbítero, canonista, natural de Mora, diocesis de Toledo.

Fray Pedro Páez, presbítero, canonista, natural de Yepes, diócesis de Toledo.

Fray Joan Rodríguez, presbítero y teólogo, natural de Mora, diócesis de Toledo.

Fray Pedro Zanbrana, presbítero, artista, natural de Ocaña, diócesis de Toledo.

Fray Joan López, presbítero, artista, natural de Chillón, diócesis de Córdoba.

[Familiares:]

Félix de Robles, canonista, natural de Alcázar, nullius dioecesis.

Antonio de Canales, canonista, natural de Montoro de la diócesis de Córdoba.

Miguel de Monreal, canonista, natural de Monreal, diócesis de Pamplona.

Joan de Samaniego, natural de Portilla, diócesis de Calahorra, teólogo.

Antonio López, gramático, natural de Fuentespreadas, nullius dioecesis.

Alonso Oregel, gramático natural del Pozuelo, diócesis de Coria.

1.1.7. Curso académico 1572 -1573 (AUSA 291, 13v.-14r.)

Fray Luis del Pozo, presbítero, bachiller teólogo, natural de Yébenes, diócesis de Toledo.

Fray Pedro Páez, canonista, presbítero, natural de Yeppes, diócesis de Toledo.

Fray Juan Rodríguez, presbítero, theólogo, natural de Mora, diócesis de Toledo.

Fray Pedro Zambrana, presbítero, theólogo, natural de Ocaña, diócesis de Toledo.

Fray Juan López, presbítero, teólogo, natural de Chillón, diócesis de Córdoba, licenciado en artes.

Fray Pedro de la Peña Salazar, presbítero, canonista, natural de La Solana, diócesis de Toledo.

Familiares:

Miguel de Monreal, natural de Monreal, diócesis de Pamplona, canonista.

Juan de Samaniego, natural del Portillo diócesis de Calahorra, theólogo.

Gabriel Carrasco, natural de Yébenes, diócesis de Toledo, canonista, digo que es gramático.

Félix de Robles, natural de Alcázar, diócesis de Toledo, canonista.

Alonso Castellanos, natural de Magaz, diócesis de Palencia, canonista.

Luis Álvarez, natural del concejo de Pilonia, diócesis de Oviedo, gramático.

1.1.8. Curso académico 1573-1574 (AUSA 292, 15v.-16r.)

[Fray]Luis Domínguez Pozo, natural de Yébenes, nullius dioecesis, presbítero y teólogo, rector.

Fray Pedro Páez, natural de Yepes, del arzobispado de Toledo, presbítero, canonista

Frai Joan Mora, natural del Viso, del arzobispado de Toledo, presbítero, canonista

Fray Pedro de Cenbrana, natural de Ocaña, de la diócesis de Toledo, presbítero, teólogo.

Frai Joan Rodríguez, natural de Mora, diócesis de Toledo, presbítero, teólogo.

El licenciado Frai Joan López, natural de Chillón, diócesis de Córdoba, presbítero y teólogo.

Fray Pedro de Salazar, natural de La Solana, diócesis de Toledo, presbítero, canonista.

Familiares de dicho colegio:

Miguel de Monreal, natural de Monreal, de la diócesis de Panplona, canonista.

2. RESULTADOS

Entre 1564 y 1574 se ha documentado la presencia de 34 individuos en el Colegio Militar de San Juan de Rodas, cuya relación onomástica de todos ellos se explicita a continuación. Tal y como puede verse en la misma, 19 de ellos eran colegiales y 15 familiares; aquellos eran miembros de pleno de derecho y tenían una participación activa en la toma de decisiones sobre la institución, mientras que los segundos asumían un rol más pasivo y en algunos casos desempeñaban tareas asistenciales respecto a los colegiales. En cualquier caso, conviene señalar que no se han conservado registros sobre los colegiales de San Juan de Rodas en los cursos académicos 1567-1568 y 1568-1569 y, por tanto, los cálculos realizados son provisionales y susceptibles de ser contrastados con otras fuentes para alcanzar resultados definitivos. Además, se han detectado problemas de homonimia, como el de Miguel Vela, de quien existen tres referencias: dos como natural de Quintanar de la Orden, en las matrículas de 1564-1565 (AUSA 283) y 1565-1566 (AUSA 284), pero en las de 1566-1567 (AUSA 285) se le adscribe a Colmenar de Arenas. Así pues, a pesar de que el resto de los datos coinciden en los tres casos, se

ha decidido disociarlos y establecer provisionalmente la presencia de dos individuos diferentes. Por otra parte, tal y como se observa en la transcripción de las matrículas, se indica que los colegiales han recibido las órdenes mayores y son presbíteros, aunque no se explicita más información al respecto. No obstante, también cabe destacar el hecho de que se registran en los libros de la Universidad de Salamanca intitulándose como fray, mientras que, por el contrario, no existen ningún indicio de la condición religiosa de los familiares y esto se deba muy probablemente a que eran seglares.

2.1. RELACIÓN ONOMÁSTICA DE LOS COLEGIALES DEL COLEGIO MILITAR DE SAN JUAN DE RODAS DE SALAMANCA POR ORDEN ALFABÉTICO (1564-1574)

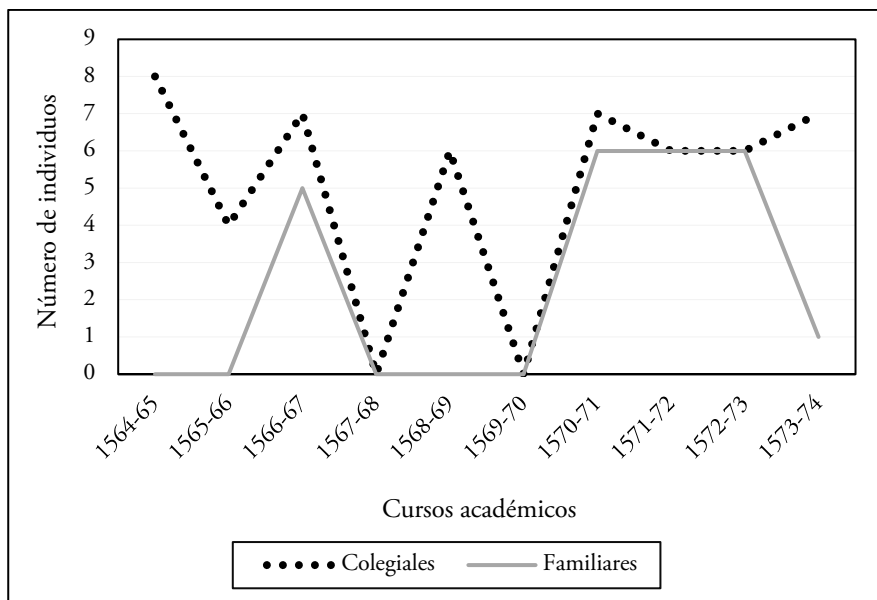
1. Briceño, Cristóbal (AUSA 285; 288)
2. Díez, Francisco (AUSA 283; 285; 288)
3. (Domínguez) del Pozo, Luis (AUSA 283; 285; 288; 289; 290; 291; 292)
4. Fernández, Miguel (AUSA 283; 284)
5. Hernández de Mora, Francisco (AUSA 283; 284; 285; 288; 289)
6. León, Francisco de (AUSA 285; 288)
7. López, Juan (AUSA 290; 291; 292)
8. Mora, Juan (AUSA 289; 292)
9. Mora, Luis de (AUSA 289; 290; 291)
10. Olmo, Juan del (AUSA 283)
11. Páez, Pedro de (AUSA 289; 290; 291; 292)
12. Plaza, Juan de la (AUSA 283)
13. Rodríguez, Juan (AUSA 290; 291; 292)
14. Ruiz, Juan (AUSA 289)
15. Salazar, Pedro (AUSA 291; 292)
16. Tardío, Hernando (AUSA 283; 284; 285; 288)
17. Vela, Miguel (AUSA 283, 284)
18. Vela, Miguel (AUSA 285)
19. Zambrana, Pedro de (AUSA 289; 290; 291; 292)

2.2. RELACIÓN ONOMÁSTICA DE FAMILIARES DEL COLEGIO MILITAR DE SAN JUAN DE RODAS DE SALAMANCA POR ORDEN ALFABÉTICO (1564-1574)

1. Ajamil, Juan de (AUSA 289)
2. Álvarez, Luis (AUSA 291)
3. Canales, Antonio (AUSA 285; 290)
4. Carrasco, Gabriel (AUSA 291)
5. Castellanos, Alonso (AUSA 291)
6. Díez, Francisco (AUSA 285)
7. Jupe, Pablo (AUSA 285)
8. López, Antonio (AUSA 289; 290)
9. Monreal, Miguel (AUSA 289; 290; 291; 292)
10. Morales, Pedro (AUSA 289)
11. Oregero, Alonso (AUSA 289; 290)
12. Paz, Pedro (AUSA 285)
13. Prieto, Francisco (AUSA 285)
14. Robles, Félix de (AUSA 289; 290; 291)
15. Samaniego, Juan de (AUSA 290, 291)

En cuanto a la distribución temporal de los varones que pasaron por este Colegio de San Juan de Rodas en el tiempo que se estudia, se observan algunas irregularidades, como se aprecia en el gráfico 1. Entre 1564 y 1574 no hay constancia de que llegaran a coincidir más de 14 personas, de hecho, este el máximo alcanzado en el curso 1570-1571, en donde se han documentado 8 colegiales y 6 familiares. No obstante, el número medio de individuos se encuentra en torno a la docena y con un porcentaje simétrico del 50% de colegiales y de familiares. Igualmente, conviene remarcar la presencia continua de colegiales, mientras que los familiares no siempre aparecen inscritos en los registros de matrículas, como sucede en los dos primeros cursos académicos que en este trabajo se tienen en cuenta.

Gráfico 1. Distribución temporal del número de colegiales y familiares.



Fuente: Libros de matrículas de la Universidad de Salamanca (AUSA 283-292)

A propósito de la distribución geográfica de colegiales y familiares, se detectan también notables diferencias. En el caso de los primeros, se evidencian puntos geográficos en los que se concentra un relativo elevado número de colegiales, el más acusado se sitúa en la localidad de Mora, seguida de Alcázar de San Juan, Consuegra y Yepes. Así pues, podría trazarse una línea que conectara estos enclaves y representase el principal eje de extracción y captación de colegiales, el cual además se corresponde con la zona geográfica de control e influencia del Priorato de San Juan en los territorios manchegos en estos momentos, tal y como señala Morales Sánchez-Tembleque (2016). Además, dentro de esta misma área se ubica el resto de los lugares de donde eran originarios los demás colegiales. Por el contrario, el caso de los familiares es radicalmente distinto. No existen ningún enclave que sea común a varios individuos, sino que lo que predomina es una gran dispersión y una enorme amplitud geográfica que excede los espacios controlados por la Orden de San Juan, tal y como puede observarse en la siguiente tabla.

Tabla 2. Distribución geográfica de colegiales y familiares

Colegiales		Familiares	
Lugar	N.º	Lugar	N.º
Alcázar de San Juan	3	Alcázar de San Juan	1
Chillón	1	Alfaro	1
Colmenar de Arenas	1	Cuenca	1
Consuegra	2	Fuentespreadas	1
La Solana	1	Herrera	1
Mora	5	Magaz	1
Ocaña	1	Monreal	1
Quintanar [de la Orden]	1	Montoro	1
[El] Viso	1	Ocón	1
[Los] Yébenes	1	Piloña	1
Yepes	2	Portilla	1
		Pozuelo [de Zarzón]	1
		Quintanar [de la Orden]	1
		Valladolid	1
		[Los] Yébenes	1

Fuente: Libros de matrículas de la Universidad de Salamanca (AUSA 283-292)

En cuanto a las materias que más interesaron a los miembros del Colegio de San Juan de Rodas durante la década que se estudia, hay algunos datos que son verdaderamente destacables. La institución aceptaba a discentes que cursaban estudios de niveles elementales, como era en esta época la gramática. No obstante, es preciso matizar que los matriculados en esta disciplina eran todos ellos familiares. En el caso de la facultad de arte, considerada como menor y tenida como una materia propedéutica

para la formación en las facultades mayores de teología, leyes, cánones o medicina, sí se encuentra casos tanto de colegiales como familiares. A pesar de ello, es en la carrera de cánones en donde se encuentra la mayor concentración de individuos de ambas categorías. Por tanto, es manifiesto que es esta la predilecta por los miembros de este colegio, aunque es cierto que le sigue muy de cerca la de teología. Así las cosas, es posible colegir que los colegiales y familiares de la orden jerosolimitana se decidieran por estas carreras con el objetivo de habilitarse y poder aspirar a ocupar puestos y oficios dentro de la burocracia de la Iglesia, pues, generalmente estas eran las aspiraciones de los egresados de estas facultades. Por otra parte, cabe destacar la presencia de un estudiante de medicina en el curso 1566-1567 y en el de 1570-1571. En ambos casos, no se trata de un colegial, sino de un familiar, pero su estancia en esta institución testimonia la no oposición al ingreso de futuros galenos, a pesar de que en esta época la profesión médica no tenía una elevada consideración social.

Tabla 3. Distribución del número de colegiales y familiares por curso académico y materia de estudio

		G	A	C	T	M	Total
Curso 1564-65	C		3	4	1		8
Curso 1565-66	C			1	3		4
Curso 1566-67	C		2	1	4		7
	F	2	1	1		1	5
Curso 1569-70	C			2	4		6
Curso 1570-71	C		2	3	2		7
	F	2	1	2		1	6
Curso 1571-72	C		2	2	2		6
	F	2		3	1		6
Curso 1572-73	C			2	4		6

	F	2		3	1		6
Curso 1573-74	C			3	4		7
	F			1			1

Leyenda: C: Colegiales; F: Familiares; G: Gramática; A: Artes; C: Cánones;
T: Teología; M: Medicina

Fuente: Libros de matrículas de la Universidad de Salamanca (AUSA 283-292)

CONCLUSIONES

En general, lo que destaca en este estudio sobre los miembros del Colegio Militar de San Juan de Rodas entre los cursos académicos de 1564-1565 a 1574-1575, con la excepción de los de 1567-1568 y 1569-1570, es la gran heterogeneidad que presentan y, por tanto, es difícil encontrar un perfil único de los integrantes de este centro. Igualmente, en cuanto a su número, ya se ha reconocido más arriba que, por el momento, los cálculos son provisionales y es preciso seguir investigando en otras fuentes en las que también se registre a los integrantes de este colegio. Así pues, es muy conveniente que futuras investigaciones se preocupen por identificar fondos documentales propios de la institución, los analicen y contrasten los datos que se extraigan con la información que aquí se ofrece.

En primer lugar, a propósito de los becarios, como se ha señalado, existían dos categorías: la de colegial y la de familiar. En este sentido, también es conveniente consultar otras fuentes documentales, como las propias constituciones del centro, para poder conocer en profundidad las diferencias entre sendas categorías e identificar las funciones y actividades propias, derechos y deberes, así como ventajas y desventajas de cada una de ellas. En cuanto a la condición religiosa de los colegiales, se ha evidenciado que eran presbíteros y se intitulaban como fray, mientras que no existe ningún incidido de que los familiares hubieran recibido alguna ordenación religiosa, de manera que, probablemente, fueran seculares. A propósito de las carreras universitarias y los estudios cursados

destaca la inexistencia de una especialización académica, aunque ciertamente predominan los discentes de derecho canónico. Sin embargo, era posible iniciar los estudios universitarios e incluso lo más elementales, como se ha demostrado antes en este particular colegio. Además, es destacable la no presencia de estudiantes de leyes, pero sí de médicos. Igualmente, en cuanto a la distribución geográfica de estos individuos, existe una concentración en el caso de los colegiales, los cuales proceden en su mayoría de los territorios del Priorato de San Juan de Jerusalén en la zona manchega. Por el contrario, los familiares se caracterizan por su dispersión geográfica. Así pues, sería muy interesante profundizar en este sentido y estudiar los mecanismos de captación y proselitistas de esta orden militar, tratando de averiguar si la influencia de la misma llega hasta lugares bastante alejados de su territorio y a través de qué medios, o si, por el contrario, es el propio colegio en Salamanca el que atrae a estos estudiantes originarios de lugares dispersos y ya ubicados a orillas del Tormes y les permite el acceso, aunque en la categoría de familiares.

En suma, es notorio el interés que este centro de la orden jerosolimitana en Salamanca presenta. Su preocupación por la formación de sus miembros es manifiesta y sería sumamente pertinente conocer el *cursum honorum* de los mismos. Los estudios universitarios por los que se interesan dejan intuir posibles salidas profesionales en los cuadros burocráticos de la Iglesia. No obstante, son meras hipótesis que esperan ser confirmadas. Así pues, profundizar en el estudio de los estudiantes y también de los egresados de este colegio permitirán aumentar el conocimiento que actualmente se tiene sobre la Orden de San Juan de Jerusalén en nuestro país. Además, se enriquecerán los estudios que existen sobre la trayectoria histórica de la Universidad de Salamanca. Igualmente, no conviene descuidar al resto de colegios vinculados con otras ordenes militares y radicados en la ciudad del Tormes, así como analizar sus relaciones entre ellos y con otras instituciones universitarias, locales, seculares o eclesíásticas. Por último, es preciso reconocer que es de todo punto incomprensible el ostracismo al que ha sido relegado el Colegio Militar de San Juan de Rodas de la ciudad de Salamanca por parte de

los investigadores y se espera que en el futuro se acabe con los vacíos y lagunas historiográficos que actualmente existen sobre esta institución.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARADO PLANAS, J. & SALAZAR ACHA, J. (coord.) (2015). La Orden de Malta en España (1113-2013). 2 vols. Sanz y Torres-Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- ASENSIO ZAN, I. (1991). Nuevos datos sobre la obra desaparecida en Salamanca: el Colegio de la Orden Militar de Alcántara. *Salamanca. Revista de Estudios*, 27-28, 73-96.
- CARABIAS TORRES, A.M. (2000). La violencia letrada y la sumisión de las Órdenes en la España moderna. En J. López-Salazar Pérez (ed.), *Las órdenes Militares en la Península Ibérica* (pp. 2163-2180). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CARABIAS TORRES, A.M. (dir.) (1986). Los colegios salmantinos en la matrícula universitaria. Nuevas perspectivas. *Studia Historica. Historia Moderna*, 4, 75-92.
- FERNÁNDEZ IZQUIERDO, F. (1992). La Orden Militar de Calatrava en el siglo XVI. Infraestructura institucional. Sociología y proposografía de sus caballeros. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GÓMEZ CENTURIÓN, J. (1913). Jovellanos y los Colegios de las Órdenes Militares en la Universidad de Salamanca. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 63, 5-66; 281-326; 369-417; 481-514.
- GÓMEZ CENTURIÓN, J. (1914). Jovellanos y los Colegios de las Órdenes Militares en la Universidad de Salamanca. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 64, 5-49.
- GONZÁLEZ CARBALLO, J. (2005). La orden de San Juan: el convento de Santa María del Monte de Consuegra y su Colegio Mayor de Salamanca. *Espacio y Tiempo. Revista de Ciencias Humanas*, 19, 79-89.
- LÓPEZ DE ZUAZO Y ALGAR, J.M. & MARTÍN NIETO, D.A. (2019). Jovellanos y el Colegio de la Orden Militar de Alcántara en Salamanca. Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias.

- MADRID Y MEDINA, A. (2020). El Colegio de la Orden Militar de Santiago o del Rey de la Universidad de Salamanca. Los estatutos de Carlos I. *Revista de las Órdenes Militares*, 11, 103-137.
- MARTÍN MARTÍN, T. (2015). El Colegio de Alcántara en Salamanca. Fuentes para su estudio. En B. Miranda Díaz & R. Segovia Sopo (coords.), *Las Órdenes Militares en Extremadura* (pp. 467-485). Federación Extremadura Histórica.
- MARTÍN NIETO, S. (2015). La azarosa vida estudiantil en Salamanca de frey don Gonzalo de la Plata. En B. Miranda Díaz & R. Segovia Sopo (coords.), *Las Órdenes Militares en Extremadura* (pp. 449-466). Federación Extremadura Histórica.
- MARTÍN SÁNCHEZ, M.A. (2011). El Colegio Menor de Huérfanos de Salamanca en la matrícula universitaria. Siglos XVI-XVIII. *Redex. Revista de Educación de Extremadura*, 2, 143-169
- MORALES SÁNCHEZ-TEMBLEQUE, M. (2016). La Orden de San Juan de Jerusalén. Los Prioratos de San Juan en La Mancha (siglos XVI y XVII). Universidad de Castilla-La Mancha.
- RODRÍGUEZ CRUZ, A.M. (1977). Salmantica docet. La proyección de la Universidad de Salamanca en Hispanoamérica. Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1972). Estudios del Barroco Salmantino. El Colegio de la Orden Militar de Calatrava de la Universidad de Salamanca. Publicaciones del Centro de Estudios Salmantinos.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, L.E. (1986). La matrícula en la Universidad de Salamanca 1598-1625. *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 5, 71-106.
- SALA BALUST, L. (1959). Los antiguos colegios de Salamanca y la matrícula universitaria. *Hispania Sacra*, (12), 23, 131-164.
- SALA BALUST, L. (1962). Constituciones, estatutos y ceremonias de los antiguos colegios seculares de la Universidad de Salamanca. Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- TOVAR MARTÍN, V. (1976). El Colegio de la Orden Militar de Santiago en Salamanca. *Archivo Español de Arte* (49), 196, 417-434.

O LEVANTAMENTO DE IMPOSTOS NO PORTUGAL RENASCENTISTA – INVESTIGAÇÃO COMPLEXA A APROFUNDAR

PROF. DOUTORA MARIA LEONOR GARCÍA DA CRUZ
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal
Centro de História da Universidade de Lisboa, Portugal

RESUMO

Chamo a atenção para um nó de conhecimento que não tem sido devidamente valorizado nos estudos sobre a génese do Estado moderno, a política económica e financeira e a orgânica da Justiça no Portugal do Renascimento: a dinâmica da Fazenda real no levantamento de impostos, fiscalização e julgamento de causas relacionadas. Secundariza-se, frequentemente, o levantamento da sisa e o seu novo significado no Renascimento, uma vez transformada em direito real e por consentimento dos súbditos em Cortes.

Do ponto de vista político e no âmbito de uma monarquia absoluta como a portuguesa, é particularmente relevante acompanhar as discussões acabando por vencer a argumentação do monarca como “pessoa pública”, facto que parece revelar uma modernidade.

O diálogo directo, com cidades, vilas e outras circunscrições na elaboração de contratos da Fazenda real com comunidades locais, faz transparecer, por outro lado, uma sociedade verdadeiramente díspar no que diz respeito a jurisdições e estatutos dos corpos sociais e suas capacidades económicas.

Por seu turno, para o estabelecimento da orgânica institucional do levantamento e arrecadação do imposto sopesa-se o mérito versus corrupção de oficiais. Será que se deve confiar mais em instâncias regionais distintas dos oficiais da Fazenda? A problemática entrecruza-se com o papel de oficiais da Fazenda enquanto juizes.

Finalmente cabe uma reflexão sobre as características sociais e mentais dos agentes das finanças públicas, dada a permanência nos ofícios de certas famílias na longa duração, parte delas de origem judaica.

Várias linhas de inquérito se entrecruzam, desta maneira, do âmbito sociopolítico, económico, jurídico ao mental, formando um tema complexo mas que deverá suscitar pistas de análise e de interpretação a futuras investigações.

PALAVRAS-CHAVE

Palavras-chave: Impostos, Finanças, Justiça, Renascimento, Sociedade, Corrupção

INTRODUÇÃO

Na historiografia portuguesa, no âmbito do reino ou das áreas ultramarinas, tem-se salientado em monografias ou artigos da especialidade, e dependente em parte das fontes existentes, a recolha de rendimentos de taxas e direitos mais ou menos tradicionais (Hespanha, 1995), alguns de longa duração, outros conjunturais, assim como direitos alfandegários (Pereira, 2003b), percentagens de comércio de certos produtos devidos à Coroa ou monopólios desta (Mauro, 1997). Secundariza-se, todavia, o circuito de levantamento da *sisá* e o seu novo significado no Renascimento, uma vez transformada em direito real e por consentimento dos súbditos em Cortes, algo que indicia uma orgânica modernizada, pelo menos ao nível político (Duso, 2005). Excepção feita aos estudos de António de Oliveira sobre Coimbra (2016) e de Maria Leonor García da Cruz (2001; 2014) que lhe dedica diversas páginas.

Representava a *sisá*, imposto sobre compra e venda de mercadorias, o maior recurso interno do reino no período do Renascimento (Godinho, 1973)¹¹⁹, facto que só por si deve conduzir a investigação à orgânica interna da Fazenda real, isto é, às finanças públicas, ao dinamismo no levantamento e fiscalização de tal recurso e ao julgamento de causas com ele relacionadas. Logo aqui apercebemo-nos de realidades relacionadas directamente com a economia, as finanças e a administração pública, assim como com as forças sociais e a esfera da Justiça e sua execução.

Bem longe de uma só vertente, a económica e financeira, esta matéria pode dizer-se, portanto, que constitui um nó de conhecimento, aliás complexo, que não tem sido devidamente valorizado nos estudos sobre

¹¹⁹ A *sisá* reflectiria bem o movimento de transacções internas, representando ainda em 1619 um quarto das receitas totais, com excepção do Estado da Índia, embora superior ao rendimento das alfândegas marítimas e terrestres (portos secos), conforme Oliveira (2015, I, 364 e 368).

a génese do Estado moderno, sobre a política económica e financeira e sobre a orgânica da Justiça, em Portugal dos alvares da Época moderna.

Afirmamos tal ideia porque ao focarmos a implementação do sistema do imposto, em particular da sisa, levantamos tradições e inovações de grande impacto na administração régia intimamente relacionadas com a ideologia política e a gestão económica, as definições sociais e jurídicas, as mentalidades e as condutas humanas.

1. OBJECTIVOS

É, pois, nosso objectivo esclarecer como diversas linhas de interpretação sobre os fenómenos históricos confluem para a compreensão deste nó. Lidamos, assim, com fenómenos, de maior ou menor duração e de natureza diferenciada (Braudel, 1990), maioritariamente adjuvantes, isto é, que se interinfluenciam.

Ao salientarmos problemáticas em torno do levantamento de impostos, nomeadamente da sisa, no Portugal do Renascimento, projectamos não tanto um inventário económico ou financeiro, difícil dada a inexistência de séries contínuas de dados pela escassez das fontes documentais¹²⁰, mas antes definir uma sociedade múltipla nas suas forças ou corpos juridicamente identificados, sujeitos ou não ao imposto, pessoalmente envolvidos em debates sobre a sua natureza ou orgânica de recolha ou representados em negociações. Importa-nos ligar tais forças ou indivíduos à divisão jurisdicional do reino, procurando suscitar uma comparação de situações.

Num plano político e ideológico, aliás intimamente ligado à gestão económica, o debate do Rei/ Coroa e estado real *versus* povos em Cortes interliga a questão anterior com a diversidade económica das terras e do rendimento possível das sisas. Faz transparecer uma monarquia que

¹²⁰ A perda de documentação deve-se em grande parte à destruição de registos institucionais pelo fogo e pelas águas na época do grande terramoto de Lisboa de 1755 que atingiu particularmente a Ribeira onde se localizavam grandes órgãos administrativos ligados ao aprovisionamento da cidade, ao comércio urbano e ao abastecimento de naus de diferentes carreiras.

obteve o consentimento para a transformação de uma taxa de ajuda (já tradicional e, note-se, já de há muito contrariando os povos) em direito real permanente, algo que indicia a existência de diferentes poderes na sociedade e, ao mesmo tempo, a capacidade moderna dessa mesma monarquia, absoluta mas limitada (Macedo)¹²¹, se adaptar a um diálogo com as comunidades para a obtenção de uma renda importante.

Interliga-se, por outro lado, o plano político e económico com a gestão financeira ao admitir-se uma máquina administrativa pré-montada mas que, também ela, terá de se ajustar à definição das entidades controladoras e fiscalizadoras do imposto, matéria esta, aliás, sujeita a grave controvérsia.

Projecta-se, por fim, um olhar atento sobre os agentes controladores, assunto este ligado a debates na época, como dissemos, dividindo-se as opiniões sobretudo em virtude de se tratar de uma matéria também do foro judicial. Aqui, em particular, as facções dividem-se em confiar mais em agentes originários da própria terra ou em entidades regionais da Fazenda real que acumulam naturalmente o papel financeiro com o judicial e de há muito eram criticadas pela falta de cumprimentos normativos e éticos.

2. FONTES E METODOLOGIA

Para alcançar os objectivos de investigação tivemos que consultar, antes de mais, legislação manuelina e joanina. Referimo-nos às leis fundamentais do reino, isto é, às *Ordenações do Reino* (eds. 1512 e 1521) e *Leis*

¹²¹ O debate sobre a existência de uma monarquia absoluta em Portugal e as suas definições anima ainda hoje a historiografia portuguesa. As principais reflexões teóricas advêm de Jorge Borges de Macedo (1971) na sequência dos trabalhos do Congresso de 1955 onde participaram Hartung e Mousnier e onde se define uma monarquia com limites pela ordem divina e natural e pelos privilégios dos súbditos, porém absoluta porque o poder real não é partilhado com outros órgãos ou entidades; de Martim de Albuquerque (2012) sobre uma monarquia paternal; de António Manuel Hespanha (1994) que, contrariando as interpretações anteriores, sobrevaloriza uma monarquia corporativa e que é constringida pela existência de múltiplos poderes na sociedade. Procuramos defender o carácter absoluto da monarquia portuguesa através precisamente do controlo financeiro de rendimentos e o controlo político e social que disciplina os diferentes corpos da sociedade embora admitindo os seus estatutos particulares.

extravagantes (Lião, 1569) e a disposições mais específicas da dinâmica de recolha e fiscalização dessa recolha de rendimentos para o rei, nomeadamente o *Regimento e ordenações da Fazenda* de 1516 (com nova edição em 1548) que organiza num código normas anteriores, esclarecendo com maior minúcia e organização determinados aspectos da orgânica institucional, assim como os *Artigos das sisas*, disposição legislativa que foi alvo de atenção régia antes e após essa data.

O calor das discussões entre os povos em Cortes e o rei e seus juristas, podemos observá-lo em assentos de Cortes e em particular nos *Capítulos de Cortes* do tempo de D. João III (ed. 1539), juntando-se a documentação que revela pareceres sobre tais matérias.

O diálogo com comunidades e a forma como estas se organizaram para escolher um procurador que confrontasse os comissários régios para o estabelecimento de acordos, fica revelado nos Livros sobre *Contratos das sisas*, fonte com abundantes registos de lugares diferenciados do Reino que, porém, não subsiste na íntegra.

Sobre a dinâmica dos grupos envolvidos na recolha de impostos e, nomeadamente, da sisa, recorreremos com proveito aos Livros de *Chancelaria régia*, de doações a privilégios e perdões, particularmente a registos sobre a destituição e nomeações de oficiais da Fazenda e a alvarás de promessa, documentação que não poucas vezes revela razões de alteração de uma política de gestão económica e novas estratégias políticas.

Para alguns dados específicos, de amostragem quantitativa, medindo a resposta régia às críticas e aos anseios dos povos, recorreu-se a dados fornecidos por uma investigação mais aprofundada de Maria Leonor García da Cruz (2001) que desenvolveu gráficos demonstrativos dos anos de maior incidência da nomeação de agentes de recolha e fiscalização do imposto no reinado joanino. Também esse trabalho explora organogramas sobre o circuito de processos judiciais a respeito das sisas, dentro e fora do local em que a Corte se encontrasse reunida, permitindo-nos compreender o papel de diferentes instâncias /oficiais, agentes e juizes da Fazenda real em todo o processo.

Do estudo de todos esses documentos cruzando-os com outros existentes, avulsos, em códigos ou em colecções, localizáveis em arquivos e

bibliotecas, e empregando uma perspectiva multifacetada que a História permite ao dialogar com outras ciências, do Direito à Sociologia, da Economia à Política, da Religião à Literatura, explora-se uma realidade complexa mas passível de esclarecimento, deixando ainda pistas a investigar.

3. PROBLEMÁTICA EM FOCO NA PESQUISA

A nível de linhas de inquérito historiográfico, ressalta das matérias investigadas particularmente sobre a sisa, a transformação de uma taxa de ajuda dos povos ao Rei durante guerras na época medieval com a vizinha Castela, num direito real permanente, cobrado pela Coroa enquanto “pessoa pública”.

Quer isto dizer que, perante o desejo das comunidades acabarem com a taxa em virtude de ter findado a guerra¹²², recolhe o Rei, com o auxílio de seus juristas e conselheiros, argumentos para manter uma receita que assegure o estado real, com as suas naturais despesas¹²³, com isso frisando a protecção da casa real e dos próprios súbditos e daí considerando-a obrigação do povo. Assim o é na argumentação de D. João II. Entre outras despesas já se contava então com o aumento do número de dependentes da Casa real e sobretudo com as despesas da Expansão ultramarina.

Autores há que salientam como sinal de modernidade do Estado o consentimento dado pelos povos em assembleias ditas representativas (Duso, 2005). Acontece, é claro, que nesta época, do Renascimento, as

¹²² Manifestava-se em Cortes do séc. XIV a oposição a sisas impostas pelo rei. Todavia, havia uma resposta favorável ao pedido de ajuda por parte do monarca fosse em Cortes ou directamente à câmaras, sobretudo para sustento da guerra. Nesse sentido no último quartel do séc. XV acordam prelados e procuradores de cidades e vilas no lançamento de sisas gerais em todo o Reino. Trata-se de uma contribuição consentida, embora sob condições e tempo limitado, mas com carácter de tributo geral, obrigando a uma legislação adequada e a nomeações de agentes pelo rei. Demonstrado o agravo para com fidalgos e vassallos que realizavam transacções consideradas a serviço do rei, acaba por haver excepções.

¹²³ Diversos documentos quinhentistas fornecem dados não apenas sobre receitas mas também sobre as despesas da Coroa. É o caso de orçamentos de 1526 e 1527 estudados por Pereira (2003c; 2003a), entre outras folhas dos anos 40 e da segunda metade do sécx. XVI.

Cortes só muito parcialmente são representativas e não de todos as forças sociais (Cardim, 1998). A título nominal se apresentam as principais ordens do reino. Das cidades e vilas, só algumas enviam os seus delegados e o seu lugar na assembleia varia consoante o grau de privilégio. Está-se bem longe de uma assembleia de facto representativa.

Mas, em contrapartida, a sisa abrangia agora mais população que em reinados anteriores em virtude da sua isenção ir desaparecendo paulatinamente em relação a transações de alguns estames sociais. Ao tempo de D. Manuel inclusivamente o clero já fora atingido ficando isento apenas do que comprasse ou vendesse para suprir as suas necessidades e as de seus dependentes.

Por outro lado complexificara-se o levantamento, incluindo quando através de rendeiros, que alegavam perdas por esterilidade ou outros motivos, fazendo chegar à Mesa ou Tribunal da Fazenda (Cruz, 2021) demandas e requerimentos. Havia, pois, uma premência em simplificar o processo e torná-lo mais funcional. Projecta-se nova compilação de disposições legislativas nos finais do reinado de D. Manuel, em 1519, reformulando os Artigos das Sisas de 1512.

Nas Cortes joaninas de Torres Novas de 1525, não admira, pois que o rei, em contrapartida à consolidação do novo imposto, escute o pedido dos povos. Apelam estes para que o soberano receba anualmente uma renda certa, deixando-lhes a tarefa de a repartir entre si e de a cobrar.

Está-se aqui perante algo que tem a haver com dois tipos de problemas: um, o das dificuldades e desníveis de rendimento económico entre as terras, já referido, outro com a desconfiança de quem cobra as somas devidas. Para o rei, por outro lado, o assegurar uma renda fixa poderia trazer-lhe estabilidade financeira.

Decide o rei estabelecer contratos das sisas (em 1527 e 1528) e um diálogo directo com cidades, vilas e outros lugares, através de comissários do monarca, seus procuradores. Envia Desembargadores da Fazenda (do Desembargo e Juíz dos feitos da Fazenda) com respectivos Escrivães ao encontro do procurador de cada terra em questão.

A nível das comunidades, não sem um clima por vezes conturbado e com resultados variáveis, mas de grande intensidade, conforme se depreende da documentação acima mencionada, reúnem-se os moradores para as primeiras negociações e para escolher os seus representantes.

É eleito procurador alguém do local, estando presentes juízes e vereadores, o procurador do concelho e mais oficiais, além de um número variável de moradores da localidade ou de lugares do seu termo. Varia a literacia do escolhido assim como a sua categoria social. Esta última característica tem a ver, naturalmente, com o estatuto ou definição jurídica da região em causa ou, ocasionalmente, o entendimento entre entidades locais (Oliveira, 2016; Cruz, 2001).

Há, pois, um xadrez muito interessante a nível de circunscrições jurisdicionais e a nível de composição social que se pode comparar, com proveito, com a informação de outra fonte de época próxima, o *Numera-mento* de 1527-1532.

Viriam a estabelecer contratos cidades e vilas que englobavam localidades dos seus termos, isto é, concelhos, julgados, honras e coutos. Trata-se por vezes de terras sob a dependência de um senhor laico ou eclesial (prelado ou mosteiro) cujo representante marca presença.

É de grande importância as informações sobre a identificação das testemunhas dos contratos, uma vez que evocam o estatuto da terra e vão ainda além disso em significado. Refiro-me à participação em muitos casos de gente da terra entendedora do assunto, inclusivamente recebedores e juízes das sisas. O seu significado irei procurar explicá-lo de seguida.

Se para o acerto do montante da sisa se invocam dificuldades económico-financeiras, as localidades simultaneamente se queixam da violência dos agentes que sacam as sisas (siseiros), assim como de comportamentos gravosos de entidades regionais na escolha dos rendeiros.

Pretendem as populações de certas localidades que, por tais razões, todo o processo de repartição e levantamento do imposto da sisa, bem como – note-se – a execução e processos judiciais respeitantes a essas rendas, se deixasse de fazer por Contadores, Almoxarifes, Recebedores, Feitores

ou outros oficiais nomeados pela administração régia. As fontes indicam, aliás, que desde 1519 a rede de oficiais tornara-se mais densa e controladora a nível nacional (coincidindo com o projecto de um novo código de Artigos das Sisas e de um novo imposto) (Góis, 1949-55; Cruz, 2001).

Vivia-se, pois, em Portugal nesta época uma revolta e viva repulsa pelos cobradores de impostos, fosse pelo seu excesso de zelo e impiedade, fosse por atitudes tomadas à margem da lei, isto é, negociatas que os levavam a lucrar prejudicando as populações e em nada beneficiando a Fazenda real. Sobre tais comportamentos é elucidativa a própria legislação que os combate, espelho assim de uma corrupção evidente também da Justiça. Particularmente se clama pela extinção dos oficiais nomeados após 1519, ficando por contrato os concelhos a pagar aos restantes.

Contadores e almoxarifes são entidades regionais não apenas no âmbito de gestão administrativa mas também com capacidade judicial no respeitante à Fazenda real e nomeadamente a rendas, direitos reais e sisas. Deles desconfiam, pois, muitos lugares, preferindo nomear os seus próprios oficiais colectores e confiar alternativamente nos juízes, vereadores, procurador e homens bons dos concelhos como intermediários e zeladores da justiça régia.

Não admira, pois, a presença e participação, nas reuniões conducentes aos contratos das sisas, de juízes das sisas e de escrivães das sisas ou de porteiros aquando das conversações para escolha de procuradores e definição dos contratos¹²⁴. São muitas vezes os procuradores no processo dos contratos agora em negociação, são quem ouve os pareceres dos oficiais das câmaras, dos moradores, de juízes. Também em terras senhoriais tomam parte homens envolvidos directamente na questão das rendas e preferencialmente ligados a registos e processos judiciais. Ocasionalmente mas significativamente, nos mais de duzentos

¹²⁴ Os juízes da sisa eram homens das localidades nomeados, significativamente, pelos mais altos gestores das finanças públicas, os Vedores da Fazenda, tal como recebedores e requeredores das sisas.

contratos¹²⁵, escolhe-se um Corregedor de comarca como procurador de uma cidade.¹²⁶

Sopesa-se, como podemos concluir, o mérito *versus* a corrupção de oficiais e instâncias, a quem se atribuem erros, corrupção e falta de justiça. Daí pretender-se confiar mais em instâncias locais e regionais distintas dos oficiais da Fazenda. A confinça depositar-se-ia fundamentalmente no juiz das sisas, indivíduo da localidade, cujo lugar pode passar para filhos ou outros parentes, com consentimento régio.

Cabe chamar a atenção, a propósito deste ambiente de sensibilidades e manifestações da opinião pública sobre os homens da Fazenda, para um parecer que algumas décadas depois é feito por um Vedor da Fazenda sobre os oficiais da Justiça em comparação com os oficiais da Fazenda (Ataíde, 1553). D. António de Ataíde, Conde da Castanheira e importante conselheiro do monarca, do seu conselho restrito, escreve numa época que se pretende lançar uma devassa aos juízes atingindo o próprio Regedor da Casa da Suplicação. Não importa agora pormenorizar a questão mas somente salientar quanto, ele próprio, sublinha a pouca honradez de muitos agentes das finanças que, nascendo humildes, de uma hora para outra enriquecem¹²⁷, devendo estes, sim, ser vigiados e corrigidos, dados os enriquecimentos repentinos e os desvios éticos.

A dura realidade de corrupção, mesmo para a época (Cruz, 2018), parece assim confirmar-se nas palavras de alguém que conhecia de perto a norma e os desvios a esta, concretizados sem punição.

Mas voltemos à problemática do imposto, nomeadamente da sisa. Nele é nítido o cruzamento entre os mecanismos de circulação financeira e a

¹²⁵ Foram guardados na Torre do Tombo cerca de 234 contratos cuja notícia chegou até aos nossos dias.

¹²⁶ O Ldo. Rui Pires, do Desembargo régio e Corregedor nas comarcas da Beira, foi escolhido Procurador da cidade de Viseu, ramos e termos (NA-80, 7-1, 264ss). Assinou contrato em Coimbra a 3 de Setembro de 1527.

¹²⁷ Deve referir-se, porém, que os rendeiros e cobradores de impostos, à partida distanciar-se-iam do homem comum pelo pressuposto de serem abastados o suficiente para garantir uma caução do ordenado aquando da posse do ofício ou função. Tal facto demonstra o interesse maior do rei e a garantia dos rendimentos régios num Estado que se moderniza.

aplicação da justiça. Tal fenómeno complexifica a observação histórica mas não justifica a ausência na historiografia sobre homens da justiça (Camarinhas, 2010; Testos, 2016) daqueles que trabalham relacionados com a Fazenda real.

Ao observarmos regimentos e leis, mandatos e correspondência, verificamos quem julga em várias instâncias da Fazenda real. Trata-se de um pelouro específico que envolve processos judiciais e execuções. A temática relativa aos oficiais da Fazenda no seu papel de juizes não tem sido objecto da atenção devida, conforme já salientou Cruz (2021)¹²⁸

Por outro lado, o que os súbditos condenam aos oficiais da Fazenda? Já vimos ser actos de abuso e de corrupção. Na revolta, há por vezes violência. Se esta motivar processos-crime relacionados directamente com a recolha de rendimentos para a Coroa, são as instâncias da Fazenda e não a Casa da Suplicação a tomar conta das matérias até sentença final.

Haveria grande pressão sobre o homem comum ou sobre comunidades que nem sempre conseguiriam suportar o imposto, como verificámos acima. Mas nos levantamentos há momentos de violência tanto por parte dos visados como por parte dos cobradores, circunstância, aliás, contemplada no *Regimento e Ordenação da Fazenda*.

Repare-se ainda noutra fenómeno caracterizador da época moderna mas que em Portugal, continental e ultramarino, se distingue de outros casos europeus¹²⁹. Conforme as *Ordenações do Reino* proíbe-se a venalidade

¹²⁸ Importa valorizar tais circunstâncias relativas a processos e demandas sobre rendas no pelouro da Fazenda real, isto é, na Mesa da Fazenda, mesmo que a sede de julgamento tenha fluído entre a Fazenda e a Casa da Suplicação. Envolviam-se no processo em sucessivas épocas Desembargadores extraordinários da Fazenda providos da Casa da Suplicação ou Desembargadores e Juizes dos feitos da Fazenda (de diferentes assuntos específicos a esta referentes) num ou noutra órgão. De recordar, porém, que a autoridade suprema de julgamento em matéria de rendimentos do rei continua a caber aos Vedores da Fazenda e, após 1591, ao Conselho da Fazenda (Frazão & Filipe, 1995), presidido por um Vedor.

¹²⁹ O problema da venalidade dos officios que se liga a questões de consciência de propriedade dos mesmos, embora susceptível de controvérsia mesmo na época, originando inclusivamente debate judicial, originou alguns estudos também sobre áreas ultramarinas dos Impérios europeus. Note-se alguns desses estudos que demonstraram o contraste de situações

dos grandes ofícios da Justiça e da Fazenda. São, na verdade, poucos os casos de venda e compra e requerem a aprovação (e controlo) do monarca¹³⁰. No entanto, a nível dos ofícios menores, talvez mais uma vez por questões de confiança, admite-se que os juízes e escrivães das sisas, entre outros oficiais relacionados com estas, possam ocupar os cargos por vaga, renúncia ou venda.

A problemática da composição social dos oficiais e da desconfiança, se não animosidade, por parte das populações em relação aos agentes da Fazenda real, conduz necessariamente a um conjunto de mais questões que se interligam com fenómenos conjunturais e culturais.

Referimo-nos à presença de conversos em vários ofícios da Fazenda real, fenómeno este de longa duração, atendendo à sua origem judaica. Trata-se, na verdade, de uma continuidade do exercício de funções por antigos judeus, homens abastados necessariamente como vimos, que se converteram obrigatoriamente no âmbito do Édito de expulsão de D. Manuel em 1496 e que se integraram como cristãos-novos na dinâmica social dos novos tempos.

A sua integração na sociedade pela conversão¹³¹, contudo, não alivia reacções anti-semitas de que são alvo em Cortes e no quotidiano vivencial. As tensões por parte de outros e o medo por parte dos próprios, adensa-se naturalmente nos anos que antecedem a instalação em 1536 da Inquisição em Portugal (Cruz, 2020), quando se estão a finalizar as negociações com o Papado. Tal fenómeno é particularmente visível em registos da Chancelaria régia onde a ambição a um lugar de recebedor

diferentemente experimentadas entre o Império português e o espanhol na América (Stumph, 2012; Barrientos Grandón (2018).

¹³⁰ É o caso de venda do próprio ofício de Vedor da Fazenda em 1516, numa transacção entre o Conde do Vimioso, D. Francisco de Portugal, e o de Vila Nova de Portimão, assumindo este a função de Camareiro-mor, verificando o monarca minuciosamente o equilíbrio de rendimentos a achar através de compensações (Chancelaria régia; Cruz, 2001).

¹³¹ O baptismo viria acompanhado de novo nome, de doutrinação e de abandono de determinadas práticas ancestrais. Verifica-se, contudo por denúncias e processos inquisitoriais que muitas dessas práticas permanecem ao longo de gerações de convertidos, mesmo que residuais e não significando actos decorrentes de resistências heréticas (Cruz, 2019).

de rendas reais leva no pedido ao rei a uma denúncia da fuga do lugar de um cristão-novo.

Naturalmente que o monarca irá proceder a uma averiguação pelas justiças de forma a confirmar na função o pretendente ou, pelo contrário, a afastá-lo vigorosamente de tal pretensão se se demonstrasse ter havido uma calúnia.

Seja como for, e dada a presença documentalmente provada de muitos conversos em lugares na Fazenda, de alto a baixo da hierarquia (Pereira, 1998; Olival, 2002) (do Tesoureiro do rei e do Provedor e feitor-mor das alfândegas e rendas do reino, a rendeiros e cobradores de impostos), tem cabimento olhar alguns oficiais das finanças públicas simultaneamente como vítimas (do ponto de vista das perseguições por contrêneos e do controlo inquisitorial) ao mesmo tempo que carrascos (pela impiedade que representa para alguns povos a exigência do imposto por eles cobrado, inclusive em julgamento, ou negociado) (Cruz, 2014).

Até que ponto denúncias e fugas de agentes das finanças públicas pode ter influenciado, em determinadas ocasiões, o processo tributário? Trata-se de uma realidade ainda não estudada mas que se poderia entrecruzar com as matérias anteriormente levantadas¹³² para conhecer melhor as flutuações económico-financeiras, as tensões sociais e até a política de nomeações dos oficiais da Fazenda real no Portugal do Renascimento.

CONCLUSÕES E PISTAS

Concluindo, várias linhas de inquérito se entrecruzam, assim, neste nó de conhecimento em torno do levantamento do imposto, umas já aprofundadas, outras mal conhecidas ainda na historiografia.

Muito há ainda por investigar. A par das orientações políticas e das divergências económicas regionais, compreende-se a existência de uma sociedade díspar no que diz respeito a jurisdições e estatutos dos corpos

¹³² Há que aprofundar matérias de fiscalidade e da construção do Estado fiscal em Portugal, à semelhança de sínteses já elaboradas para outras realidades nacionais (CREMADES GRIÑÁN, 1989; BONNEY, 1999).

sociais que justifica diferentes modelos de solução por parte das comunidades locais.

A Fazenda real, verdadeiro prumo e barómetro para a construção do Estado moderno, acaba por fazer transparecer tensões que não são estritamente do foro económico-financeiro e que se revelam na sua conexão com conjunturas culturais, socio-religiosas e políticas.

A questão da transformação da sisa em direito real, imposto obrigatório e quanto possível universal, consentido pelos súbditos como sinal de uma possível modernidade, continua discutível.

Outros problemas, estudados pela historiografia internacional para o período moderno, como a venalidade dos ofícios, revelam uma especificidade do caso português, enquanto outras questões como o mérito *versus* corrupção continuarão a suscitar observação de fontes de diferente tipo durante toda a época moderna.

Mas nesta confluência de problemas revela-se a necessidade imperiosa de investigar as relações da Justiça com o pelouro da Fazenda em Portugal, tão claramente realçada ao estudarmos seja a orgânica do tribunal da Fazenda, seja a movimentação das populações ao prepararem-se para negociar e fechar com o rei os contratos das sisas.

BIBLIOGRAFIA

FONTES

Ataíde, D. António (1553). Parecer do Conde da Castanheira... ANTT, Miscelâneas Manuscritas de N.^a Sr.^a da Graça, T. IV, "Documentos Vários", f. 64. In Cruz, M.L.G. (2001), *A Governação de D. João III: a Fazenda Real e os seus Vedores* (Apêndice documental – XLIII). Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.

Capitulos de cortes E leys que se sobre alguuns delles fezeram (1539). Lisboa.

Chancelaria de D.Manuel (Lisboa: Arquivo Nacional da Torre do Tombo).

Chancelaria de D. João III – Contratos (ANTT)

Chancelaria de D. João III – Doações (ANTT)

- Chancelaria de D. João III – Privilégios (ANTT)
- Chancelaria de D. João III – Contratos (ANTT)
- Chancelaria de D. João III – Perdões e Legitimações (ANTT)
- Corpo Cronológico* (ANTT)
- Góis, D. (1949-1955). *Crónica do Felicíssimo Rei D.Manuel*. In David Lopes (Ed.). (4 tomos). Coimbra: Universidade.
- Lião, Duarte Nunes do. (1987). *Leis Extravagantes e Repertório das Ordenações* (fac-simile ed.1569). Coimbra: F.C. Gulbenkian
- Núcleo Antigo* (ANTT)
- Numeramento de 1527*. In Ed. Anselmo Baamcamp Freire, *Archivo Historico Portuguez*. Lisboa
- Ordenações Manuelinas* [ed. 1521]. (1984) (fac-simile ed.1797, Real Imprensa da UC) (5 Livros). Lisboa: F.C. Gulbenkian
- O p[ri]mero [-segu[n]do] liuro das Ordenações* (1512). Lisboa: Valentim Fernandes
- Regimento dado aos Vedores da Fazenda Em ho qual se contem a maneyra em que eles seruíram seus ofícios E as cousas a que sam obriguados prouer E seus poderes* (1516). Lisboa: Armão de Campos
- Regimento e ordenações da fazenda* (1548). Lisboa: Casa de Germão Galharde

ESTUDOS

- ALBUQUERQUE, Martim de (2012). *O poder político no Renascimento português*. Lisboa: Babel.
- BARRIENTOS GRANDÓN, J. (2018). “Méritos y servicios”: su patrimonialización en una cultura jurisdiccional (s. XVI -XVII). *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, XL (pp. 589-615).Valparaíso, Chile.
- BONNEY, R. (1999). *The rise of the fiscal state in Europe, c.1200-1815*. Oxford: Oxford University Press
- BRAUDEL, F. (1990). *História e Ciências Sociais* (6ª ed). Lisboa: Presença.

- CAMARINHAS, N. (2010). *Juízes e Administração da Justiça no Antigo Regime. Portugal e o Império colonial, séculos XVII e XVIII*. Lisboa: F.C.Gulbenkian/FCT/MCTES
- CARDIM, P. (1998). *Cortes e Cultura Política no Portugal do Antigo Regime*. Lisboa: Cosmos.
- CREMADES GRIÑÁN, C.M. (Ed.) (1989). Estado y Fiscalidad en el Antiguo Régimen - Symposium Internacional. Murcia: UM.
- CRUZ, M.L.G. (2001), *A Governação de D. João III: a Fazenda Real e os seus Vedores*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.
- CRUZ, M.L.G. (2014), “Sisa”, first general and permanent tax in Portugal and the tension of an ill-known society / A ‘sisa’, primeiro imposto geral e permanente em Portugal e as tensões de uma sociedade pouco conhecida. *Voices dos Vales. Revista Multidisciplinar de Publicações Académicas*, n.6, ano III, 10
- CRUZ, M.L.G. (2018), A corrupção em definições normativas e artísticas do século XVI: permeabilidades consentidas nos circuitos administrativos. In Andújar Castillo, F. & P.Ponce Leiva (Coords), *Debates sobre la corrupción en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XVIII* (pp. 31-39). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/andujar-castillo-francisco-83305>
- CRUZ, M.L.G. (2019). Sedimentos culturais em construções quinhentistas, do teatro vicentino às visitas inquisitoriais ao Brasil. *Revista Decifrar* – V. 7, nº 14, 55-73.
- CRUZ, M.L.G. (2020), Conversos e finanças régias em Portugal no século XVI: Tensões, fugas e soluções. In J.A.R.S. Tavim, H.Martins, A.P.Ferreira, A.S.B.Coutinho & M.Andrade (Orgs.), *As Diásporas dos Judeus e Cristãos-Novos de Origem Ibérica entre o Mar Mediterrâneo e o Oceano Atlântico. Estudos* (pp. 73-92). Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.
- CRUZ, M.L.G. (2021). Tradition and innovation in practices and functional adjustments of the Royal Treasury in Portugal in the 16th century (1512-1560). In M.S.M.Kong, M.R.Monteiro & M.J.P.Neto (Eds.), *Tradition and Innovation*. Boca Raton, Londres, Nova Iorque, Leiden: CRC Press, Taylor & Francis Group.

- DUSO, G. (Org.) (2005). *O Poder. História da Filosofia Política Moderna*. Petrópolis: Editora Vozes.
- FRAZÃO, A. & M.C.Filipe (1995). *O Conselho da Fazenda. Inventário e Estudo Institucional*. Lisboa: ANTT.
- GODINHO, V.M. (1973). Finanças públicas e estrutura do Estado. In J.Serrão (dir.), *Dicionário de História de Portugal* (Vol. II, p. 255). Lisboa: Iniciativas Editoriais.
- HARTUNG, F. & R.MOUSNIER, (1955). Quelques Problèmes concernant la Monarchie Absolue. *Relazioni – X Congresso Internazionale di Scienze Storiche* (V. IV, pp. 1-55). Firenze.
- HESPANHA, A.M. (1994). *As Vésperas do Leviathan. Instituições e Poder Político. Portugal – século XVII*. Coimbra: Almedina.
- HESPANHA, A.M. (1995). *História de Portugal Moderno político e institucional*. Lisboa: Universidade Aberta.
- MACEDO, J.B. (1971). Absolutismo; Despotismo esclarecido. In J.Serrão (Dir.), *Dicionário de História de Portugal* (V.I). Lisboa: Iniciativas Editoriais; (1983-1984). In *Polis. Enciclopédia Verbo da Sociedade e do Estado* (V.1 e 2).
- MAURO, F. (1997). *Portugal, o Brasil e o Atlântico. 1570-1670* (2 vols.). Lisboa: Editorial Estampa.
- OLIVAL, F. (2002). Juristas e Mercadores à Conquista das Honras: Quatro Processos de Nobilitação Quinhentistas. Separata da *Revista de História Económica e Social*, Série 2, n.º 4: 7-53. Disponível em <http://hdl.handle.net/10174/2364>.
- OLIVEIRA, A. (2015). *Capítulos de História de Portugal* (3 vols.). Coimbra: Palimage.
- OLIVEIRA, A. (2016). *A vida económica e social de Coimbra de 1537 a 1640* (eBook). Coimbra: Palimage
- PEREIRA, J.C. (1998). A Estrutura Social e o Seu Devir. In J.Serrão & A.H.O.Marques (dir.), *Nova História de Portugal*, (Vol. V, Do Renascimento à Crise Dinástica, coord. J.J.A.Dias, pp. 277-336). Lisboa: Editorial Presença.

- PEREIRA, J.C. (2003a). O orçamento do Estado português no ano de 1527. In *Portugal na Era de Quinhentos* (pp.157-210). Cascais: Patrimonia Historica
- PEREIRA, J.C. (2003b). Organização e Administração Alfandegárias de Portugal no século XVI (1521-1557c). In *Portugal na Era de Quinhentos* (pp.1-117). Cascais: Patrimonia Historica.
- PEREIRA, J.C. (2003c). A receita do Estado português no ano de 1526. Um orçamento desconhecido. In *Portugal na Era de Quinhentos* (pp.119-156). Cascais: Patrimonia Historica
- STUMPF, R.G. (2012). Venalidade de ofícios e honras na América portuguesa: um balanço preliminar. In: S.Almeida, et al. (Orgs), *Políticas e estratégias administrativas no mundo Atlântico (séc. XV-XVIII)* (pp.145-168). Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- TESTOS, J.V. (2016), Ofícios da justiça e julgadores: reforma e carreiras nos tribunais superiores (séculos XVI-XVII) / Judicial offices and judges: Reform and careers in High Courts (16th-17th centuries). *Teoria e História do Direito*, n.1, 109-122 |

LA COMPAÑÍA DE JESÚS Y SU PROPUESTA EDUCATIVA: TRADICIÓN E INNOVACIÓN DIDÁCTICA¹³³

DR. CRISTO JOSÉ DE LEÓN PERERA
Universidad de Salamanca, España

RESUMEN

La educación en la Compañía de Jesús y su propuesta didáctica corresponde a una historia paradigmática. Esta propuesta educativa nace del ideal inspirado por los escritos del maestro Ignacio de Loyola.

Pretendemos presentar el modelo pedagógico de los jesuitas y su intento de actualización como respuesta válida para la sociedad actual. Es decir, encontraremos una serie de reflexiones relacionadas con la revisión pedagógica y el planteamiento de su vigencia.

PALABRAS CLAVE

Ratio Studiorum, pedagogía, didáctica, educación, jesuitas.

¹³³ Este capítulo parte del Proyecto: SAC/CI/044/20 Nombre del IP o IPs: Cristo José de León Perera (IP1), Nélida Villafuerte Cosme (IP2) Título del proyecto: Investigación en cultura, historia y mentalidades: propuestas metodológicas e innovación didáctica. Entidad Financiadora: Centro Universitario del Sur, Universidad de Guadalajara (México).

INTRODUCCIÓN

El ser humano, en su naturaleza, lleva intrínseca una necesidad de ser constantemente educado. Siguiendo esta premisa, toda persona se encuentra a lo largo de su vida en un continuo aprendizaje; es decir, hacemos referencia a una especie de ser inacabado (Sacristán, 1982, 27-41).

Igualmente, debe tenerse presente que, cualquier propuesta educativa, independientemente del período en el que se encuentre, deriva de un modelo antropológico. Todo proyecto educativo posee un modo de entender al ser humano proponiendo, en consecuencia, un patrón en lo que respecta al modo de actuar.

Cuando realizamos una búsqueda sobre las diferentes teorías pedagógicas aparecen los nombres de sus iniciadores. Tal podría ser el ejemplo de Sócrates, Tomás de Aquino, Kant, Rousseau, Tolstoi, Freinet, Freire o Milani. Todas y cada una de ellas muestran una gran valía, pero advertimos la ausencia de una visión pedagógica que marcó profundamente la educación entre los siglos XVI y XIX: hacemos referencia al modelo educativo de Ignacio de Loyola y a su obra la *Ratio Studiorum*.

Dicha propuesta simboliza una reflexión pedagógica a la altura de los movimientos humanísticos propios del siglo XVI. La pedagogía antigua aspiraba a una realización plena del ser humano, mediante una serie de estudios fuertemente reglados y organizados. Nada estaba sometido a la casualidad. Todo estaba estudiado y planteado de la forma que entendieron más correcta: orden de los cursos y materias de estudio, horario o períodos de asueto, tiempos de lección o de repaso personal. Es decir, nos situamos ante una educación fuertemente centralizada.

Ignacio planteó un desarrollo personal mediante una metodología diversa. Nos referimos a un hombre, sin lugar a dudas, que dejó su impronta en la vida de la Iglesia así como de toda la sociedad de su período. Con su carisma, que surgió como respuesta a una profunda crisis social -pero sobre todo personal-, intentaría fortalecer las costuras de la cristiandad que comenzaban a rasgarse.

A continuación, pretendemos analizar esta propuesta educativa. Examinaremos sus principales rasgos característicos así como su inspiración, metodología y estrategias de futuro.

1. LA PEDAGOGÍA IGNACIANA

Aunque en sus inicios la Compañía de Jesús no fue pensada como una orden destinada a la formación educativa, los ministerios anhelados por Ignacio de Loyola requerían, indudablemente, unos sujetos con una formación plena en las diversas esferas de su persona. Tan grande era la aspiración ante la que se encontraban que era necesario un prototipo de jesuita muy particular. Un erudito que cumpliera con los preceptos propios del humanismo pero que, a su vez, tuviera una experiencia interior fundamentada en la esencia de la visión ignaciana de Manresa.

El santo fundador había experimentado en su persona (fundamentalmente en los intentos evangelizadores de Jerusalén, Alcalá y Salamanca) que, para la correcta realización de su apostolado era necesario el respaldo y la protección de los Grados Universitarios. Encontrar hombres con estas cualidades y requisitos formativos que quisieran vincularse a una orden religiosa de nuevo cuño se mostró con bastante complejidad.

Para la correcta realización del apostolado ignaciano se necesitaban una serie de preparaciones en el ámbito espiritual pero también en el campo de lo científico. No podían ser únicamente hombres píos, eran necesarias personas de probada virtud y con una correcta formación según los cánones humanistas del período en el que se encontraban. Podría decirse que su ideal entendía que la fe y la vida cristiana debían acompañarse, para su correcto desarrollo y para la realización de la actividad misionera.

Ignacio y sus primeros compañeros entendieron que debería continuarse con la formación una vez que el aspirante ingresara en la institución religiosa, a pesar de aceptar las *Constituciones* tras la realización de estudios académicos en Artes o, incluso, en Teología. De esta manera, fueron surgiendo por toda Europa domicilios cercanos a las universidades con reconocido prestigio.

Para garantizarse toda esta formación debía lograrse inevitablemente independencia económica (Medina, 2011, 177-227). Tal y como había experimentado Ignacio de estudiante, no se podía estar sujeto a la precariedad financiera si se aspira a una educación plena. Cada colegio debía poseer una renta estable, la suficiente para su correcto sustento, sin lujos, pero también, sin grandes carencias. De esta manera, se podía permitir que los colegios fuesen gratuitos y abierto a todos los públicos, tal y como se demuestra en la Escuela de Gramática, de Humanidades y de Doctrina Cristiana del prestigioso Colegio Romano.

San Ignacio y sus compañeros, a los pocos años de organizarse como jesuitas (1540), vieron que el mundo educativo era un ámbito de gran alcance y amplio efecto para su acción. Tras unos pocos años de trabajos más o menos individuales y puntuales en el tiempo de predicación y catequesis y de atención a los más pobres, decidieron que el trabajo institucional daría más fruto y sería de más estabilidad en el tiempo. Pronto, desde 1541, crearon instituciones de fuerte contenido social (para ayudar a huérfanos, a mujeres que caían en la prostitución, a sus hijos, etcétera). En 1548 fundaron el primer colegio para externos, en Mesina (Italia), a petición de autoridades locales, aunque ya un poco antes comenzaron a admitir a no jesuitas en centros de estudios para jesuitas, en Gandía (España) y Goa (India). En pocos años los colegios llegaron a ser una opción prioritaria y era el medio casi principal que utilizaban en su acción de servicio, digamos, integral, material y espiritual, con gran impacto en su entorno (Guibert, 2020, 9-10).

En las primitivas fundaciones (el primer colegio se abrió en 1540 en París, siguiéndole los de Coímbra, Padua y Lovaina) no se impartían lecciones dentro de los propios colegios, sino que se limitaban a asistir como oyentes de las diversas universidades. Es decir, en los primeros momentos de esta red colegial no se lograba una formación igualitaria en los diferentes domicilios.

Como consecuencia de esta situación se vio necesario la existencia de jesuitas que impartiesen lecciones intramuros. Esta concepción transformaría fuertemente a la orden, estamos ante un giro copernicano que originó la segunda tipología de colegio jesuítico. Colegios propios de la Compañía que poseían la obligación de impartir enseñanza en su interior, tanto a miembros de la orden como a estudiantes que no tuviesen

vinculación con la orden religiosa. Concretamente, en 1547 el colegio de Coímbra comenzó el apostolado educativo y, posteriormente, el colegio de Padua, en 1549, le dio una notable importancia.

Recuérdese que, en 1545, el Duque de Gandía fundó un colegio destinado a la formación de los jesuitas y de sus súbditos, en su mayoría moriscos. Un año más tarde, el rector del dicho domicilio comenzó la realización de debates públicos. Este asunto debe ser destacado puesto que corresponde al primer colegio jesuita con alumnos externos. Empezaba, de esta manera, a extenderse los ideales humanísticos vivenciados en esta orden religiosa más allá de los hijos de Ignacio.

En los territorios del Duque se ensayaría la puesta en marcha de la educación de la juventud, tanto propia como ajena. Se había comprendido que era necesario tener domicilios propios en los que se instruyese en las letras humanas a los que habían ingresado en la Compañía de Jesús, a sus pretendientes y también a los foráneos, tanto clérigos como laicos. La educación de los vasallos de Francisco de Borja vislumbra la posible solución ante los problemas trasladados por Jayo y por Salmerón a Ignacio que había sido planteado por los obispos alemanes.

Evidentemente no nos encontramos ante una novedad. A parte de las lecciones en los monasterios para los miembros de numerosas órdenes religiosas, encontramos el denominado “modus parisis” (Codina, 1968). Nos referimos a la praxis utilizada en la Universidad de París y que Ignacio de Loyola conoció personalmente. Lo novedoso será la fuerte extensión territorial que se dio a este movimiento.

Pero ni el colegio de Padua, ni el de Coímbra, tuvieron la repercusión del colegio de Mesina, fundado en el año 1548. Esta fundación contó con un equipo de humanistas sumamente escogidos, dificultando, en cierta manera, la fundación salmantina (De León, 2020, 115-130). Como consecuencia de la fuerte expansión producida por parte de todos los domicilios formativos de la orden, se comprendió que el rector de cada colegio no podía improvisar un modelo educativo propio, más aún si se corresponde de una orden (como es la Compañía) en la que la itinerancia es tan característica para sus miembros.

Ignacio de Loyola tuvo presente en todo momento la necesidad de una estructuración del poder. Estableció una serie de mecanismos burocráticos que jerarquizaban la sucesión de obediencias. De esta manera, la educación no debía ser menos.

En la IV parte de las *Constituciones*, Ignacio trazó la línea educativa, desarrollada en dieciocho capítulos, entendida como fundamental. Posteriormente, apoyándose en los *Ejercicios Espirituales*, es decir, en el carisma ignaciano, se elaboró una pedagogía propia (Storck, 2016, 142). En las *Constituciones* se insiste en la formación equilibrada de cada persona, para ello era necesaria la visión racional de la vida, una profunda maduración y un pleno conocimiento individual.

En el año 1558 se publicó la *Ratio Studiorum Collegii Roman*, germen de la futura *Ratio atque institutio Studiorum Societatis Iesu*, editada en 1599. Mediante una recopilación reglamentaria aparece todo el contenido pedagógico, su normativa y las funciones correspondientes a las autoridades académicas de cada colegio. Se evidencia un sistema de enseñanza-aprendizaje buscándose el mayor grado de utilidad por parte de los estudiantes. Una visión unitaria que presentaba diversas soluciones y directrices pedagógicas verdaderamente innovadoras para la época.

La experiencia -decía Ignacio- había enseñado que el grande provecho espiritual y el bien común promovido por los colegios en diversos lugares de Sicilia y dentro y fuera de Italia, no había procedido de modo principal de los predicadores, sino más bien del ejemplo de vida de los colegiales y del celo de ayudar a la gente en las letras y virtud cristiana, sin ninguna especie de avaricia según la exigencia de la gratuidad evangélica. Especialmente este fruto se manifestaba en las lecciones públicas de letras y en su ejercicio literario, atrayendo de este modo a la juventud no sólo a la doctrina secular sino también a las cosas que debían saber como cristianos, aficionándolos a la confesión frecuente, a la asistencia a Misa todos los días, a la predicación de los domingos y, de esta manera, enamorándolos de la virtud y retirándolos de todo vicio y pecado y, por medio de los hijos, también los padres eran atraídos a la vida de piedad (Medina, 2011, 201).

En toda educación se encuentra la base de la cultura, el futuro de la sociedad. En los domicilios de la compañía se aportaba una ordenada

estructura y un fuerte énfasis humanístico, así como una férrea disciplina.

La jornada comenzaba a las siete de la mañana, precediéndose de varias rupturas del sueño, y concluía en torno a las diez de la noche (De León, 2019, 34-44). Oración matinal, Eucaristía diaria, lecciones, debates y repeticiones se acompañaban del estudio privado y de los tiempos de asueto o relajación.

Toda la jornada estaba plenamente regulada. Se aspiraba a evitar cualquier impedimento en el estudio. Se tenían solucionados los aspectos económicos, poseían una estricta regulación en los tiempos de oración para evitarse la excesiva devoción y, de la misma manera, se preocupó de que cada sujeto poseyese una correcta salud. Es decir, quedaban reglamentados los aspectos necesarios para, según la visión de la época, se poseyese un correcto e íntegro desarrollo.

En palabras de Vincenzo Montera (2014, 11)

questa pedagogía è una formazione integrale della persona, lo sviluppo di tutte le suepotenzialità, finalizzate a un servizio cordiale agli altri: cercano leader nel servizio.

Es decir, la pedagogía ignaciana busca responder las múltiples exigencias creadas en cada persona. No era suficiente formar en contenidos, sino que se buscaba una educación en los sentimientos y en la voluntad. Tampoco era correcto trabajar exclusivamente en los campos relacionados con el ámbito devocional. La búsqueda constante de un punto intermedio fue una de las claves, desde nuestro punto de vista, de su éxito.

Cada persona era entendida como el resultado inmediato de diferentes elementos; entre los cuales, todos poseían la misma importancia. No sólo debía trabajarse la razón, puesto que el discípulo no era exclusivamente fruto de la razón. Si se buscaba modelar a cada estudiante para que diese como resultado una personalidad sin mancha o defecto debía trabajarse pacientemente todos y cada uno de los aspectos.

Se aspiraba a crear personas en completa armonía con todo su ser. Un sueño utópico, la esperanza de que era posible un mundo mejor en un contexto de profunda crisis social y política. El Cisma de Occidente y la

Reforma Protestante quebraban la unidad. Ignacio de Loyola y sus compañeros aportaban una solución ante esta situación.

Para poder comprender los actos de cualquier persona, debe ahondarse en su contexto e, indudablemente, el primer contexto humano es la sociedad. Como hijo de su tiempo, Ignacio fue atraído por la cultura grecolatina. Veía en ella una forma de renovar al hombre aportando su “weltanschauung” en colegios gratuitos y abiertos a los laicos. Estamos, por tanto, ante una respuesta a las diferentes exigencias sociales. Según las *Constituciones* (395) se aspiraba a que los estudiantes “con las letras tomen también las costumbres dignas de christiano”.

Un verdadero apostolado de la educación que aspiraba a transformar el mundo mediante la formación de la juventud (*Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, III, 402, n. 15). De forma gradual se iba educando paso a paso. De manera activa, se aprendía mediante la “lectio”, la “questio” y la “conclusio”, al igual que en cualquier escuela universitaria de la época. La característica que aquí encontramos será que, el alumno llegaba a comprender su dimensión individual e interpersonal, histórica y religiosa, intelectual y emocional. Pretendían expandir la experiencia de Manresa en la sociedad, su percepción de la cultura y la forma que tenían de vivir la experiencia religiosa.

Las lecciones formativas debían poseer verdadera utilidad para la vida cotidiana de los estudiantes. Por esto, entendían que Terencio no debía ser estudiado por los alumnos como consecuencia de su laxa moral. A pesar de lo que nosotros podamos pensar sobre la posible “censura” de la información, debemos señalar que eran consecuentes con el ideal pretendido. Aspiraban a modelos paradigmáticos que sirviesen tanto para el contexto de las letras como para la vida espiritual o sus relaciones sociales.

Para os jesuitas os autores pagãos tinham por isso algo a dizer, pois no seu entender o Humanismo Clássico podia colaborar na elaboração do novo ideal do homem cristão. A dimensão que os primeiros jesuitas deram ao seu ideal pedagógico originou-se da concepção de que a formação humana estruturada a partir dos valores espirituais cristãos e do conhecimento intelectual dos Clássicos podia contribuir para a estruturação de uma sociedade melhor (Storck, 2016, 155).

Evidentemente que se transmitían conocimientos. Es obvio que dominaban textos de Cicerón, Virgilio e, incluso, de Erasmo, a pesar de las primeras reticencias hacia este último. Estamos ante el resultado de una forma de entender al hombre y su forma de vivir en el mundo. No los trabajaban por el mero deleite del saber, aspiraban a repercusiones tangibles en la vida cotidiana.

Al igual que en los *Ejercicios Espirituales*, en el modelo educativo de la Compañía de Jesús se aspiraba a que el estudiante adquiriese la intención de alcanzar un recto estilo de vida fundamentado en la verdad, en la solidaridad y en el bien común. Se entendía que la perfección posible existente dentro del humanismo, perfecto por su propia concepción, era que se diese lugar a una variante cristiana. Todo era realizado para mayor servicio de Dios y ayuda de las almas, es decir, “ad maiorem Dei gloriam”.

Primaba la centralidad de la persona como buenos humanistas. Aunque el estudiante en un futuro fuera destinado a un ministerio concreto como podría ser la confesión, la oratoria sagrada o la docencia, no se omitía el resto del aprendizaje. La finalidad era siempre, y en todo lugar, la persona.

La visión educativa que poseía el fundador de la orden religiosa, y que, con posterioridad, se vería plasmada en la *Ratio Studiorum*, era un diálogo constante entre la sociedad y los neófitos. Se presentaba el saber cultural como herramienta ante todo tipo de individualismo. La persona y su dignidad era un bien preciado. La educación era el adiestramiento necesario para poder responder a las preguntas planteadas por el mundo. Dejaban a un lado las copias de los clásicos llenas de erratas y caracterizadas por su mala traducción; buscaban una vuelta a la verdad mediante la innovación académica.

Comprendieron que, en la educación, el fruto no se recogía en el instante, sino que había que practicarse la “santa paciencia” para ver germinar -más aún si se pretendía cosechar- lo sembrado. Una respuesta a nivel humano, religioso y social. Un fortísimo esfuerzo de renovación siguiendo las exigencias humanísticas del cristianismo, por lo que no debe ser entendido como mera respuesta a las reformas protestantes.

Mientras que importantes renovaciones cristianas se quedaban en un encuentro religioso de carácter intimista, la Compañía de Jesús vio necesaria una proyección misionera. Una difusión activa del ideal encontrado. El santo fundador poseía una fórmula que le había llevado a la rectitud de corazón. Se pretendía una transformación del mundo mediante un modelo pedagógico muy concreto: el nacido del carisma ignaciano. Tras la formación se extendería el pensamiento no sólo en las aulas sino también en sus modelos de vida. De esta manera se comenzaba una verdadera revolución.

Por ser el caso que nos es más cercano, decir que, en el colegio de Salamanca encontramos una congregación mariana vinculada a la Anunciata de Roma, repleta de estudiantes universitarios (De León, 2020, 504-512). *Ejercicios Espirituales*, administración de sacramentos, obras de caridad o misiones universitarias eran una constante. Pero no sólo eso, de forma habitual, cuando llegaba un joven estudiante a la ciudad se encontraba con que sus progenitores habían solicitado a los padres jesuitas la tutela personal hacia sus hijos. Se había logrado que, mediante su pedagogía, se transformase, al menos, una parte de la sociedad.

Gracias a la experiencia del santo fundador como estudiante en la Universidad de París (Lécrivain, 2018), se enriquecerá fuertemente su modelo. Un paradigma con un verdadero sentido religioso, respaldado por la doctrina evangélica, y evidenciado en la formación integral. No hablaría de algo que le era ajeno, sino que, por el contrario, plasmaría su propia experiencia vital.

Se pasa de la contemplación de la trascendencia del medioevo a la ética humanística. Con un verdadero esfuerzo debía encaminarse a nuevos valores culturales. La educación se entendía como un acto liberador. La reflexión racional produciría frutos; ese sueño del nuevo tiempo.

En este período, el maestro era entendido como una persona dedicada plenamente a la enseñanza. Poseía una fuerte responsabilidad y compromiso. El mismo Ignacio de Loyola y sus primeros nueve compañeros poseían el grado de magister por la Universidad de París y, por ende, la licentia ubique docendi que le permitía enseñar en cualquier parte del orbe católico. El maestro, pues, debía estar acreditado, ostentar un

pensamiento crítico sobre la materia, disfrutar un trato cercano y personal con el alumnado, aspirando a que estos realizasen análisis personales.

En los *Diálogos* de Platón observamos la manera de actuar de Sócrates. Escuchaba, indicaba o aconsejaba, no sometía a presiones innecesarias para que se diese el aprendizaje, sino que lo favorecía. Según dicha obra, Sócrates tenía numerosos discípulos que iban junto a él en el Ágora. Este modo de actuar era conocido (y replicado) por los primeros jesuitas, asimilándolo en su praxis pedagógica.

En líneas generales, debemos recordar que, todo hombre que vivió en el Renacimiento se sintió atraído por la cultura grecolatina. Para poder acceder a ella, era impensable no hacerlo mediante el latín en un primer lugar y, posteriormente, a través del griego e, incluso, del hebreo.

Al igual que en las grandes universidades, en la Compañía de Jesús el año académico comenzaba generalmente en octubre, en torno a la festividad de san Lucas. Realizaban una serie de festejos, denominados “renovatio studiorum”, que tenían lugar en diferentes días y los cuales, estaban formados por discursos, poesías, obras de teatro o, incluso, disputas académicas. Celebraciones a las cuales no asistían exclusivamente los miembros de la orden religiosa, sino que eran muy concurridas por la población cercana a los colegios.

Como norma habitual, cada colegio tenía cinco cursos formativos: tres de gramática, uno de humanidades y otro de retórica. En algunos colegios grandes, llegaron a cursarse hasta siete, mientras que, en otros, más pequeños, tan sólo se cursaban dos de gramática y uno de humanidades. Desde el año 1551, Ignacio de Loyola había mandado una circular a todos los miembros de la Compañía en la que explicita su prototipo de domicilio formativo según el modelo italiano. Se ponían las bases de la fundamentación educativa.

La existencia y el ordenamiento de los cursos formativos dependerían de la disposición e, incluso, de la capacidad, de la población y de su potencial alumnado. Es decir, impartirían según la demanda existente o al menos esperada. Evidentemente, lo primero que debían darse serían tres o cuatro lectores de letras humanas. Admitirían de forma gratuita a

todos aquellos que supiesen leer y escribir. Se continuaría con el curso de Artes y, finalmente, con el de Teología.

Debía seguirse este orden puesto que, según la experiencia del santo fundador, no era conveniente que se leyese desde el comienzo Artes y Teología. Esto se debía a que no se tendría aun el suficiente manejo en las letras y, por tanto, no sería todo lo provechoso que debería. De forma gradual se aspiraba a una maduración de los conocimientos para poder llevarlos de la mejor forma posible a su vivencia.

2. PRINCIPALES INFLUENCIAS DE LA PEDAGOGÍA IGNACIANA

Sin lugar a dudas, Baltasar Gracián, Francisco Suárez o Francis Bacon; Martín Lutero, Juan Calvino o Ignacio de Loyola; Garcilaso de la Vega, Tirso de Molina o Francisco de Quevedo; entre otros muchos, quedaron marcados por su contexto más inmediato. Cada persona, indiferentemente del período histórico en el que le haya tocado vivir, posee una serie de peculiaridades que le caracterizan.

Lo que queremos reflejar es cómo toda persona, da igual si se ha encargado a cuestiones reflexivas, como Gracián, o a un ámbito más mecánico, como podría ser Miguel Ángel, a lo largo de su trayectoria vital, va transformándose. Cada persona va tornando una serie de rasgos según va viviendo diferentes experiencias.

Es, pues, el ser humano una persona con necesidad constante de educación; sí, constante, puesto que continuos son los dilemas a los que se enfrenta en su transcurso vital y, gracias a la educación, irá “librándose” de ellos. Lo que debería primar sería el aprendizaje en él, utilizando un término bélico, el buen combate de la vida (García, 2009), y no las necesidades del docente magistrocentrista que, en exclusiva, busca poder realizarse plenamente.

Desprenderse de forma completa de la falacia tan común que viene a expresar la idea de que el educador es una persona que ha completado ya su etapa formativa debe ser primordial. El maestro debe dejar de ser una especie de “semidios” que se dedica a transmitir su sabiduría y será

una persona que, mientras instruye, también es educada gracias a la relación con el neófito.

El mentor se encuentra ante el futuro de la sociedad. Son los miembros que irán reemplazando generacionalmente y que tendrán que afrontarse a diversas controversias. Deberán vivir en comunidad, aceptando las diferencias y peculiaridades del resto sin discriminar a nadie por su idiosincrasia. Para ello, deben haber recibido una formación en valores mediante la cual, aprendan a vivir en el respeto mutuo. Tampoco deben ser personas sumisas sino que tienen que estar preparadas para encabezar los cambios necesarios, para transformar lo que no comparten de su sociedad.

Debe actuarse pues, con aquella buena voluntad que Kant pondría sobre todas las cosas independientemente de su resultado, actuándose de esa manera, no sólo por inclinación, sino por deber (Kant, 1942, 29). Una premisa localizada en la idiosincrasia de los hijos de Ignacio de Loyola.

Para realizar esto de forma óptima, el docente tiene el compromiso de respetar los derechos de las familias, favoreciendo la cooperación en la educación. Debe actuarse de forma activa en busca de la tolerancia, comprensión, cooperación y respeto, de la igualdad y de la justicia. Esta cooperación es algo propio a la naturaleza humana como seres sociales por lo que ha de ser una necesidad práctico-incondicionada de la acción (Kant, 1942, 73).

Devolverle de forma completa a toda persona la dignidad que se merece y así adecuarnos a los cambios sociales sería una verdadera actualización de la educación. Una vuelta plena a los ideales del humanismo, no sólo quedarnos en el culto al cuerpo, sino también recordar la dignidad de la persona. Bien es cierto que, aunque desde la segunda mitad del siglo XVIII en el entorno ilustrado, Rousseau pedía que el educado fuera el centro de la educación es un ámbito en el que aún se debe avanzar, pues esta idea, aunque no ha sido expresada tan bellamente, la encontramos, tal y como se ha observado, en el pensamiento de Ignacio de Loyola.

La naturaleza, es decir, la propia vida, es el “maestro” por excelencia, puesto que, de forma espontánea el niño irá aprendiendo. Esta sería aspiración de la escuela Yasnaia Poliana, donde Tolstoi visibilizaba esta

dignidad personal vertebrando la educación en torno a la libertad y al respeto.

3. ACTUALIZACIÓN DE LA PEDAGOGÍA IGNACIANA

Debemos señalar que, a mediados del pasado siglo XX, en el contexto del Concilio Vaticano II (1959-1962), la institución eclesiástica en general, y la Compañía de Jesús en particular, pasó por una serie de procesos de renovación. La institución jesuita elaboró sus planes regionales para la formación de los miembros de la orden, mientras que, los colegios permanecieron sin las actualizaciones necesarias. Habría que esperar a la Congregación General XXXI (1965-1966) para que se produjese la transformación pedagógica de los colegios.

Entre los cincuenta y seis decretos que se publicaron, estaría el número veintiocho, que recibe por título *Apostolado de la Educación*. En esta asamblea, la Compañía de Jesús reafirmó la importancia de la continuación de su labor educativa en las instituciones escolares como herramienta para un verdadero apostolado (Klein, 2002, 54).

Al igual que el padre fundador entendía como necesario que aquellos destinados a la formación fuesen de probada virtud, en la Congregación General XXXI se recordó que la calidad de servicio debía ser el principal potencial. A su vez, se ampliaron los niveles educativos a los que se destinaría la pedagogía jesuítica, comenzándose por la educación infantil, continuando por las escuelas técnicas y agrarias y, terminando, por la educación universitaria.

Se buscaba combinar la enseñanza humanística y técnica con la formación moral, conforme a la doctrina social de la Iglesia. Con los pilares propuestos en la IV parte de las *Constituciones* y en el conjunto de la *Ratio Studiorum* se buscaba la prestación de servicios a la sociedad actual.

El padre Arrupe, general de la orden entre 1965 y 1983, animó a la adopción de medios y contenidos modernos en la labor formativa. A su vez, situaba en el núcleo de la comunidad educativa al grupo de jesuitas que se encargarían del colegio como un ministerio social. Del mismo modo, favoreció la inserción de laicos en la labor docente; ampliando el

concepto del apostolado pedagógico. La integración de diversas personas en los colegios creará verdaderas comunidades educativas.

Todas estas orientaciones quedaron reflejadas en las obras: *Características de la Educación de la Compañía de Jesús* (1986) y en *Pedagogía ignaciana. Un planteamiento práctico* (1994). En la publicación de 1986, encontramos nueve secciones, en las cuales, trata sobre los rasgos principales de la reformulación pedagógica jesuítica.

Siguiendo la visión planteada por el profesor Klein (2002, 120-123). La primera sección será la más conceptual de todas. En ella se tratan las concepciones de Dios como creador y autor de todas las cosas, el significado de mundo como creado por Dios, la noción de formación integral como desarrollo de todos los talentos personales donados por Dios, el concepto de aprendizaje siendo entendido de forma íntegra y no solamente formativa.

A su vez, se plantea que la finalidad del proceso educativo es la formación plena y equilibrada de cada persona; que la dimensión religiosa del colegio lo que pretende es una respuesta actual a la fe; y, finalmente, que el éxito de la educación de la Compañía no depende exclusivamente de la excelencia académica sino que aspira a una formación integral de cada persona para la vida actual y la futura.

La segunda y la tercera sección tratan una serie de aspiraciones. Presentan un currículo centrado en la persona, incluyendo los valores, fundamentado, a su vez, en una atención personal, así como en que el aprendizaje se evidencie en el descubrimiento, la reflexión y el desarrollo creativo. De igual manera, se cuestiona el desarrollo del conocimiento, presentándose como verdadera finalidad una conciencia y aceptación tanto de la persona como individuo, así como sujeto de un conjunto social.

La cuarta sección se caracteriza por presentar a Cristo como verdadero modelo de cada persona. Para poder llevar esto a cabo se dan diversas pautas para la atención pastoral y para que se vea a la colectividad educativa como una comunidad de fe. La principal herramienta propuesta en esta sección es la obra de los *Ejercicios Espirituales*.

Le quinta sección presenta las dimensiones religiosas del amor, de la educación como mecanismo para llegar a la justicia y de la preocupación por los más necesitados. Estamos ante los principales frutos sociales que se obtienen tras la labor educativa.

La sexta sección analiza el contexto en el que puede desarrollarse todo este modelo pedagógico. Analiza el colegio jesuita, así como su misión dentro de la comunidad eclesial. Del mismo modo, trata la formación educativa como un ministerio de amor y de servicio. Entiende, a su vez, que la educación va más allá de la etapa estrictamente formativa por eso, plantea la importancia de las Comunidades de Vida Cristiana como medio fundamental para que alumnos y adultos modelen mutuamente sus vidas.

Profundizando en la sexta sección encontramos la séptima. En ella se presenta toda la educación y todos sus frutos de la misma como un servicio. Debe ser resaltada la aspiración que poseen a preparar personas que aspiren una lucha por el bien común y no un único servicio para las élites socioeconómicas o culturales.

El análisis institucional del colegio y de la comunidad educativa es realizado en la octava sección. Se estudiará la estructura del colegio, siendo planteada como un reflejo de la sociedad aspirada. El trabajo cooperativo entre los miembros de la Compañía y los laicos es fundamental, recordando las tareas destinadas a la comunidad jesuítica, pero haciendo hincapié en la corresponsabilidad de esta tarea. A su vez, se señala que la autoridad del centro educativo puede estar en manos de laicos, pero siempre la Compañía debe custodiar que se respete la visión y carisma de san Ignacio.

La novena y última sección está destinada a recordar la necesidad de formación permanente para todos los responsables de la tarea educativa. Se aspira a un constante intercambio de experiencias y métodos. Deja también abierta la necesidad constante de adaptarse a los nuevos tiempos.

A MODO DE CONCLUSIONES

Nos encontramos pues, ante un ambicioso objetivo. Como hemos podido observar, los objetivos de la actual Compañía de Jesús aspiran a plantear una verdadera reformulación de la pedagogía ignaciana. Se aspira a una educación en valores frente a la educación tradicional centrada, casi exclusivamente en la formación.

Se mantiene en todo momento la tradición pedagógica que la Compañía de Jesús viene realizando desde el siglo XVI. Reconocerían la importancia que ésta había tenido en la espectacular expansión y en los fuertes frutos recogidos por parte de jesuitas de otros tiempos. Buscarían, pues, nuevas formulaciones que lo adaptasen a las circunstancias de su tiempo.

Esta reformulación, en su idea central, se podría encontrar en el enfoque dado a la escuela. Obviamente, el alumnado ocupa un lugar de suma importancia, pero, en la actualidad, se profundiza en la propuesta del santo fundador que la pedagogía de la orden repercute de forma notable en toda la sociedad. Convertirá al centro escolar en una comunidad educativa, invitada a vivificar los valores presentados, llamada a poseer una plena comunión con su contexto.

Una atención personal, lograda gracias a una minuciosa planificación y adaptada de forma flexible. Enseñar a pensar de forma crítica y reflexiva, teniéndose como objetivo una formación integral de la persona, contándose también con su inteligencia espiritual. Una preparación completa para que pueda participarse de manera activa en la sociedad en la que se encuentra.

La *Ratio Studiorum* fue el paradigma que, durante todo el período moderno, caracterizó la educación de la Compañía. Tras la restauración de la orden, se empeñarían en intentar recuperarla, pero ya la XXV Congregación General entendió que el mundo actual se encontraba en profundas diferencias con el siglo XVI. Dicha Congregación entendería que, cada territorio, tenía sus peculiaridades concretas y que, por tanto, debía tener cada región su modelo de la *Ratio*.

Este primer empuje, encontraría en la XXXI Congregación General una renovación crucial, adecuando todo el pensamiento al Concilio

Vaticano II. Empezaban a plantearse el papel y las funciones de los colegios de la orden en la actualidad y en el futuro. Se legitimarían y respaldarían en las ideas ignacianas, tan novedosas para su época, como podía ser la superioridad personal y la necesidad de su formación íntegra.

Cierto es que, encontramos que la evolución de virtud y letras de los primeros tiempos de la pedagogía ignaciana ha ido evolucionando. Se pasaría a la confrontación, propia del período ilustrado, de la razón y la fe o de la ciencia y la fe. Sin olvidar todo esto, entenderán que, en la actualidad, debe presentarse la necesidad de unir a la justicia social con la fe. Toda la pedagogía actual de la Compañía de Jesús es una lucha; un combate por conseguir la justicia como centro de toda sociedad.

En lo que respecta a la educación, la orden ignaciana ha descentralizado a la dirección; promueve que, dentro de sus aulas, se encuentren a alumnos no cristianos, favoreciéndose un diálogo interreligioso. Podría definirse, sin miedo a errar, la pedagogía jesuítica de la actualidad como una pedagogía del diálogo. Relaciones interpersonales, ruptura de la clase magistral por parte del profesorado otorgándosele importancia al autoaprendizaje del alumnado.

Nos encontramos ante una formación en valores y no sólo laboral. Debe estarse atento a los signos de los tiempos, buscándose los medios necesarios para solucionar aquellos puntos que no sean acordes con su paradigma pedagógico.

La última actualización de la *Ratio*, producida a finales del pasado siglo, nos plantea un documento abierto, que debe ser completado con aplicaciones concretas y específicas. Pretenderá facilitar al profesorado que pueda cumplirse el paradigma sin estar sometido. Que pueda llevarse a cabo el ideal mediante un estímulo creativo.

En definitiva, una didáctica flexible, fundamentada en la dignidad de toda persona y en su derecho a recibir una educación válida para su vida, fundamentada en su dignidad. El paradigma ignaciano en su esencia, tal y como se ha demostrado, sigue vigente. El ser humano es y debe ser el centro de toda educación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CODINA, G. (1968). *Aux sources de la pédagogie des jésuites le “modus parisiensis”*, Institutum Historicum S. I.
- DE LEÓN, C. (2019). *La Compañía de Jesús en Salamanca (1548-1767). Vida cotidiana entre la misión y la universidad*. Centro de Estudios Salmantinos.
- DE LEÓN, C. (2020). *La Compañía de Jesús en la Salamanca universitaria. Aspectos institucionales, socioeconómicos y culturales*. Universidad de Salamanca-Universidad Pontificia Comillas.
- GARCÍA, L. (2009). *Claves para la educación: actores, agentes y escenarios de la sociedad actual*. Narcea.
- GUIBERT, J. (2020). *Para comprender la pedagogía ignaciana*. Mensajero.
- KANT, I. (1942). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres: filosofía moral*. Colección Universal.
- KLEIN, L. (2002). *Actualidad de la Pedagogía Jesuita*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- LÉCRIVAIN, F. (2018). *París en tiempos de Ignacio de Loyola (1528-1535)*. Mensajero-Sal Terrae-Universidad Pontificia Comillas.
- MEDINA, F. (2011). El P. Maestro Ignacio y el ideal de su proyecto académico: colegios y universidades en la Compañía de Jesús. *Ideales de formación en la Historia de la Educación*, Dykinson, 177-227.
- MESA, J. (2019). *La pedagogía ignaciana: textos clásicos y contemporáneos sobre la educación de la Compañía de Jesús desde san Ignacio de Loyola hasta nuestros días*. Mensajero-Sal Terrae-Universidad Pontificia Comillas.
- MONTERA, V. (2014). *Il paradigma pedagogico ignaziano strumento per la formazione integrale della persona*. Edizioni Cantagalli.
- SACRISTÁN, D. (1982). El hombre como ser inacabado. *Revista española de Pedagogía*, 40, 27-41.
- STORCK, J. (2016). Do modus parisiensis ao Ratio Studiorum: os jesuitas e a educação humanista no início da idade moderna. *História da Educação*, 20, 139-158.

CULTURA SIMBÓLICA Y REPERCUSIONES
MATERIALES DE LA RENOVACIÓN CATÓLICA. EL
CASO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN LOS SIGLOS XVI,
XVII Y XVIII¹³⁴

DR. CRISTO JOSÉ DE LEÓN PERERA
Universidad de Salamanca, España

RESUMEN

La Compañía de Jesús supuso una profunda transformación en las esperas espirituales, culturales, educativas y sociales de la Edad Moderna. Ignacio de Loyola y sus primeros seguidores propusieron una metodología muy concreta, la de los *Ejercicios Espirituales*, para lograr implantar su modelo de renovación católica. Esta manera de oración, propia para jesuitas, se fue extendiendo por las diversas esferas sociales de la época, teniendo importantes repercusiones.

Analizaremos una cultura mística y espiritual, así como sus repercusiones simbólicas resultantes de una experiencia mística que encuentra sus orígenes con anterioridad al Concilio de Trento.

PALABRAS CLAVE

Mística, Ejercicios Espirituales, jesuitas, tradición, Concilio de Trento.

¹³⁴ Este capítulo parte del Proyecto: SAC/CI/044/20 Nombre del IP o IPs: Cristo José de León Perera (IP1), Nélida Villafuerte Cosme (IP2) Título del proyecto: Investigación en cultura, historia y mentalidades: propuestas metodológicas e innovación didáctica. Entidad Financiadora: Centro Universitario del Sur, Universidad de Guadalajara (México).

INTRODUCCIÓN

Durante siglos, estudiantes y profesores de los territorios de la Monarquía Hispánica se vieron fuertemente influenciados -casi en su totalidad- por los jesuitas del colegio de Salamanca, siendo este uno de los principales intereses de la presente investigación. Nos debemos situar ante un domicilio de la Compañía de Jesús, perteneciente a la provincia de Castilla y que, mediante las redes colegiales de la orden religiosa, extendió su impacto más allá de las fronteras de la urbe universitaria tras convertirse en paso obligatorio para aquellos hijos de Ignacio que realizasen “carrera académica”.

Tanto a nivel académico como a nivel espiritual, los jesuitas impregnaron de su carisma el conjunto de la sociedad de la época. Esto debe ser entendido como una consecuencia directa de la vinculación foral en la Universidad de Salamanca en la víspera de la Purificación del año 1570. De esta manera, las élites burocráticas de la Corona, así como las de la institución eclesial, entrarían en contacto con estos religiosos durante el transcurso de su etapa académica. Los jesuitas lograron que su sistema religioso quedase convertido en un verdadero fenómeno social (Durkheim, 1988, p. 24) que, posteriormente, se iría implantando en diversas poblaciones.

Nadie tiene duda sobre la importancia que poseyó la Compañía de Jesús -en su conjunto como orden religiosa- en el contexto de las conocidas como “renovaciones humanísticas” del cristianismo y sus consecuentes procesos contrarreformistas. Tras una breve, pero necesaria, presentación sobre el proceso fundacional de la orden de san Ignacio, trataremos una serie de aspectos de carácter internacional que son necesarios para que se desarrollase de forma universal la naciente institución religiosa.

Nos ocuparemos de algunas de las características de un colegio vinculado a la Universidad que influyó en la elaboración normativa de las *Constituciones* y de la propia *Ratio Studiorum*, así como en la metodología de los diferentes actos apostólicos. Por razones obvias, especial atención haremos a las repercusiones que en las representaciones artísticas tuvo esta nueva espiritualidad, ofreciendo un nuevo punto de vista a su simbología.

1. ANTECEDENTES INMEDIATOS: APROXIMACIÓN A LA SITUACIÓN TEOLÓGICA PREVIA A 1540

Lo primero que debemos señalar es que el transcurso del siglo XV corresponde a un período en el que se dan los pasos iniciales sobre los cuales fue posible la posterior construcción de las bases y fundamentos del pensamiento del siglo XVI, especialmente en lo referente al campo de la Teología. En este contexto debemos destacar a Ignacio de Loyola y a sus primeros compañeros cofundadores de la Compañía de Jesús.

La inevitable crisis del mundo medieval, ya imaginada a finales del siglo XIII y declarada, especialmente, a partir de las epidemias del siglo XIV, afectó a las diversas manifestaciones de la vida humana. Se puso en marcha un proceso que culminaría ocasionando el final del Medievo y el consecuente surgimiento de la Modernidad. Nos debemos situar ante unos tiempos en los que se daba la coexistencia entre las antiguas formas de la sociedad feudal y las primeras manifestaciones del llamado Renacimiento.

El anterior equilibrio -que se había alcanzado en la plenitud medieval- se rompe a todos los niveles posibles: la erosión entre las principales potencias -el Pontificado y el Imperio- quedaba consumada. La propia institución eclesiástica rasga su túnica con el Gran Cisma y los resultantes concilios de Constanza -1414- y Basilea -1431-1449- .

Desde mediados de la anterior centuria, la totalidad europea queda ensangrentada con el desarrollo de la Guerra de los Cien Años transcurrida entre 1337 y 1453. A su vez, el temido turco avanza en Oriente amenazando las fronteras cristianas. Los mercaderes occidentales pierden la esperanza de mantener abiertas las rutas comerciales de Levante, buscando las posibles salidas al Atlántico, comprometiendo, de esta manera, a los reinos peninsulares en un proceso expansionista que pronto alcanzó dimensiones universales.

En los territorios peninsulares aparecieron múltiples propuestas reformistas de manera espontánea. Los predicadores populares asumieron como propia esta preocupación eclesial; característica que se observa plenamente en la figura del dominico Vicente Ferrer. Las costumbres del pueblo cristiano (tanto la de clérigos y laicos, así como la de nobles y

plebeyos) habían olvidado los preceptos evangélicos como consecuencia del impacto de las pestes, las guerras y las carestías de las cosechas.

Una nueva corriente teológica, la Nominalista, venía tratando de explicar aquellos conceptos que la Escolástica medieval dejaba sin respuesta. A su impulso se fueron desarrollando nuevas propuestas intelectuales que se fundamentaron en la experiencia, la observancia y la búsqueda, aunque se encontraron carentes de elementos esenciales para que fuesen denominados ciencia. De esta manera quedaban planteadas las vías de “sancti Thomae”, la de “Scoti” y la de “Gabrieliis seu Nominalium”.

Son los tiempos correspondientes al famoso Huss (1369-1415) y aquellos en los que rebrotaban los ideales propios de los conocidos como “spirituali”. También es el período en el que surgen fuertes intentos de reforma eclesial. Los reinos hispánicos van a experimentar un importante desarrollo en las esferas de la mística y de la espiritualidad.

Con simultaneidad a este pensamiento espiritual se dio otro movimiento de diverso signo: el Humanismo. Esta corriente aspiraba a dotar a cada individuo de la necesaria afirmación personal que se encontraba cuestionada como consecuencia de la crisis medieval.

Al igual que toda persona, Ignacio es hijo de su tiempo; es decir, fue forjado en el contexto que hemos planteado. En su formación se puede apreciar la trayectoria familiar y la característica influencia de la Corte. En su persona podría decirse que se aúnan las propuestas interiorizantes de Isabel y los anhelos de organización política del Estado de Fernando.

2. PROCESO FUNDACIONAL

Debemos partir de julio de 1527. Tras su apresurada salida de Salamanca y su posterior viaje a Francia -atravesando Segovia, Sigüenza, Calatayud, Zaragoza, Lérida, Barcelona, ...- a Ignacio se le fueron uniendo diferentes universitarios -Pedro Fabro, Francisco Javier, Simão Rodrigues, Diego Laínez, Alonso Salmerón y Nicolás Bobadillas- que se encontraban cercanos a las prácticas devocionales que el místico de Loyola realizaba. En el día de la Asunción del año 1534 realizaron dos votos en una ermita de Montmartre: uno de pobreza y otro de peregrinar a Tierra

Santa. Lo que pretendían con el viaje a Jerusalén era esperar a que llegase la “Parusia” mientras evangelizaban.

Tras una breve separación, aprovechada para evangelizar según el modelo de los apóstoles, planificaron un reencuentro en Venecia, durante el año 1537. Como es sabido, el proyecto originario no pudo llevarse adelante como consecuencia de que las galeras no partieron hacia Tierra Santa. Por esta razón se trasladaron a la Ciudad Eterna en mayo de 1538, donde se presentarían a Paulo III para ofrecerse ante cualquier necesidad de la Tiara Petrina.

Entre los meses de marzo y de junio de 1539 se dieron los pasos necesarios para lograr la fundación de una orden religiosa. El 3 de septiembre de 1539 los *Quinque Capitula* fueron aceptados verbalmente por Paulo III y, posteriormente, quedarían insertados definitivamente en la *Fórmula del Instituto* (Aldama, 1981).

Siguiéndose con el proceso fundacional, el 8 de abril de 1541, Ignacio saldría electo, tal y como era de esperar, prepósito general de la ya fundada Compañía de Jesús. Su normativa interna culminaría la fase constituyente con la V Congregación General -1594- cuando se aprobaron sus *Constituciones*. El 31 de julio de 1556 es decir, en el momento de la muerte de Ignacio, la Compañía se encontraba afianzada no solo en Roma, sino que se había extendido con una fuerte impronta por todo el orbe.

3. EL MÉTODO IGNACIANO

La espiritualidad jesuítica era realizada según una praxis muy concreta que le otorga una característica muy concreta. Cada orden religiosa posee una propuesta propia con la que se aspiraba a la correcta unión del devoto con la divinidad (Sánchez, 1988, pp. 210-211).

La Compañía de Jesús insistió desde sus inicios (Herrero, 2001, p. 14) en la constante práctica de una profunda y continua oración (De León, 2018, pp. 34-35). Hacemos referencia a un asunto que posee gran importancia para lograr la unión ascética. A tiempo y a destiempo se debía buscar un contacto íntimo con la divinidad.

Ignacio de Loyola dejó reflejada su experiencia vital en su orden religiosa, encargando, en las *Constituciones* (723), el cuidado de la práctica de la oración a los prepositos generales. Todos y cada uno de los jesuitas posee, para el fundador, un oficio divino concreto de mediación e intercesión; es decir, un ministerio divino que no quedaba relegado a aquellos que habían recibido alguna de las órdenes mayores.

Por esta razón, a los novicios se les enseñaba, desde sus primeras jornadas en la orden, a ofrecer todos y cada uno de sus actos, incluso las indulgencias pontificias. Cada acontecimiento, por cotidiano que fuese, tenía una importancia trascendental en la batalla escatológica, asunto que queda evidenciado en los manuscritos 666 y 666bis de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca (De León, 2020, p. 61).

La finalidad pretendida era la adquisición de una unión íntima con la divinidad según el modelo sponsal de los grandes místicos. La oración, por tanto, es entendida en el carisma ignaciano como una elevación a Dios desde un espíritu pío y humilde.

Desde el noviciado se debía preparar a los futuros jesuitas para poseer una profunda y verdadera costumbre de oración. Esta iniciación es la esencia de los *Ejercicios Espirituales*: ayudar a la obtención de una experiencia de oración meditativa siguiendo las directrices del maestro.

Como era de esperar, una institución tan organizada como es la jesuítica no podía dejar sin formular las normativas sobre este aspecto. A lo largo de los años se fue indicando la manera mediante la cual la cúspide de la orden entendió como más favorable y correcta, sobre todo tras los casos tendientes a la oración de recogimiento o quietud y la diferenciación entre oración intelectual y oración afectiva (Burrieza, 2004, pp. 75-76).

El mallorquín Jerónimo Nadal señala que el mismo místico de Loyola había condensado en sus *Ejercicios Espirituales* toda su experiencia religiosa, concretamente en las meditaciones del Rey (*Ejercicios Espirituales*, 91) y de las dos banderas (*Ejercicios Espirituales*, 136). Es decir, el camino para lograr el máximo estado, marcado en los *Ejercicios Espirituales*, tenía una serie de requisitos específicos (entre los que se encuentra las rupturas de las ataduras del corazón) entre los que se encontraba, de forma obligatoria,

considerar el sermón que Christo nuestro Señor hace a todos sus siervos y amigos, que a tal jornada envía, encomendándoles que a todos quieran ayudar en traerlos, primero a summa pobreza spiritual, y si su divina majestad fuere servida y los quisiere elegir, no menos a la pobreza actual (*Ejercicios Espirituales*, 146).

Según lo señalado, debía encaminarse tras una bandera concreta: la de la Cruz gloriosa. Si se me permite la similitud, dicha bandera estaba tejida de pobreza, disposición a la itinerancia y una constante humildad. Fue propuesta en la *Fórmula del Instituto* (Burrieza, 2007, p. 28), concebida en Manresa y culminada en Roma. Una experiencia, la de Ignacio de Loyola, que se transmitió de forma oral a sus primeros seguidores desarrollándose, de forma simultánea, una vocación misionera y expansionista entre aquellos que recibían el carisma.

El libro, tal y como lo conocemos hoy, comenzó siendo unos apuntes tomados en una crisis física personal (enfermedad) en Loyola, completados con lecturas y ejercicios ascéticos y momentos de oración en Montserrat, enriquecidos con una serie de experiencias místicas (Manresa-Cardoner), y perfilados definitivamente después de sus estudios en París (De Pablo, 2014, p. 135).

Lo que se pretende es la perfección del alma. Para lograrla propone un método concreto: el ya mencionado libro de los *Ejercicios Espirituales*. Esta obra ofrece el recorrido que sirvió al místico de Loyola y que dio verdaderos resultados en diversos sectores de la sociedad hispana.

En el entorno del año 1699 se producirá toda la controversia quietista y la condena de Molinos. La controversia *De auxiliis gratiae* planteada por Luis de Molina quedaba sostenida en una profunda oración mediante la cual lograr el discernimiento necesario para poder decidir cuál es la actitud correcta a la hora de elegir, es decir, con la oración se debería adquirir la postura correcta en el ejercicio personal del libre albedrío.

Diversas tendencias sospechosas de heterodoxia o con fuertes rasgos iluministas recorrerán a los domicilios españoles, franceses e italianos de la orden. La curia romana jesuítica, en tiempos de Mercuriano, realzó la necesidad de no innovar y cumplir expresamente lo propugnado por Ignacio de Loyola, apartándose definitivamente del método teresiano, para así remarcar la esencia ignaciana (Andrés, 1980, p. 340). Debía

continuarse de manera estricta lo presentado por Ignacio en los *Ejercicios Espirituales* y deja a un lado cualquier tipo de práctica personal u otra metodología, por muy afamada que fuese.

4. REPERCUSIONES MATERIALES

Debemos señalar que pueden ser distinguidos cuatro grandes períodos prototípicos a nivel global de la espiritualidad: el de las observancias (1470-1500); el de las propuestas de la oración metódica, recogimiento, alumbrados, erasmismo o vía evangélico-paulina (1500-1530); el nivel que transcurre entre 1530 y 1556 (muerte de Ignacio de Loyola) o 1559 (publicación del *Índice de Libros Prohibidos* de Fernando Valdés) perfilándose con mayor profundidad las vías espirituales del período anterior (universalidad de la llamada a la perfección y a la práctica de la oración mental, conveniencia de los libros de Teología y mística en lengua vernácula, naturaleza de la unión del alma con Dios y de la transformación, etcétera; y, el cuarto período desde el fin del Concilio de Trento (1563) hasta la muerte de Juan de la Cruz (1591), siendo la gran época de la descalcez, de los recoletos, de la oración afectiva y del rigor y perfección.

Nosotros nos estamos ocupando del movimiento surgido en el transcurso del segundo período. Esas innovaciones e intentos de renovación del catolicismo que se romperán inevitablemente con los problemas ignacianos en Alcalá y Salamanca (De León, 2020, pp. 79-93), así como la reunión de 1527 en Valladolid sobre la Teología de Erasmo, fraguándose en el tercer período.

Estamos haciendo referencia al tiempo en el que Ignacio defendió la libertad humana (al igual -con ciertos matices- que Alonso de Madrid o Erasmo, frente al pensamiento de Lutero); se potenciaba la voluntad personal puesto que, incluso cuando Dios roza el alma -o la toca con su gracia desbordante- el hombre tiene la libertad para aceptar o rechazar, dándole posibilidad a sí mismo de ordenar la vida -o los afectos- y transformarse.

Ignacio llega a la vida interior y a la experiencia mística con una edad avanzada; es decir, se encontraba en plena madurez humana. Dejaremos para otra ocasión la importancia de su mística para centrarnos en lo

relacionado con sus propuestas y sus proyectos de reforma eclesial y sus repercusiones artísticas iniciales.

Cualquiera que acuda a una iglesia de la Compañía puede observar, a simple vista, numerosas transformaciones propias de la orden religiosa. Tras la construcción de *Il Gesù*, el modelo arquitectónico de los jesuitas fue el de la planta basilical para favorecer la práctica kerygmática de la Oratoria Sagrada, con múltiples naves comunicadas entre sí para favorecer la práctica expiatoria de la Eucaristía, así como la ubicación en ellas de los confesionarios, siendo entendidos como elementos litúrgicos y, en algunos casos, es inevitable entenderlos como verdaderos sujetos arquitectónicos.

Se asumirán diversos elementos que la Compañía de Jesús tenía fuertemente arraigada en su tradición espiritual y que, con Trento se recibió un empuje notable. Recordemos como, tras la conversión de Ignacio de Loyola tras el accidente de mayo de 1521, durante toda su vida, acostumbró la asidua práctica del sacramento de la penitencia, acudiendo, en sus inicios, a la ortodoxia de los padres de la orden de santo Domingo.

Los jesuitas proponían una concepción práctica de un modelo arquitectónico. Una institución novedosa, con una espiritualidad renovadora, necesitaba de un recinto distinto, exento de coro, por ejemplo. Celebrarán constantemente los sacramentos de la penitencia y de la Eucaristía, así como brillarán por sus importantes y continuos sermones en todos y cada una de sus iglesias. Sus templos se convirtieron en los lugares señalados para ganar los jubileos diocesanos. Estamos, por tanto, ante una de las repercusiones más visibles de la transformación artística resultante de la renovación católica propuesta por el carisma ignaciano.

Pero nos gustaría dejar a un lado los aspectos arquitectónicos, puesto que han sido analizados en diversas ocasiones por máximos especialistas y centrémonos en otros aspectos que, según nuestro punto de vista, hasta el momento han sido olvidados. Entre las numerosas capillas existentes debemos encontrar en muchas de ellas la sede canónica de las congregaciones jesuíticas. Estos serán los lugares en los que descansaba la imagen

titular de cada congregación para la devoción de los fieles e, igualmente, quedaba convertido en el principal punto de reunión de sus miembros.

Estas congregaciones favorecieron la extensión del carisma ignaciano en el conjunto de la sociedad. Mediante estas instituciones se implantaba la esencia de los *Ejercicios Espirituales* en la forma de vida de numerosas personas de diversas clases sociales como podría ser en la congregación salmantina de caballeros y pobres (De León, 2020, pp. 519-523); de esta manera, quedaría implantando el carisma ignaciano fuera de los muros de cualquier domicilio colegial.

Los hijos de Ignacio se dedicaron a la confesión y a la dirección espiritual como una herramienta para lograr el cambio de las costumbres. Una manera de llevar a cabo esa reforma de la iglesia a la que en páginas anteriores hemos hecho referencia. La influencia de la Compañía de Jesús se hizo más que notable en ciudades como Salamanca, Valladolid, Toledo o Madrid. Urbes en las cuales irrumpieron con una fuerza notable, transformando la situación religiosa existente hasta ese momento.

Por millares se contaban las comuniones sacramentales que se distribuían en los anuales tiempos de misión, en Cuaresma o en la celebración de las Cuarenta Horas -fiesta en la que se recordaba el tiempo que pasó Cristo en el sepulcro acompañándose, sin descanso, a la Sagrada Forma puesta en el monumento con un elevado número de elementos decorativos con carácter efímero-. A estas Eucaristías multitudinarias acudía, por norma general, el prelado de la diócesis en cuestión, pues era un tiempo propicio para observar cómo los preceptos tridentinos fraguaban en su jurisdicción.

Estas relaciones apostólicas favorecieron la extensión de la espiritualidad de la orden entre las diferentes capas de la sociedad. Un ejemplo evidente es el padre Luis de la Puente quien desde múltiples maneras influyó en la sociedad de hispana en la Edad Moderna.

4.1. EL MODELO DE MARINA DE ESCOBAR

En esta ocasión nosotros queremos mencionar la biografía que escribió el padre de la Puente sobre la fundadora de la brigidinas españolas: Marina de Escobar (De la Puente, 1766). Una piadosa mujer que escribió

-por revelación y mandato divino- sus diversas experiencias místicas -especialmente hacemos referencia a revelaciones y visiones sobrenaturales- en las que tenía no solo encuentros con el trasmundo, sino que, se producían diálogos con el mismo Cristo o la Virgen María, así como los santos Ignacio de Loyola o Teresa de Jesús. Estos escritos fueron entregados a su último guía espiritual, el mencionado padre de la Puente, quien, con posterioridad, utilizaría dicho material para sus escritos.

Lamentablemente no podemos adentrarnos demasiado en la importancia que tuvieron las mujeres en la Compañía de Jesús (Burrieza, 2015; Gil, 2017). Para el contexto de Salamanca ya lo hemos realizado en otras ocasiones (De León, 2018, pp. 110-129). Señalemos tan solo la influencia que ejerció el modelo de Marina de Escobar entre las “hijas de san Ignacio” (Del Hoyo, 1984).

La elección de esta persona puede ser por múltiples factores. Desde que su autora es una mujer, pasando por su obra fundadora, hasta la importancia dada por su confesor a la realización de su *Vida Maravillosa*, dedicándole mucho tiempo y no menor intención a pensar de su deteriorada salud. En lo que nos ocupa, Mariana de Escobar ha sido elegida puesto que en ella podemos observar de forma clara y evidente las repercusiones que tuvieron los jesuitas en su concepción y vivencia de la espiritualidad y, posteriormente, marcaron tendencia en el ámbito de las artes plásticas utilizadas en las esferas sociales cercanas.

El carisma ignaciano y su vivificación mediante la práctica de los *Ejercicios Espirituales*, así como la insistente praxis imaginativa en la oración mental que influiría notablemente en la nueva comprensión de la espiritualidad de la época. La propuesta de Ignacio hacía fuertemente necesaria una visualización del trasmundo y de todo aquello en que en el acontecía. No era suficiente una oración intelectual-meditativa o el repetido recurso a la recurrida utilización de jaculatorias, sino que, con los *Ejercicios Espirituales* se transmitía una modalidad oratoria fundamentada en la reproducción de la presencia divina ante la cual se estaba.

Es decir, bajo la forma atractiva y espectacular de una serie de revelaciones divinas recibidas por parte de una devota mujer (“dixome el Señor, conviene para mi gloria que lo escribas”) quedaba expuesta de forma

magistral la doctrina mística y la espiritualidad practicada en el corazón de la Compañía de Jesús “ad maiorem Dei gloriam”. De esta manera, con Marina de Escobar se observa el proyecto del padre de la Puente de transformar decisivamente la teología mística del período en el que vivía (Poutrin, 2007, p. 128).

El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar que en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Cristo nuestro Señor, el qual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesu Cristo o Nuestra Señora, según lo que quiero contemplar. En la invisible, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible y todo el compósito en este valle, como desterrado entre brutos animales; digo todo el compósito de ánima y cuerpo (*Ejercicios Espirituales*, 47).

Ignacio de Loyola propuso recurrentemente en la práctica de los *Ejercicios Espirituales* una manera de oración meditativa mediante la visualización. Esto será una transformación en la realización de los actos piadosos. Nos situamos en aquella corriente interiorizante mencionada en las páginas anteriores. Estamos en unas prácticas que para nada serán exclusiva de Ignacio, ciertamente las encontramos ya en el *Kempis* o en el *Ejercitatorio de la vida espiritual*, lo importante será que los hijos de Ignacio la llevarán por todo el orbe y esto tendrá notables repercusiones en el ámbito de las artes plásticas.

Volvamos a Marina de Escobar, puesto que en ella se representa de forma sencilla todo este proceso. Nos dirá que:

lo más ordinario era su proprio rostro, estatura de varón perfecto, de edad de treinta y tres años, como está en el Cielo; la qual no es muy alta, ni pequeña, sino en buena proporción: y aunque en diversos tiempos le veía con vestiduras muy ricas, y misteriosas; más la ordinaria era honesta de un morado, o leonado obscuro, larga hasta los pies, a modo de la loba, o sotana, cerrada por delante, que trahen algunos eclesiásticos; y encima de ella uno como manteo del mismo color, menos largo que la loba, y sin cielo, preso en los hombros, y por allí muy ancho, descubriéndose por el cuello, y bocas de las mangas algo como de lienzo

muy blanco: el cabello largo hasta los hombros, partido por medio, y en la cabeza una como diadema de oro finísimo, y en todo esto representaba tanta autoridad, y magestad, que mostraba bien ser tan verdadero Dios, como verdadero hombre; y especialmente en su divino rostro resplandecían unos rayos de su divinidad, y de su poder, y grandezas infinitas (De la Puente, 1766, p. 14).

Se nos ha descrito minuciosamente la manera en la que Jesucristo, o al menos así era entendido por Escobar, se encontraba en el Trono de su Gloria y había pasado a visitar a su devota sierva. A partir de este momento, comenzaron a representarse diversas imágenes de Cristo vestido de jesuita; tal y como había sido descrito por la vidente.

Puede y debe ser considerada esta experiencia espiritual como una representación de las concepciones modernas de Teología mística enseñadas por el padre de la Puente. Estas apariciones se convirtieron en una confirmación experimental de las ideas existentes en la Compañía en torno a 1591, en lo que respecta a la práctica piadosa de la oración.

5. PRINCIPALES CONCLUSIONES

Cierto es que no puede afirmarse que estas apariciones fuesen el origen de este tipo de representación cristífera, sino que corresponden a ese amplio conjunto devocional del siglo XVII.

Se corresponde con unas prácticas espirituales que fueron condenadas por el pontífice Urbano VIII. Al comenzar a representar a la divinidad vestida a la manera de una opción religiosa favorecía múltiples dificultades a la hora de convivir en una misma urbe. Esta prohibición nos permite hablar de prácticas devocionales generalizadas en diferentes territorios y profundizar en el análisis iconográfico de las imágenes de Cristo, tanto en su edad adulta como infantil, ya que vienen a afirmar una serie de representaciones de este, fueron habituales, lo que nos posibilita reafirmar que esas indumentarias y ajuares, actualmente mal entendidos o, incluso, perdidos, al considerarlos de poca importancia, en absoluto fueron producto de un “delirio imaginativo” de los conventos femeninos -puesto que la Compañía de Jesús es una institución profundamente masculinizante- ni, tampoco, constituyen un disfraz.

Estas imágenes de Cristo, por lo general, aún hoy son presentadas como algo meramente anecdótico, cuando no sentimental, pese a que tuvieron unos usos y funciones culturales que las dotaron de pleno significado, obviando los escritos o experiencias místicas que revelan la espiritualidad a la que esas imágenes servían.

Muchos historiadores han presentado su existencia en la clausura como un simple juego o divertimento específicamente femenino, convirtiendo las imágenes del Niño Jesús en una especie de “muñecas” a las que las monjas darían sus cuidados a manera de maternidad espiritual, simbólica o sublimada. Llegando a presentarse, incluso, como simulacros de “hijos” sobre los que se desplegaba una maternidad no realizada.

Debemos tener presente, en estos casos, cómo en la mayoría, los padres jesuitas que ejercían de confesores en conventos femeninos, recomendaban la lectura de las apariciones de Marina de Escobar y, por ende, de sus múltiples descripciones de la vestimenta que llevaba el mismo Cristo.

De igual manera, obvian la historia y realidad de las propias imágenes como fruto de la renovación católica e incluso de los propios conventos femeninos al ser presentados con una supuesta maternidad frustrada puesto que dejan a un lado que en muchos monasterios quedaban niñas desde la cuna destinadas a la vida religiosa, al igual que existían orfanatos o casas de recogidas de huérfanas, expósitas e hijas ilegítimas.

Planteamientos como estos obvian las funciones culturales, didácticas y devocionales de estas imágenes. Representaciones del niño Jesús, vestido de jesuita, con sotana y el anagrama JHS fueron constantes entre las piadosas “hijas de san Ignacio”.

Para poder ser ordenado presbítero, desde el siglo XVII, en todas las diócesis españolas, el aspirante a las órdenes sagradas debía haber realizado los *Ejercicios Espirituales* ignacianos y, de esta manera, se acercaba a la novedosa visión mística del ámbito divino. Tiempos de meditación y reflexión que se realizaban en los relicarios de los domicilios de la Compañía de Jesús, simbolizada la apertura del trasmundo, favoreciéndose el encuentro íntimo. Lamentablemente, tan solo señalaremos la

importancia de la devoción a las reliquias adquirida en este período y sus importantes repercusiones en el campo de la orfebrería.

Podemos afirmar, finalmente, que el carisma custodiado en los *Ejercicios Espirituales* transformó no sólo la mística y la piedad de la época, sino que, al irrumpir en el ambiente devocional de la Edad Moderna, favoreció que ese prisma interiorizante de unión íntima y personal con Cristo se diese tanto en sectores femeninos como masculinos, dejando, indudablemente, sus reflejos en el campo de las artes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉS, M. (1980). La espiritualidad española en los siglos XVI y XVII. Movimientos y disputas. *Historia de la Iglesia en España*. III.2.º *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, 327-361.
- BURRIEZA, J. (2004). Establecimiento, fundación y oposición de la Compañía de Jesús en España (siglo XVI). *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, 49-106.
- BURRIEZA, J. (2007). *Jesuitas en Indias: entre la utopía y el conflicto. Trabajos y misiones de la Compañía de Jesús en la América moderna*. Universidad de Valladolid.
- BURRIEZA, J. (2015). *El alma de las mujeres. Ámbitos de espiritualidad femenina en la modernidad (siglos XVI-XVIII)*. Universidad de Valladolid.
- DE LEÓN, C. J. (2018). *La Compañía de Jesús en Salamanca (1548-1767). Aspectos institucionales, socioeconómicos y culturales*. Universidad de Salamanca-Universidad Pontificia Comillas.
- DE LEÓN, C. J. (2020). *La Compañía de Jesús en la Salamanca universitaria (1548-1767). Vida cotidiana entre la misión y la universidad*. Centro de Estudios Salmantinos.
- DE PABLO, D. (2007). *Espiritualidad española en el siglo XVI. II Época del emperador Carlos V (1519-1558)*. Editorial de Espiritualidad.
- DURKHEIM, D. É. (1988). *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*. Akal.
- GIL, A. (2017). *Ignacio de Loyola y las mujeres. Benefactoras, jesuitas y fundadoras*. Cátedra.

HERRERO, F. (2001). *La oratoria Sagrada en los siglos XVI y XVII. III La predicación en la Compañía de Jesús*. Fundación Universitaria Española.

DOS CRÓNICAS URBANAS DE LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA: JOSÉ MARTÍNEZ DE MAZAS, Y SU OBRA EN SANTANDER Y JAÉN (1777-1794)¹³⁵

FRANCISCO JAVIER ILLANA LÓPEZ¹³⁶
Universidad de Jaén, España

RESUMEN

Este trabajo estudia el género de las crónicas urbanas de la Edad Moderna en la obra de un ilustrado cántabro afincado en Jaén en la segunda mitad del siglo XVIII: José Martínez de Mazas (1732-1805), deán de la catedral de Jaén. Para ello situamos a Mazas en un universo de clérigos eruditos que, en el marco de la Ilustración española, se dieron a las letras en un claro interés por las disciplinas histórica, geográfica, etc. En este contexto situamos las dos obras aquí estudiadas: las *Memorias antiguas y modernas* de Santander, y el *Retrato al natural* de Jaén. Son estas las dos únicas crónicas urbanas cultivadas en la obra del deán Mazas, y que por primera vez, se ponen en perspectiva comparada en este estudio.

PALABRAS CLAVE

Ilustración, cabildo, deán, crónicas urbanas, corografía.

¹³⁵ El presente trabajo ha sido realizado gracias a un contrato FPU18/00751 en el Área de Historia Moderna de la Universidad de Jaén; dentro del Proyecto I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación PID2019-110225GB-I00/AEI/10.13039/501100011033 bajo la denominación "Dos crónicas urbanas de la Ilustración española: José Martínez de Mazas, y su obra en Santander y Jaén (1777-1794)", dentro de "El proyecto de las nuevas poblaciones de Sierra Morena y Andalucía en contexto europeo y comparado: ideas, reformas y proyección (1741-1835)"; y el proyecto de investigación del Instituto de Estudios Gienneses *Proyecto de Humanidades Digitales y Musealización. El viaje del ilustrado Antonio Ponz al Reino de Jaén e Intendencia de las Nuevas Poblaciones (siglo XVIII)*, y el grupo de investigación HUM155 "Laboratorio de Experimentación Espacial" (LabE2) de la Universidad de Jaén.

¹³⁶ Profesor investigador predoctoral de Historia Moderna en la Universidad de Jaén.

"Trabajaba con notable diligencia y crítica en general acertada, el Deán Martínez Mazas, de quien anda impreso un Retablo histórico de Jaén y existen manuscritos, unas Memorias Antiguas y Modernas de la Iglesia y Obispado de Santander".

Marcelino Menéndez Pelayo.

INTRODUCCIÓN

La figura de José Martínez de Mazas (1732-1805) se adscribe a una suerte de corriente de clérigos ilustrados que, en la España de finales del siglo XVIII, se interesaron por la cultura desde diferentes ciudades del reino. Obispos, canónigos, deanes catedralicios y otros representantes de las jerarquías eclesiásticas que, en la etapa postrera de la Edad Moderna, aprovecharon sus oficios religiosos para darse a las letras con finalidades muy precisas.

Después del transcurso de varios años sin que la historiografía haya dedicado sus trabajos a este interesante personaje, es nuestra intención retomar el estudio de su figura a través de dos de sus obras escritas. Así se hizo en un seminario de investigación celebrado en la Universidad de Jaén dedicado a la figura de Martínez de Mazas, en diciembre de 2019¹³⁷. Nuestro estudio pretende profundizar en la obra escrita de Martínez de Mazas, a quien deben mucho las ciudades de Santander y Jaén, por la composición de dos obras trascendentales para su historia: las *Memorias antiguas y modernas de la Iglesia y Obispado de Santander*¹³⁸, y el *Retrato al natural de la ciudad de Jaén*¹³⁹.

¹³⁷ Bajo el título *José Martínez de Mazas, el Retrato al natural de Jaén y Sierra Morena*, este seminario profundizó en la crónica urbana dedicada por el santanderino a la ciudad jiennense, en el marco del 225 aniversario de su publicación. El mismo fue organizado por el Área de Historia Moderna de la Universidad de Jaén, y el proyecto de investigación HAR2015-66024-P.

¹³⁸ El manuscrito original, con título *Memorias antiguas y modernas de la Santa Yglesia y Obispado de Santander*, se conserva en el Archivo de la Catedral de Santander, donde se mantuvo inédito hasta su publicación en 2002 por González Echegaray.

¹³⁹ A diferencia de la obra anterior, esta segunda sí que se publicó en vida Martínez de Mazas, siendo ya deán de la Catedral de Jaén, bajo el título *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén: su estado antiguo y moderno con demostración de quanto necesita mejorarse su*

Estas dos obras se adscriben al género de las "crónicas urbanas", que durante la baja Edad Media y toda la Edad Moderna proliferaron con la finalidad de componer la historia de las ciudades. En este artículo se estudiarán las mencionadas obras que Martínez de Mazas dedicó a la ciudad donde nació y se formó –Santander–, y a la que vio gran parte de su carrera eclesiástica –Jaén–. Son ambas obras de referencia, muy utilizadas por los investigadores de Historia Urbana y del Territorio, en los ámbitos histórico, geográfico, económico, demográfico, antropológico, etc.

Nuestra hipótesis inicial es poder realizar un análisis comparado entre las dos crónicas urbanas compuestas por Mazas. Hasta la fecha, no se han puesto en paralelo estas dos corografías del clérigo giennense, contextualizándolas en el marco de la Ilustración española. Nuestra metodología se aproximará al clásico y experimentado estudio del género corográfico, trabajos con nombres propios como Rey (2015), Aranda (2001), etc.

Las fuentes primarias empleadas para este trabajo, más allá de las dos obras de Martínez de Mazas, proceden de diversos archivos españoles: el Archivo Histórico Provincial de Jaén (AHPJ), el Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ), el Archivo Histórico de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Jaén (AHRSEAPJ), así como, por supuesto, la Biblioteca Nacional de España (BNE). Todo ello apoyado sobre una bibliografía desde el siglo XIX a nuestros días; bien de autores que han estudiado a la figura de Martínez de Mazas¹⁴⁰, bien de trabajos sobre esta corriente de clérigos ilustrados en la España de finales del XVIII, y con los que construir un contexto en que encajar al personaje.

población, agricultura y comercio, en 1794. De cara a este estudio, se ha utilizado el facsímil publicado por Ediciones El Albir en 1978, con introducción de José Rodríguez Molina.

¹⁴⁰ Como bibliografía de referencia de nuestro personaje, se destaca la biografía que Muñoz Garnica publicara en 1856. Más recientes son los trabajos de Porras Arboledas (1990), Alcázar Hernández (2004), Galiano Puy (2008) y Martínez Rojas (2005 y 2006), así como la entrada en el Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia (2011).

1. EL PERSONAJE Y SU CONTEXTO

1.1. SEMBLANZA DE JOSÉ MARTÍNEZ DE MAZAS (1732-1805)

En José Martínez de Mazas (Liérganes, 1731-Jaén, 1804) encontramos a un interesante personaje de la Ilustración giennense, quien trabajó por la mejora económica, social y cultural de la ciudad y su reino, utilizando como instrumentos la pluma y el púlpito.

Con un origen ciertamente oscuro, sabemos que, tras un periplo formativo entre Osma, Valladolid y Alcalá brevemente señalado por Muñoz (1857, p. 14), recayó en la catedral de su Santander natal, ocupando una de las cuatro canonjías llamadas "de oficio": la lectoral. Sería en estos momentos cuando habría de interesarse por el pasado de la capital montañesa, iniciando su investigación con la finalidad de construir una historia del territorio adscrito a la recién constituida sede episcopal de Santander. Es posible que fuera durante estos años cuando nuestro personaje se acercó a los postulados de las Luces, habida cuenta de que la ciudad de Santander estaba en contacto marítimo con Bayona, Burdeos y otros puertos franceses a través de los que entraban a Castilla las ideas ilustradas (Porrás, 1990, p. 281).

Pero la mayor parte de su tarea letrada la desarrolló a partir de su traslado a Jaén en 1765¹⁴¹, donde llegó tras ganar la canonjía penitenciaria en una oposición estudiada por Higuera (1996), y superar un expediente de limpieza de sangre que analizó Galiano en 2008. Desde este momento nuestro personaje inició su ascenso por diversos oficios dentro de la diócesis de Jaén, hasta ostentar el deanato de la catedral en 1790. En ello jugó un papel cenital su amistado con el obispo Agustín Rubín de Ceballos, también montañés, lo que propició que ambos trabajaran juntos en la promoción de las artes y la cultura en la capital (Serrano, 2013). Desde este oficio eclesiástico, nuestro personaje llegó a ejercer como "gobernador" de la diócesis durante largos años, cuando Rubín de Ceballos hubo de trasladarse a Madrid por su nombramiento como inquisidor general. Gobernanzas de la diócesis que han sido bien estudiadas por su

¹⁴¹ El expediente de limpieza de sangre de Mazas que permitió su llegada al cabildo giennense se encuentra en el AHDJ, sala VI, leg. 564.

sucesor en este oficio eclesiástico en nuestros días, Martínez Rojas (2005 y 2006).

Así las cosas, el joven clérigo cántabro llegado a Jaén con treinta y tres años se había convertido en uno de los hombres más poderosos de la Diócesis en cuestión de dos décadas y media. Tal había de ser su protagonismo en la ciudad, que así describía Muñoz Garnica el día de su muerte, acaecida el 20 de abril de 1805¹⁴²:

"El día de su muerte fue de luto para Jaen: cerraronse los talleres, y todo el mundo le lloraba y bendecía su memoria. No se sabe de ningun otro sacerdote ó ciudadano cuya muerte haya causado en esta ciudad una sensación semejante" (Muñoz, 1857, p. 169).

1.2. CLÉRIGOS ILUSTRADOS EN LA ESPAÑA DEL XVIII: EL CONTEXTO DE MARTÍNEZ DE MAZAS

Lo que realmente interesa de cara a nuestro trabajo, es la prolífica faceta de Mazas como hombre de letras. A lo largo de sus cuatro décadas de residencia en Jaén, Mazas fue autor de cuatro obras, todas ellas escritas y editadas en dicha ciudad, y dedicadas al estudio de la sociedad giennense y de su historia. Además de ello, fue fundador e impulsor de la Real Sociedad Económica de Amigos de País de Jaén, aquellas instituciones que la Corona de Carlos III había creado en las ciudades españolas para dar ese impulso socioeconómico como salida al estancamiento finisecular del XVIII.

En esta instancia, el apoyo incondicional de Mazas al estudio de la Historia y la cultura, así como su impulso de la Sociedad Económica giennense, son dos motivos que Porras (1990, p. 281) esgrime para defender la incuestionable vinculación del personaje a las Luces. Respecto al primero, las obras escritas, atenderemos en el siguiente epígrafe, centrándonos de momento en las Sociedades.

¹⁴² El testamento del deán Mazas, firmado en su casa de la giennense calle Hurtado a 16 de abril de 1805, se conserva en el AHPJ, leg. 2285, ff. 155-161. A través del mismo sabemos que dejaba a sus tres sobrinos una extensa biblioteca, cuyos libros se detallan en el documento.

Partamos de una base: estos rasgos no son algo atípico en nuestro caso de estudio; antes bien, son muchos los clérigos eruditos que se reparten por la España de la Ilustración, con características idénticas al deán Mazas. Al fin y al cabo, los Borbones encontraron en este clero letrado un buen colaborador en sus reformas ilustradas, como han puesto de relieve los trabajos de Gómez Urdáñez (2019, pp. 335-389) para el reinado de Fernando VI, y Domínguez Ortiz (2020, pp. 276-277) para tiempos de Carlos III, entre otros. Estos clérigos ilustrados constituyen el germen de lo que Dufour (2006) calificará como una "Iglesia liberal", ya adentrados en el siglo XIX.

La intensa actividad dentro de las sociedades económicas de amigos del país es eje común en estos religiosos ilustrados a que aludimos. En el caso de Mazas, sabemos que no solo fue fundador de esta institución novedosa en la ciudad giennense en 1786; años antes, ya había impulsado otra Sociedad en el reino, como lo fue la de Baeza— (Enciso, 2010, p. 17; Arias, 1981). En fin, la vinculación de nuestro personaje con la Sociedad giennense debió de ir mucho más allá del hecho de crearla en 1786, y hubo de ser activo miembro suyo. Tanto así que, ochenta años después del fallecimiento de Mazas, la Económica solicitaba al ayuntamiento de Jaén la rotulación de la plaza en la que esta está situada, así como la construcción de una estatua del ilustrado¹⁴³.

En esta instancia, los orígenes de las Sociedades Económicas en la España de la Ilustración se encuentran repletos de clérigos de este tipo, interesados por la historia, geografía, economía, etc. de las ciudades. La magna obra de Enciso Recio (2010) sobre estas instituciones da incipientes pistas de estos individuos: son personas preocupadas por el estancamiento económico y social, lo que en muchos casos les lleva a recoger en obras escritas su ideario regenerador. Así se van a preocupar por la actividad agraria e industrial principalmente, pero también por la educación, la asistencia social, etc.

¹⁴³ "Que la plaza del Mercado de esta ciudad se designe en lo sucesivo con el nombre del Dean mazas y que se permita colocar una lapida...". AHRSEAPJ, 9302B.

En esta línea situamos las figuras del canónigo Pedro Antonio Sánchez de Vaamonde o el obispo Francisco Armanyá, fundadores de las Sociedades de Santiago y Lugo respectivamente (Rey, 2008, p. 479). En la misma órbita está el santanderino Ramón José de Arce, arzobispo de Burgos y Zaragoza y luego inquisidor general, quien llegó a ser presidente de la Sociedad Económica de Segovia, en la que desarrolló una importante tarea reformadora bajo la influencia del mismo Godoy (Calvo, 2010, pp. 280-286). También el ya señalado canónigo burgalés Ruiz de Cabañas fue benefactor de la Sociedad de Burgos, alabando en su *Sermón* a Carlos III la fundación de estas instituciones bajo su reinado (Melgosa, 2010, p. 684). Por su parte, José María Larumbe, con su *Epítome Cristiano de Agricultura*, presentó a la Sociedad Económica de Pamplona una obra con la que difundir nuevos modelos agrícolas (Berruezo, 2004, pp. 241-242), al uso de lo que Mazas haría con su *Retrato al natural* en Jaén.

En fin, esta es —muy a grandes rasgos— la órbita en que situamos a Martínez de Mazas: la de un movimiento de obispos, canónigos y otros prelados que giran en torno a la Corona, sus ministros y reformas. Personajes para los que la erudición, la fundación y patronato de bibliotecas, el impulso de la economía y las reformas educativas fueron algunos de los muchos vectores yuxtapuestos con un único fin: la contribución a las reformas borbónicas ilustradas.

2. LAS CRÓNICAS URBANAS EN LA OBRA DE MARTÍNEZ DE MAZAS

Como se ha dicho, atenderemos en este trabajo a dos de las cuatro obras salidas de la pluma de nuestro deán: aquellas que dedicó a reconstruir la historia de las ciudades.

Las crónicas urbanas proliferaron desde la baja Edad Media y la Moderna como un género literario destinado a narrar la historia de las ciudades, con finalidades muy distintas en cada momento histórico: desde legitimar la identidad de una sociedad mediante los elementos de su pasado (el nacimiento de un personaje histórico, la victoria en una batalla, etc.) hasta reivindicar las necesidades de una ciudad, apoyándose en su

historia. Para ello, en determinadas épocas, los autores no dudaron en recurrir a fábulas y milagros que jamás existieron, o en inventar la historia en ausencia de fuentes verídicas. Ello dio lugar a leyendas que hoy muchas ciudades poseen como acontecimientos de su historia que les son identitarios, pero que en realidad jamás sucedieron (Aranda, 2001, p. 158).

En la actualidad, y como señala Rey Castelao (2015, p. 53), se han vuelto a poner de relieve estas crónicas de ciudades como fuente útil de conocimiento histórico, después de un letargo en que los historiadores las han enjuiciado negativamente. Aún sabiendo que en ocasiones no son del todo certeras —se tratan de fuentes primarias, realizadas por sus coetáneos imbuidos de una subjetividad intrínseca al oficio de historiador—, estos textos nos aportan información sobre una sociedad en un momento histórico.

En la obra de Martínez de Mazas se cultivaron estas crónicas urbanas a través de dos obras: la primera dedicada a su Cantabria natal, la otra a la ciudad de Jaén. Siguiendo una cronología lógica, atenderemos primero a las *Memorias* dedicada al territorio santanderino, para luego pasar a observar el *Retrato* giennense, aportando una perspectiva comparada entre ambas.

2.1. LAS MEMORIAS ANTIGUAS Y MODERNAS DE SANTANDER

Bajo el título completo de *Memorias Antiguas y Modernas de la Santa Yglesia y Obispado de Santander, por el Licenciado don Josef Martinez de Mazas Canonigo Doctoral que fue de dha Yglesia, y al presente Canonigo Penitenciario de la de Jaén*, este manuscrito recoge el intenso trabajo de archivo realizado por el autor durante su estancia en la ciudad montañesa. Si bien, no sería hasta 1777, ya afincado en Jaén, cuando concluiría la obra, que no llegó a publicar por la carencia de fuentes de la que él mismo se aqueja. Al fin y al cabo, la falta de medios y financiación para publicar sus obras fue una constante en estos clérigos eruditos (Rey, 2015, p. 57). Por ello enviaba Mazas su manuscrito a la catedral santanderina, dejando en el mismo diversos espacios en blanco referentes a aquellos datos que le eran desconocidos, con la esperanza de que alguno

de sus antiguos compañeros de cabildo la culminaran y publicara, lo cual no se llegó a efectuar (González, 2002, pp. 16-17).

Realmente revelador resulta el prólogo de este tipo de corografías, donde los autores ponen de manifiesto su intencionalidad con el escrito. En sus *Memorias*, su motivación no era otra que construir una historia de la recién creada diócesis de Santander, anteriormente dependiente de la sede episcopal de Burgos. Tengamos en cuenta que, en esa misma cronología, Enrique Flórez había publicado su *España Sagrada*, en la que se había prácticamente obviado a Cantabria:

"Hemos sido hechos ridículos por los extraños, hasta en los teatros públicos, y el nombre solo de Montaña y montañés ha bastado para componer el vejamen de tantos hombres ilustres (...). En lo eclesiástico, hasta la creación del nuevo obispado, hemos pasado como apéndice del arzobispado de Burgos, y como terreno el más inculto, el más ingrato y el más desatendido de su viña. En lo político y civil, también hemos dependido de aquella capital. Ya es razón que en adelante vindique la Cantabria sus propias glorias y traten los naturales de hacerse justicia, convirtiendo en utilidad las ventas de su ingenio" (Martínez, 2002, p. 33).

En los dos libros que componen la obra, el autor realiza un recorrido geográfico e histórico de la región cántabra –no solo de su capital–. Esto estaría en sintonía con lo que observa Rey Castela (2015, p. 54) en este tipo de corografías en el noroeste peninsular, habida cuenta de que el poblamiento disperso en esta región septentrional de España impulsaba a la elaboración de crónicas regionales antes que urbanas.

Siguiendo un esquema similar al que luego realizará en su *Retrato de Jaén*, el autor dedica el primer libro a la historia propiamente dicha del territorio montañés, para pasar en el segundo a una descripción socio-económica del mismo. Dentro de la fascinación por la Antigüedad que veíamos que caracteriza a estos ilustrados, Mazas utiliza distintas obras clásicas con las que poder ubicar a las distintas ciudades y villas de la región: Ptolomeo, Juliano, etc. Llega a ser obsesiva su búsqueda de la fundación de la capital en la Antigüedad, hasta concluir que "Santander y Santoña en mi opinion son puertos más modernos" (Martínez, 2002, p. 70). Igual de complejo resulta al autor delimitar el territorio cántabro

que él quiere construir en su obra, por las difusas fronteras existentes en la Antigüedad entre cántabros, vascones y astures.

En cualquier caso, Mazas reniega de tantas fábulas y leyendas inventadas en los falsos cronicones de la Edad Moderna. Es por ello que presenta la realidad de una región de nuevo cuño, sin historia institucional propia, dividida en la Edad Media en lo secular, entre los reyes cristianos de Asturias y de León; en lo eclesiástico, en distintas sedes episcopales. No sería hasta el siglo XVI cuando se comenzara a hablar de una plausible sede episcopal en Santander, dice el autor, lo que a lo largo de los reinados de los últimos Austrias trajo consigo enfrentamientos con las élites civiles y eclesiásticas burgalesas estudiados por Díez Herrera (2017, p. 439-440).

En lo sucesivo, más allá del estudio de la Historia, realiza Mazas una suerte de imagen de todo el territorio cántabro, de sus ciudades, villas y también monasterios circundados por pequeños núcleos urbanos, aportando datos demográficos, recogiendo su producción económica, su urbanismo, incluso datos antropológicos de sumo interés:

"Su terreno montuoso y quebrantado con las muchas humedades que produce la situación al norte, la cercanía del mar, la umbría de los valles, la espesura de los bosques, y por consiguiente la nieve y los muchos ríos, no era a propósito para cosechas de trigo, cebada, aceite y otros frutos que requieren país mas templado. Esta falta la suplían como hoy con la industria y con el arte. Tenían prados que cuidarían como hacen los pasiegos, y de sus ganados sacaban quesso, manteca y carnes (...). La vestimenta, especialmente en los pasiegos, y campurrianos que retienen más los usos antiguos, es corta, y las mujeres generalmente traen cubiertas las cabezas con toca o velo de lino, y las doncellas tienen sus distintivos de las casadas..." (Martínez 2002, pp. 76-77).

2.2. EL *RETRATO AL NATURAL* DE JAÉN

Aún siendo muy similar en contenido y estructura, la crónica urbana que Martínez de Mazas dedicó a la ciudad de Jaén es totalmente distinta en su finalidad. Al contrario que en el caso anterior, Mazas deja claro desde el principio de la obra que su intención no es narrar la historia del Santo Reino de Jaén, ni vanagloriar los sucesos pasados o personajes de

esta tierra. Lo que el autor pretende es hacer una descripción de la ciudad y de su término, reivindicando los problemas socioeconómicos por los que pasaba en esta crisis finisecular del XVIII estudiada por Fernández García (2007, pp. 31-61). Es por ello que Mazas dirige su obra a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Jaén, institución de la que él mismo es fundador e impulsor, como herramienta para llevar a cabo esa renovación en la economía agraria e industrial que se proponían estas sociedades:

"En este libro se hace ver el infeliz estado en que hoy se halla la Población, y los motivos de su decadencia. El luxo, la ociosidad, la preocupación y la ignorancia son los enemigos que conspiran a su total ruina. Por consiguiente, se necesitan hoy de otras armas para procurar su defensa. El Rey benigno que nos gobierna, y su Augusto Padre, de inmortal gloria, han creído que las Sociedades Economicas son capaces de reparar en parte estos daños..." (Martínez, 1794, *Prólogo*).

A diferencia de la anterior, esta obra sí que vio la luz en días de su autor, quien la finalizó en un momento culmen de su carrera eclesiástica — siendo ya deán de la catedral de Jaén—, lo que posibilitó los medios para su impresión. Tanto así que la obra está editada por la Imprenta de don Pedro de Doblás, con la que venía trabajando el Obispado giennense en aquellos años.

Siguiendo el mismo esquema de su historia santanderina, el ilustrado emplea una primera mitad de su obra en la historia y patrimonio de la ciudad de Jaén, para lo que utiliza como fuentes las obras clásicas, la documentación archivística y la arqueología. Sus fuentes escritas son muy variadas, desde los autores clásicos grecolatinos que veíamos anteriormente, a bibliografía más cercana a su tiempo y todavía hoy utilizada por los historiadores como obras de referencia: Argote de Molina, Ximena Jurado, etc. Todo ello, apoyado sobre una amalgama de fuentes primarias, que van desde la arqueología a la documentación de archivo, parte de la cual recoge en los anexos de su obra: inscripciones latinas, provisiones reales, privilegios, series de obispos u oficios concejiles, etc. Introduce, por tanto, esas fuentes documentales que veíamos que echaba en falta en sus *Memorias* santanderinas.

Con todo, reconstruye esa visión de una Jaén montaraz y serrana, tierra durante siglos fronteriza y en continuos conflictos con los musulmanes del reino de Granada:

"Después de la conquista del Santo Rey D. Fernando quedó hecha plaza de armas y ciudad fronteriza contra los Moros de Granada, y entonces se trataba de manejar la pica y la lanza más que la pluma. Nunca tuvieron en ella nuestros Reyes continuada residencia, ni se convocaron a ella Cortes Generales del Reyno" (Martínez, 1794, *Prólogo*).

El resto de la obra lo dedica Mazas a componer ese *Retrato* del término de Jaén, interesándose por otras disciplinas afines a la Historia como puedan serlo la geografía, economía, antropología, etc., con la finalidad de describir los campos giennenses, sus habitantes, producción e industria. Vitales son los capítulos XI –*Notable decadencia de esta Ciudad* (Martínez, 1794, pp. 289-300)– y XVII –*De algunos medios para precaver mayor ruyna de la ciudad* (Martínez, 1794, pp. 452-460)–. A este respecto, llega a alcanzar en ocasiones un tinte nostálgico, pues añora aquellos tiempos pasados –los siglos XV y XVI– en que la capital del Santo Reino fue una ciudad próspera, merced a los contactos comerciales con el recién conquistado reino de Granada (Alcázar, 2004, p. 156). Es por ello que dice que, si otrora –en tiempos de la Reconquista– las armas fueron vitales para la defensa del Santo Reino, ahora en su tiempo las letras son el instrumento que deberá sacarlo de la miseria.

Para ello, el autor propone diversos medios en su *Retrato*. Mazas es rotundo en su mensaje: si la riqueza del reino está en sus campos, el primer medio para impulsar la economía debe pasar por la solución al despoblamiento rural: "lo que yo quisiera ver era muy poblada toda la Campiña, todas las huertas y montes; y este es el primer medio de volver al antiguo esplendor de la Ciudad" (Mazas 1794, p. 434). Es por ello que el autor alaba con creces el fenómeno colonizador de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, profundamente estudiado por Delgado Barrado (2018). Por cercanía, Mazas es buen conocedor de la colonización carolina de su tiempo: "a la manera que se ha hecho en nuestros días con los Pobladores o Colonos de Sierra Morena, y cuyo Fuero debería servir de regla para repoblar a toda España" (Mazas, 1794, pp. 74-75).

A más de ello, el autor plantea otros plausibles impulsos a la economía giennense, como pueda serlo el patrocinio de los poderes locales a la pequeña industria de seda, lana, curtidos, etc., así como –lo que resulta más interesante– una incipiente incorporación a la mujer al marco laboral. Sabido es el interés del deán por la formación femenina (Arancia, 1996), a la cual destinaba una partida testamentaria; si bien, también en su obra señala la necesidad de un cambio en la identidad femenina, hasta ahora relegada a las tareas domésticas. Él propone la creación de algún tipo de sociedad que impulse el trabajo entre las mujeres en la industria, siguiendo el modelo de las creadas en Inglaterra, lo cual hace realmente novedoso el enfoque de nuestro autor para su tiempo.

3. UNA PERSPECTIVA COMPARADA

Como punto final a este estudio, resta tratar de ofrecer esa perspectiva comparada entre ambas obras, en aras de dilucidar cómo concibe Martínez de Mazas el género de las corografías ciudadanas en el marco de la Ilustración. Queda claro que el autor no entiende este tipo de obras como una historia en sí misma, sino que, antes bien, en sus crónicas urbanas esta disciplina se une a la geografía, demografía, economía, etc. con la finalidad de dar una explicación a la sociedad presente. Es por ello que la estructura de ambas obras es similar: desde la descripción de su pasado, buscando los orígenes en la Antigüedad, hasta llegar al mundo en que vive el autor, el siglo XVIII. Ese es el genuino retrato que ofrece del territorio descrito en cada caso.

Es además una historia utilitaria, propia de este tipo de crónicas de la Ilustración, en la que el autor presenta una finalidad muy precisa: en un caso, explicar el pasado de un territorio que se está articulando políticamente en sus días; en el otro, tratar de hacer salir del estancamiento económico a una ciudad y su reino. En este altruista empeño, Mazas llega a buscar el anonimato, en un intento de no vanagloriarse y ofrecer su obra a la sociedad de forma totalmente desinteresada. Más allá de su nombre en la portada, Mazas no menciona su autoría a lo largo de las páginas todas sus obras. Esta es otra de las líneas comunes que caracterizan a este tipo de clérigos ilustrados: lo veíamos en el *Epístome Cristiano de Agricultura* de Larumbe en que el autor firmaba con sus iniciales

(Berruezo, 2004, p. 241), pero también en otros clérigos ilustrados como Sánchez de Vaamonde o Luis de Verney (Domínguez, 2020, p. 277), quienes utilizaban seudónimos para firmar sus obras.

En lo que respecta a las fuentes, ya se ha hecho referencia a la fascinación de nuestro deán por la Antigüedad, lo que le había llevado a la observación de restos arqueológicos, incluso a recorrer yacimientos catalogando sus piezas. No dejan de ser curiosos los dibujos que hace en su obra manuscrita, representando inscripciones epigráficas, heráldicas, etc. Igualmente, vemos en Mazas a un erudito que se adentra en los archivos que tiene a su alcance, para volver sobre aquellos documentos en su tiempo olvidados, tratando de arrojar luces sobre el pasado. El yacimiento y el archivo, como fuentes de conocimiento. Todo ello, apoyado sobre una bibliografía extensa desde los autores del pasado clásico hasta sus días. Tampoco la cartografía histórica se escapa de su obra: el autor es conocedor de la serie cartográfica que Tomás López está realizando en su tiempo, lo que le lleva a incluir estos mapas entre los anexos de sus obras¹⁴⁴. En fin, Mazas es un historiador de su tiempo, que selecciona y analiza rigurosamente las fuentes primarias y secundarias antes de emplearse en ellas.

También los datos numéricos son una constante en su obra escrita: el autor llega a cuantificar la población de las dos ciudades en ciertos momentos históricos, ofreciendo así mismo tablas en que recoge extensiones de territorios, población por habitantes y almas, rentas, etc. Datos apoyados sobre la documentación disponible, y con gran utilidad para cualquier estudio histórico o socioeconómico de los territorios analizados. En síntesis, esta es la particular visión que un ilustrado en el Jaén del siglo XVIII plasmó de las dos ciudades en las cuales entre las cuales desarrolló su carrera eclesiástica.

¹⁴⁴ En las *Memorias Antiguas y Modernas* de Santander, el autor adjunta en el anexo 11 una copia del *Mapa que Comprehende el Partido del Baston de Laredo, y quatro Villas de la Costa, con todos sus Valles*, obra de Tomás López (BNE MR/2/155).

4. CONCLUSIONES

La figura de José Martínez de Mazas no se puede entender correctamente sin antes situarla en un círculo de clérigos eruditos que a finales del siglo XVIII se acercaron a los postulados propios que la Ilustración desarrolló en la España de los Borbones. Jerarquías eclesiásticas que acogieron en su empeño el ideario reformista carolino, empeñándose en actuaciones de distinta índole para dar salida a esas reformas: la fundación de Sociedades Económicas, la creación de escuelas o bibliotecas en un impulso a la educación, la redacción de obras de corte histórico geográfico, etc. Todos estos parámetros encajan en la persona de Mazas, nacido en Cantabria, pero a quien la carrera eclesiástica llevó hasta Jaén, donde llegaría a constituir una de las personas más influyentes de la ciudad: deán del cabildo de la catedral y gobernador de la diócesis en ausencia del obispo.

Además de ser fundador y benefactor de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Jaén, de interesarse e impulsar la escolarización en la ciudad, Mazas cultivó un género escrito: el género de las crónicas urbanas aportándole una visión muy particular. Lejos de las viejas corografías y "falsos cronicones" de las centurias precedentes, el autor realizó un modelo de obras que se acerca a todos estos parámetros comunes ilustrados. Así, el deán de Jaén entendió estas corografías como una suerte de descripción del medio socioeconómico en que vivía, tratando de profundizar en su historia para explicar el presente. Crónicas urbanas para las que el autor se documenta con fuentes bibliográficas, archivísticas, arqueológicas, cartográficas, etc., dando a sus historias un enfoque total, que complementa con infinidad de datos numéricos expuestos en sus apéndices. Podemos sintetizar que, en Mazas, vemos a un auténtico historiador metódico y riguroso dentro del contexto social y las posibilidades que le ofrecen el siglo XVIII en que vive.

Para extraer esta conclusión final, se han analizado las dos corografías de este tipo que el autor escribe: las Memorias antiguas y modernas dedicadas a su Santander natal, así como el Retrato al natural de Jaén. Aunque con matices distintos, ligados a la intencionalidad de cada obra y las posibilidades que el autor tiene para la investigación y redacción en cada

caso, ambas responden a un esquema común: la yuxtaposición de distintas disciplinas para explicar el proceso histórico. Así, se afana el autor en la búsqueda de datos históricos, geográficos, económicos, sociales, antropológicos, etc., con los que dar forma a sus obras.

No se ha pretendido en este trabajo analizar individualmente el contenido de cada obra, buscando explicar la historia de las regiones de Cantabria y Jaén a partir de los datos de Mazas. Antes bien, la intencionalidad de nuestro estudio ha sido situar ambas obras en un marco concreto, en el que su autor no constituye un caso aislado, sino una pieza más dentro de la maquinaria estatal ilustrada. Así mismo, y sobre todo, poner en paralelo las dos crónicas urbanas en un enfoque comparado que nos permitiera extraer las conclusiones aquí presentadas: cómo entendió este clérigo dieciochesco que debía escribirse la historia de un territorio.

5. BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, F. (1996). *Historia Literaria de España en el siglo XVIII*. Trotta.

AGUILAR PIÑAL, F. (1989). *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ALCÁZAR HERNÁNDEZ, E. M. (2004). D. José Martínez de Mazas (Liérganes, Santander, 1731-Jaén 1805). En GALERA ANDREU, P. A. Y SALVATIERRA CUENCA, V. (Eds.), *Universitarios giennenses en la Historia: apuntes bibliográficos* (pp. 147-171). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén.

ARANDA PÉREZ, F. J. (2001). Autobiografías ciudadanas. Historias, mitomanía y falsificación en el mundo urbano hispánico en la Edad Moderna. En GARCÍA FERNÁNDEZ, E. *El poder en Europa y América: mitos tópicos y realidades* (pp. 141-168). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

ARANCIA LLACER, M. D. (1996). La enseñanza de la mujer en el Jaén del Deán de Mazas. En *Actas I Congreso "La Ilustración y Jaén". Homenaje a un ilustrado: José Martínez de Mazas* (pp. 531-545). Universidad Nacional de Educación a Distancia.

- ARIAS DE SAAVEDRA, I. (1981). *Las sociedades económicas de amigos del país del reino de Jaén* [Tesis doctoral, Universidad de Granada].
- AVILÉS FERNÁNDEZ, M. (1989). Jaén en el siglo XVIII visto por el clérigo ilustrado D. José Martínez de Mazas. *Espacio, tiempo y forma. Serie IV: Historia Moderna*, 2, 219-242.
- BERRUEZO ALBÉNIZ, R. 2004. El clero ilustrado y los proyectos de enseñanza de la agricultura en Navarra, 1787-1821. *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, 11, 233-251.
- CRESPO LÓPEZ, M. (2011). Martínez Mazas, José. En *Diccionario Biográfico Español*. Real Academia de la Historia.
- DELGADO BARRADO, J. M. (2018). «El Fuero de Nuevas Poblaciones a examen cuantitativo». En Tarifa Fernández, A, Filter Rodríguez, J. A. y Ruiz Olivares, A. (coords.), *Congreso Internacional "Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía y otras colonizaciones agrarias en la Europa de la Ilustración"* (pp. 23-40). Instituto de Estudios Giennenses.
- DELGADO BARRADO, JOSÉ MIGUEL (2007). *Aquiles y Teseos. Bosquejos del reformismo borbónico (1701-1759)*. Universidad de Granada y Universidad de Jaén.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (2020). *Carlos III y la España de la Ilustración*. Alianza.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1981). *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Ariel.
- DÍEZ HERRERA, C. (2017). El señorío del obispado de Burgos en Cantabria en la Edad Media. *Hispania Sacra*, LXIX, 140, 439-454.
- DUFOUR, G. (2006). *Lumières et Illustration en Espagne sous les règnes de Charles III et de Charles IV (1759-1808)*. Ellipses.
- DUFOUR, G. (1987). D. Ramón José de Arce. En DUFOUR, G., HIGUERUELA DEL PINO, L. Y BARRIO GOZALO, M. *Tres figuras del clero afrancesado*. Publicaciones de la Universidad de Aix-en-Provence.
- ENCISO RECIO, L.M. (2010). *Las Sociedades Económicas en el Siglo de las Luces*. Real Academia de la Historia.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, J. (2007). *Jaén en el siglo XVIII*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén.

- GALIANO PUY, RAFAEL. El expediente de limpieza de sangre del deán José Martínez de Mazas (1731-1805). *Elucidario. Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, 5, 167-184.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, J. L. (2019). *Fernando VI y la España discreta*. Punto de Vista Editores.
- HIGUERAS MALDONADO, J. Las Oposiciones de D. José Martínez de Mazas (1731-1805) a la Canonjía de Penitenciario en la Catedral de Jaén. En *Actas I Congreso "La Ilustración y Jaén". Homenaje a un ilustrado: José Martínez de Mazas* (pp. 315-330). Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- MARTÍNEZ DE MAZAS, J. (1794). *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén: su estado antiguo y moderno, con demostración de quanto necesita mejorarse su población, agricultura y comercio. Por un individuo de la Sociedad Patriótica de la dicha Ciudad, que le dedica al mismo Cuerpo*. Imprenta de don Pedro Doblas.
- MARTÍNEZ DE MAZAS, J. (2002) [1777]. *Memorias antiguas y modernas de la Santa Yglesia y Obispado de Santander. Estudio, transcripción y notas por Joaquín González Echegaray*. Besaya.
- MARTÍNEZ ROJAS, F. J. (2006). Un intento ilustrado por revitalizar la enseñanza en el Jaén de finales del siglo XVIII. Los ejercicios y exámenes públicos del obispo Rubín de Ceballos y el Deán Mazas. En De Miguel Jover, J. L. y Jiménez Serrano, A (coords.). *Maestro y sabio = Didáskalos kai sophós. Homenaje al profesor Juan Jiménez Fernández*, 689-698. Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén.
- MARTÍNEZ ROJAS, F. J. (2005). La *Breve Instrucción para un visitador eclesiástico del Obispado de Jaén*. Una obra manuscrita del deán Mazas para el gobierno de la Diócesis. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 190, 421-440.
- MELGOSA OTER, O. R. (2010). Entre el progreso y la tradición: un sermón ilustrado para las exequias de Carlos III. *Hispania Sacra*, LXII, 126, 661-695.
- MUÑOZ GARNICA, M. (1857). *Vida y escritos de D. José Martínez de Mazas, académico que fue de la Historia, deán de la Santa Iglesia de Jaén y Gobernador de su Obispado*. Imprenta de López y Compañía.

- PO-CHIA HSIA, R. (2010). *El mundo de la renovación católica (1540-1770)*. Akal Universitaria.
- PORRAS ARBOLEDAS, P. A. (1990). José Martínez de Mazas y Jaén (1764-1805). *Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore "Hoyos Sáinz"*, XIV, 277-295.
- REY CASTELAO, O. (2015). Las ciudades sin historia o la cronística pobre del noroeste castellano, 1580-1650. En TRUCHUELO GARCÍA, S, LÓPEZ VELA, R. Y TORRES ARCE, M. *Civitas: expresiones de la ciudad en la Edad Moderna* (pp. 53-72). Editorial Universidad de Cantabria.

REFORMISMO BORBÓNICO Y FUNDACIÓN DE NUEVAS POBLACIONES. EL CASO DE FERROL EN EL SIGLO XVIII¹⁴⁵

DR. JOSÉ MIGUEL DELGADO BARRADO
Universidad de Jaén, España

D. JUAN MANUEL CASTILLO MARTÍNEZ
Universidad de Jaén, España

RESUMEN

Los proyectos de fundación de nuevas poblaciones en la España ilustrada fueron uno de los elementos simbólicos del reformismo borbónico. Los diferentes gobiernos del siglo XVIII español apostaron por las ventajas de establecer nuevas poblaciones como fomento de la agricultura, manufactura y mejora de las vías de comunicación, etc. Esta realidad pivotó entre las teorías ilustradas hasta la práctica del Estado; y desde las obras pías del cardenal Belluga en Murcia hasta las nuevas poblaciones de Sierra Morena y Andalucía, bajo el auspicio del rey Carlos III. El caso de Ferrol es bien conocido, tanto por su riqueza documental como por sus resultados que conforman la actual ciudad. La apuesta del marqués de la Ensenada a partir de 1749 fue clara: reorganizar los departamentos marítimos de España tanto en el Atlántico (Cádiz), Mediterráneo (Cartagena) y del Norte (Ferrol). Las nuevas funciones necesitaban transformaciones políticas, económicas, militares, pero también urbanas. El Ferrol fue un ejemplo de la fundación de una nueva población como sede política, militar, comercial y habitacional del nuevo departamento marítimo. Ferrol fue un modelo conformado por fuentes clásicas como de modelos conocidos por el reformismo borbónico de la época.

PALABRAS CLAVE

Ferrol, Historia Moderna, siglo XVIII, nuevas poblaciones, Ilustración

¹⁴⁵ Este capítulo es resultado del proyecto de investigación I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación titulado “El proyecto de las nuevas poblaciones de Sierra Morena y Andalucía en contexto europeo y comparado: ideas, reformas y proyección (1741-1835), PID2019-110225GB-I00/ AEI / 10.13039/501100011033 bajo la denominación “Reformismo borbónico y fundación de nuevas poblaciones. El caso de Ferrol en el siglo XVIII”; y del HUM 155 “Laboratorio de Experimentación Espacial” (LabE2) de la Universidad de Jaén.

INTRODUCCIÓN

La fundación de nuevas poblaciones en la España ilustrada es una constante durante todo el siglo XVIII. Sin duda las más conocidas y estudiadas son las fundaciones de las nuevas poblaciones de Sierra Morena (hoy provincias de Jaén, Córdoba y Sevilla, en Andalucía), bajo el auspicio del rey Carlos III, cuyo proceso ocupó buena parte de la segunda mitad del siglo XVIII, desde 1767 (Fernández García, 2011: pp. 357-367; Moya García y Cuesta Aguilar, 2014, pp. 124-127; y Delgado Barrado, López Arandía y Ramírez de Juan, 2014, pp. 33-41; Delgado, Cuesta, Anta, Jaén, Castillo, 2019, pp. pp. 1.187-1.201). El hecho andaluz fue un proceso generalizado de fundaciones, pero existen otros procesos parecidos, aunque sean sólo por elementos muy específicos como la participación del Estado –del gobierno o gobiernos de turno-; una amplia geografía; generalización de proyectos ideales de ciudades, etc.

En el caso de estudio que nos ocupa es un ejemplo que cumple estas características. Las políticas reformistas de José Patiño y del marqués de la Ensenada, entre 1726 y 1755 (Crespo Solana, 1996; Pulido Bueno, 1998; Gómez Urdáñez, 1996; Walker, 1979) generaron unos proyectos de fundaciones, remodelaciones y grandes transformaciones de ciudades. La creación de los tres departamentos marítimos del Atlántico (Cádiz), Mediterráneo (Cartagena) y del Norte (Ferrol) a partir de 1749, desencadenó unas transformaciones políticas, económicas, militares..., pero también urbanas.

El Ferrol fue un ejemplo de la fundación de una nueva población como sede –no sólo habitacional sino política, militar y comercial- del nuevo departamento marítimo del Norte. La reordenación del territorio necesitaba unas ciudades acordes con las nuevas funciones. Para ello se proyectó, planeó, ideó, remodeló y construyó un nuevo espacio ordenado –no sólo urbano sino territorial y paisajístico- bajo las directrices de las teorías urbanísticas de la época –que bebían de las fuentes clásicas y de las modernas teorías urbanas- pero también del espíritu racional del reformismo ilustrado.

1. LA COMPLEJA ESTRUCTURA URBANA DE FERROL

“... La ciudad del Ferrol se halla dividida en tres grupos de edificios, que se distinguen entre sí por la disposición de sus calles y plazas... Dichos grupos se conocen con los nombres de *Ferrol viejo*, *Esteiro* y *Centro o nueva población de la Magdalena...*”.

(Montero y Aróstegui, [1859], 2003, p. 235).

La descripción de José Montero en 1859, y que se ha presentado como cita inicial del presente trabajo, es sencilla pero clarividente, y vertebró nuestras hipótesis, objetivos y resultados del estudio de Ferrol como un conjunto urbano complejo.

Las señas de identidad evidenciadas por Montero son los tres diferentes grupos edilicios, pero, y de forma más destacada, la disposición de las calles y plazas, es decir, la morfología urbana que emanaba desde la plaza, en este caso de las plazas, y el número de calles que desde ellas salían, tanto de forma perpendicular como transversales, que por su número eran mucho más que a los “cuatro vientos”.

Pero para entender la conformación urbana de Ferrol tenemos que partir de otras dos hipótesis complementarias y espacialmente de un ámbito más lejano. Ambas nos afirmarán en la complejidad del estudio del fenómeno, pero también del interés del caso ferrolano para la Historia Urbana en un sentido amplio e interdisciplinar.

El “Nuevo Ferrol” —o barrio de La Magdalena—, surgido a mediados del siglo XVIII, se nutrió de diversos centros urbanos que ejercieron a modo de suministradores de población, cuya posición de media distancia, favoreció la llegada de nuevos operarios —hoy diríamos mano de obra— a los nuevos espacios urbanos en las proximidades del arsenal (Martín García, 2005, p. 75 y sigs.).

Estas conexiones entre la ciudad de Ferrol y su entorno tuvieron otro jalón en 1762. En 1761, Jorge Juan —marino y científico bajo las órdenes de Felipe V, Fernando VI y Carlos III— (García Hurtado, 2020; Alberola Romá y Die Maculeit, 2013), fue enviado por orden real a Ferrol, y en 1762 decidió trasladar allí las fábricas de jarcias y lonas de Sada, por

entonces en peligro de caer en manos de los ingleses. En agosto de 1762 ya estaban medio funcionando en su nueva ubicación.

Hemos utilizado bien el plural de nuevos espacios urbanos, porque la realidad urbana de la actual ciudad de Ferrol no fue ni es uniforme, como ya había apuntado Montero en 1859. Podemos diferenciar diversos espacios urbanos y habitacionales, que nosotros presentamos en orden geográfico de Oeste a Este: el “Viejo Ferrol”, el “Nuevo Ferrol” –o barrio de La Magdalena-, el barrio de Esteiro (fig. 1).



Figura 1: Espacios urbanos de Ferrol según el plano de Dionisio Sánchez Aguilera de 1774. De izquierda a derecha: Ferrol Viejo, Ferrol Nuevo y Barrio de Esteiro. Fuente. Elaboración de los autores con Qgis 3.10.

En definitiva, estamos asistiendo a la formación de un tejido urbano por acumulación y solapamiento de estructuras habitacionales, cuyo eje vertebrador son los tinglados navales, a raíz de la formación del Departamento Marítimo del Norte, lo que nos evidencia una superposición de funciones y espacios urbanos verdaderamente interesantes por sus diversas variantes de estudio.

Desde el punto de vista técnico, estos espacios urbanos han sido representados mediante el software de información geográfica Qgis 3.10, en base a la modificación de la cartografía vectorial que ofrece la Sede Electrónica del Catastro, adaptando el parcelario actual al que se representa en el plano de Dionisio Sánchez Aguilera de 1774.

En cuanto a las capas de base sobre las que se asienta la planimetría urbana se han utilizado, la hoja nº 0021 de Ortofotografía PNOA del año 2017, y la hoja nº 0021 para el modelo digital de elevaciones; ambas extraídas del Centro Nacional de Información Geográfica (CNIG) perteneciente al Instituto Geográfico Nacional (IGN).

1.1. EL VIEJO FERROL

Los orígenes urbanos de Ferrol están asentados en el denominado viejo Ferrol, que a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, había sido considerado “un pequeño pueblo de pescadores dedicados al fomento y a la salazón” (Montero y Aróstegui, 2003, p. 235 y sigs.). A partir de 1726, y más evidente desde 1733, la historia de Ferrol y la Graña corrieron parejas por la unión jurisdiccional de ambos espacios.

La villa vieja conservaba un orden irregular en sus plazas y calles, pero su conservación era pésima, además de carecer de espacios públicos como cárcel, casa del cabildo, alhóndiga, una iglesia medio derruida, etc., en lo que se convertía en un ir y venir de comerciantes sin orden y concierto por calles y plazas.

Es difícil precisar el número de habitantes. Lo cierto fue el espectacular aumento de la población a partir de 1746 y hasta 1804, pasando de unos 455 vecinos a 4.220 vecinos, entre 25.000 a 40.000 almas. Cifras que habría que comparar con los estudios de Martín García, mucho más pegados a la documentación demográfica (Martín García, 2003, p. 29 y sigs.)

En el ordenamiento político de 1812 el Ferrol viejo ocupaba “desde la esquina del Cristo o Capilla de San Roque... hasta el molino del Viento y fuente de Insua”. En determinados documentos se cita también la existencia de unos muros de artillería, que de forma idealizada a modo de bastión recoge alguno de los planos de la época.

Aunque en las descripciones del entramado de las calles del Ferrol viejo prime el desorden y la irregularidad, durante los primeros decenios del siglo XVIII se habían reordenado algunas de sus calles, sobre todo las dos principales: San Francisco y del Príncipe (fig. 2). Aunque la prioridad, ya por entonces, estaba centrada en la construcción del Ferrol nuevo.



Figura 2: Planimetría del barrio del Ferrol viejo según el plano de Dionisio Sánchez Aguilera de 1774. Fuente. Elaboración de los autores con Qgis 3.10.

1.2. EL ESTEIRO Y LA MAGDALENA, DOS NUEVAS POBLACIONES

El profesor Alfredo Vigo, máximo especialista en el tema, ha planteado diversas preguntas sobre la complejidad urbana de Ferrol. Ahora sólo nos detendremos en una de ellas. ¿Con los casos de Esteiro y La Magdalena -conocida como Ferrol Nuevo- estamos asistiendo a la proyección y formación de dos centros urbanos nuevos al unísono y en lugares geográficos cercanos?

El hecho es que existe una bipolaridad por la existencia de dobles funciones en el corto y medio plazo, entre las necesidades inmediatas del tinglado y los proyectos urbanos de futuro. La cronología de los

acontecimientos es engañosa si sólo nos fijamos en la realización práctica de ambos proyectos.

1.2.1. Esteiro o Recemil, entre barracas y barrio

Esteiro fue anterior a La Magdalena, ya que Jorge Juan en 1751 —llegó en julio de ese mismo año (Alberola Romá y Die Maculet, 2013, p. 64)— apuntaba la inminente necesidad de facilitar alojamiento a la población que venía acumulándose desde 1749, fecha de la toma de decisión de la construcción del nuevo Astillero Real; y que en 1755 aparecía reflejado en algunos de los mapas de la época.

El proyecto de La Magdalena o Ferrol Nuevo no fue iniciado hasta 1761, aunque contó con proyectos desde 1750. Sin embargo, desde el inicio del proyecto para la construcción del arsenal y astillero se proyectó y desarrolló la idea de la fundación de una nueva ciudad.

El barrio o cuadro del Esteiro tuvo un carácter provisional, según se desprende de la carencia de un plan o traza previa proyectada (Vigo Trasancos, 1984, págs. 122-123); por lo que no tuvo un autor o teórico determinado; y, por último, una fecha conocida de fundación o del inicio de la planificación urbana. Por ello se le describe como un “poblamiento espontáneamente ordenado” (íbidem, p. 123).

Realmente hay otro trasfondo que explica su carácter y organización: habida cuenta de la necesidad de ubicar a la ingente población de operarios para la construcción del arsenal, se comenzó a poblar espontáneamente el denominado Monte del Esteiro, que mayoritariamente era propiedad del cabildo catedralicio de Mondoñedo.

Por aprovechar de esta ocasión, como si fuese un fenómeno de especulación, se inició una frenética venta de terrenos para construir cuevas, barracas y, finalmente, casas, por medio de compras directas al cabildo, mediante acuerdos por fueros o por pequeños negocios de construcción, de ahí su rapidez en la ejecución y que afectó a la mala calidad de las construcciones a su peculiar ordenación: calles alineadas pero no regulares, con diversas medidas tanto en las longitudinales como transversales, etc. (Montero y Aróstegui, 2003, pp. 279-281)

Estaba compuesto por seis calles longitudinales muy alargadas y denominadas, en sentido norte-sur, de Ánimas, San Nicolás, San Sebastián, San Pedro, San Fernando y San Carlos; pero de diferentes anchuras y cortadas por numerosas y pequeñas calles en travesías, a modo de pequeños y cortos pasillos, que conformaban una tipología de solar sin patios interiores de luces o ventilación, vivienda de tipo “unifamiliar”, con fachadas a dos calles.

En este sentido es muy significativa la alternancia entre la “visibilidad” e “invisibilidad” de este espacio en la cartografía histórica y en los planos de proyectos urbanísticos de la época; y la diversidad de nombres que recibió –lugar de Recemil, de San Amaro o, más frecuentemente, de Esteiro-. En algunos planos aparece el Resimil, como el barrio, y Esteiro, como el cuadro, con la plaza (Vigo Trasancos, 1984, p. 132; Vigo Trasancos, Sánchez García, Taín Guzmán, M. 2011, vol. I, p. 452 y vol. II, p. 209).

Si pasamos de los planos a los documentos, la historiografía ha localizado pruebas más que evidentes para confirmar que lo verdaderamente realizado fueron más unas barracas de “pizarra y barro”, con carácter provisional, que una verdadera ciudad o nuevo poblado o barrio. Así se desprende de las descripciones en 1761 de D. Francisco Llobet y de las de D. Pedro de Ordeñana en 1770, y se ha llegado a señalar que “... se pasó de habitaciones a la necesidad de formar un cuerpo o población unida, y la construcción de una iglesia –la Real Capilla de San Fernando- en 1755 (Vigo Trasancos, 1984, pp. 124 y 224).

Sin embargo, éste hecho apuntado, puede justificar el objetivo de la provisionalidad anterior a 1755 –aunque ya en un plano de 1754 se reconoce el sitio como “Lugar Nuevo” (Vigo Trasancos, Sánchez García, Taín Guzmán, 2011, vol. I, p. 416, lámina 597 y vol. II, p. 250) -y se representa con una calle central que divide los lotes, en la parte inferior de una sola fila y en la superior de tres filas, dando lugar a dos calles que, sumando la central, dan 3 calles-.

Provisionalidad que no tiene sentido con posterioridad a 1755, como hasta ahora se ha venido reconociendo, y menos aún en el tardío 1770; o como se apunta en el propio plano de Sánchez Aguilera de 1772, y

donde aparece claramente un “Barrio de Esteiro”; o del mismo autor en dos planos fechados en 1774 que hacen referencia a la leyenda “Baryo de las barracas o de San Amaro”, y que en el otro son las “Barracas de Esteiro” (Vigo Trasancos, Sánchez García, Taín Guzmán, 2011, vol. I, p. 343, vol. II, p. 216; vol. I, p. 345 y vol. II, p. 217; vol. I, p. 344, vol. II, pp. 216-217, respectivamente) (fig. 3).



Figura 3: Planimetría del “Baryo de las Barracas o de San Amaro” según el plano de Dionisio Sánchez Aguilera de 1774. Fuente. Elaboración de los autores con Qgis 3.10.

Aún podríamos ampliar más estas denominaciones, por ejemplo en 1761 aparece como “población de Resimil”; que en 1762 se precisa que es “lugar de Resimil”; y más vinculado al astillero de Esteiro que al Nuevo Ferrol, cuando se le denomina “Lugar nuevo de él” (de Esteiro); mencionada en 1768 en el plano de Torbé como “Nueva Población”; en 1770 aparece como “arrabales”; o simplemente como “población de Ferrol”, que comprende la Nueva Ferrol y Esteiro; o bien como aparece en el plano de Sánchez Bort de 1774, donde señala “Ciudad Nueva con sus arrabales”, para integrar el Nuevo Ferrol con Esteiro; o en 1776 por Sánchez Bort como “Barrio de casas que llaman Barracas de Esteiro”; o en 1778 “Casas y calle que últimamente se han hecho” (Vigo Trasancos,

Sánchez García, Taín Guzmán, 2011, vol. I, p. 331 lámina 457 y vol. II, p. 211; vol. I, p. 332 y vol. II, p. 212; vol. I, p. 333, lámina 461 y vol. II, p. 212; vol. I, p. 569 y vol. II, p. 313; vol. I, p. 571 y vol. II, p. 314; vol. I, p. 313 y vol. II, pp. 204-205; vol. I, p. 314 y vol. II, p. 205; vol. I, p. 309, vol. II, p. 203; vol. I, p. 346 y vol. II, p. 217; vol. I, p. 348 y vol. II, p. 218, respectivamente).

El orden de la traza pudo venir derivado del carácter militar de la ejecución, un modelo “castramental” (Adam Fritach, 1668; Vicente Ferraz, 1800, p. 201, lámina XVI), incluso de condición “de tránsito”. En este sentido Esteiro, según Vigo, es más que un campamento un asentamiento castrense según las normas de campar vigentes en el siglo XVIII. La pervivencia de este asentamiento se debe a dos factores: ocupación cada vez más intensiva -unión de casas formando manzanas- y aumento del plano.

Las razones argumentadas por Alfredo Vigo para establecer el paso de provisional a perdurable se centran con posterioridad a 1761. Vigo apunta que esta perdurabilidad no pudo ser anterioridad a 1761, ya que en el plano de Llobet sin datar, aunque en una copia del original aparece fechado en 1761, el astillero aparece extendido en gran parte del barrio del Esteiro (Vigo Trasancos, Sánchez García, Taín Guzmán, 2011, vol. I, p. 333 y vol. II, pp. 211-213).

Si sometemos a la crítica los planos ofrecidos por la cartografía y los proyectos urbanos, podríamos considerar que el plano señalado puede ser un proyecto y no corresponder con la realidad del territorio. Hemos marcado en rojo las calles y lotes urbanos que se conservan en la actualidad, y en verde aquellas que aparecen en el plano de Sánchez Aguilera y que o no se construyeron o actualmente han desaparecido.

En el plano de Sánchez Bort, hacia 1763 pero aprobado en 1765, el barrio del Esteiro aparece ya salvado por quedar fuera del recinto del astillero (Vigo Trasancos, Sánchez García, Taín Guzmán, 2011, para plano de 1763, vol. I, p. 334, vol. II, p. 212; para el proyecto de 1765, vol. I, p. 338 y vol. II, p. 214; y el aprobado en 1765, vol. I, p. 341 y vol. II, p. 215), luego la pervivencia de su conservación estaría centrada entre 1763 y 1764.

Es un elemento muy significativo -por la experiencia en la fundación de nuevas poblaciones desde el Renacimiento y, de forma especial, en el ámbito de los territorios de Indias-, que la construcción de la iglesia sea considerada como un elemento de perdurabilidad del asentamiento, ya que le imprime un carácter de consolidación poblacional, más allá del hecho importante de garantizar el culto a los nuevos feligreses, fecha que, recordemos, apuntaría como tope el año de 1755.

1.2.2. El “Nuevo Ferrol” o barrio de La Magdalena

De nuevo es el profesor Vigo quien establecido los puntos de partida y reflexión sobre estos espacios urbanos. Ha señalado las normas de la nueva ciudad, la localización y ubicación del nuevo espacio en relación con el Ferrol Viejo y sus funciones del arsenal, para finalmente acabar con la formación de una nueva ciudad “ordenada y regular”.

¿Qué formas regulares vendrían mejor a Ferrol? Una forma rectangular, adaptado al terreno -con calles cortas más pendiente y largas para la menor- y “reflejo” del arsenal; o bien, envolver el dique y conectar con el arsenal, al respetar el barrio de Esteiro.

Vigo señala la influencia de los modelos de las ciudades ideales como ejemplos a seguir en Ferrol, aunque bien sabemos que en la práctica los modelos teóricos en pocas o en ninguna ocasión se realizaron, véase el caso paradigmático del modelo urbano normalizado por las leyes de Felipe II en 1573, o en todo caso sólo esto se produjo en casos muy concretos y no en todos sus detalles, como en la fundación de las ciudades sicilianas del Val di Noto a partir de 1693 (Casamento, 1997; 2012; y 2013; y Delgado, 2019, pp. 15-39).

Los condicionantes del relieve si fueron factores destacados a la hora de la ordenación del espacio urbano, de su proyectualización y de las fases de construcción, sobre todo de las plazas, como veremos más adelante (fig. 4).



Figura 4: Relación entre la topografía del terreno y los lotes urbanos del Nuevo Ferrol según el plano de Dionisio Sánchez Aguilera de 1774. Fuente. Elaboración de los autores con Qgis 3.10.

2. TIPOLOGÍAS Y MORFOLOGÍAS URBANAS EN CLAVE TEÓRICA Y SUS RESULTADOS

Volviendo a nuestro caso, a excepción de los proyectos esporádicos de la primera etapa, la mayoría de los proyectistas y tracistas ubicaron la nueva ciudad en dirección al eje este-oeste de la Vieja Ferrol.

No debemos perder de vista dos elementos para comprender la conformación del espacio urbano por excelencia del Ferrol: la propiedad de los terrenos y la cronología de las obras condicionadas por la orografía y la falta de financiación.

Entre medias de todos estos aspectos también destaca que el principal fin obtenido fue la alineación de calles, ya que fracasó la idea de unificar los criterios urbanísticos para el embellecimiento de fachadas y la búsqueda del equilibrio de alturas de los edificios. Esta realidad, en su conjunto, fue muy bien definida por Martín García al referirse al Ferrol como “una fachada externa marcada por el absolutismo ilustrado”

(Martín García, 2008, p. 151). Fachada no sólo estética sino también funcional, por los infructuosos intentos de Ferrol de adquirir privilegios como los Correos Marítimos en posesión de La Coruña, del comercio con las Antillas y el Río de la Plata, de la concesión de un registro de toneladas con América, de su inclusión como puerto franco (Martín García, 2003, pp. 39-40). Esto no excluyó que fuese una sociedad conflictiva y que recogiese los males inveterados como si la nueva ciudad hubiese sido fundada en siglos pasados (Martín García, 2020, pp. 119-152).

El proyecto de Francisco Montaigú está realizado en 1732. Es considerado como una micro-ciudad, una pequeña urbanización planificada, muy pegada al arsenal, sólo para dar alojamiento a las oficiales, y que había que rescatar al mar (Vigo Trasancos, 1984, pp. 52-53; y Vigo Trasancos, 2011, vol. I, p. 372, lámina 519 y vol. II, pp. 229-230). Es interesante porque establece un modelo rectangular único y repetido: primero de cuatro y posteriormente de ocho lotificaciones.

El proyecto de Joseph Petit de La Croix es el primero en proponer la nueva construcción de la ciudad en la ubicación que luego será definitiva. Eso sí, no en todos los proyectos de Petit quedan reflejados en la ubicación definitiva. Por ejemplo, en un plano de 1750 no aparece, en cambio, en otro de 1751, sí (Vigo Trasancos, 2011, vol. I, p. 374, fig. 523 y vol. II, pp. 230-231; y vol. I, p. 320 y vol. II, pp. 206-207, respectivamente).

El emplazamiento propuesto en 1751 será el que luego se haga definitivo. La ciudad tenía una forma de rectángulo alargado, práctica en relación a la inclinación del terreno; desligada del casco antiguo; con hileras arboladas; 5 calles longitudinales cortadas por 8; espacios amplios para la lotificación de las casas o dependencias, salvo en casos como la reducción para dar espacio a la plaza, una única plaza central porticada, con 8 calles (fig. 5).

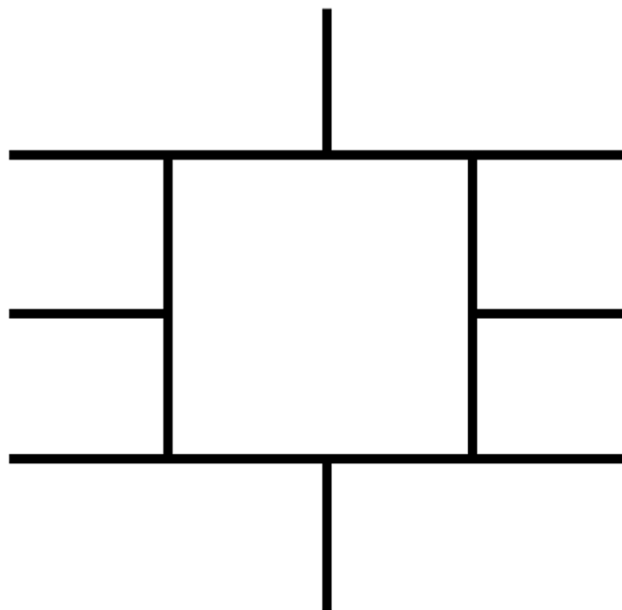


Figura 5: Representación de la traza de la plaza central con 8 calles del proyecto de Petit, 1751. Elaboración de los autores. Fuente: (Vigo Trasancos, 1984, p. 320, figura 445).

Alfredo Vigo señala que, según Salvador Tarragó, la traza es de influencia americana, con la división en dos de la cuadra original americana, opinión que no comparte Vigo, señalando que era un modelo conocido desde el mundo clásico, incluso anterior al romano.

En nuestra opinión, la plaza central porticada con 8 calles a “los cuatro vientos” (tres calles que cortaban la plaza de este-oeste; y una de sur a norte) es un modelo bien conocido teóricamente, si se quiere desde el periodo Clásico, pero también bien experimentado, no sólo en América Hispánica sino en espacios coloniales franceses, ingleses, etc.

Esta organización del espacio central es una evolución de las plazas centrales con las esquinas truncadas o cerradas, que recorrieron territorios, espacios y cronologías desde la Edad Media hasta la Edad Moderna, y tuvieron ejemplos teóricos y prácticos en diversos espacios geográficos y dominios territoriales (tratados italianos de arquitectura, fundaciones francesas, incluidos sus espacios coloniales, etc.). Así, como modelo de plaza con 8 calles tenemos el ejemplo prototípico de la ciudad de Nueva Panamá en 1673, un modelo teórico que llegó a construirse y que se ha

conservado, más o menos intacto, hasta nuestros días. Lo que parecía claro era que la traza de la ciudad y de la plaza o plazas dependía de las condiciones topográficas del terreno (Vigo Trasancos, 1984, p. 141).

Este condicionante fue vital en las construcciones de las plazas. Como ya hemos señalado, la plaza occidental denominada “de los Dolores” no se empezaron a desmontar los terrenos hasta 1784; la más oriental *de Armas* sólo a partir de 1807 (Montero y Aróstegui, 2003, pp. 284-285).

De Jorge Juan existen dos planos de 1751 –recordemos que oficialmente inició sus labores a partir de julio de 1751-, y en los que supuestamente colaboraron Petit y Cosme Álvarez (Vigo Trasancos, 1984, pp. 142-143). Estos proyectos son más amplios que lo anteriores, pero guarda cierta similitud del pasado en sus aspectos más importantes. Eso sí, la traza de la nueva ciudad tiene forma de “L” acostada, que favorece –hipotéticamente- la conexión entre ciudad y arsenal, con un nexo en forma de alameda.

Existen 2 plazas, pero diferentes: la occidental con 10 calles y oriental con 12 calles. Lo que se dejará fijó serán sus medidas, que ya serán definitivas, calles de 10 varas de ancho (8 metros) y formato de manzanas de 100 x 40 varas (fig. 6).

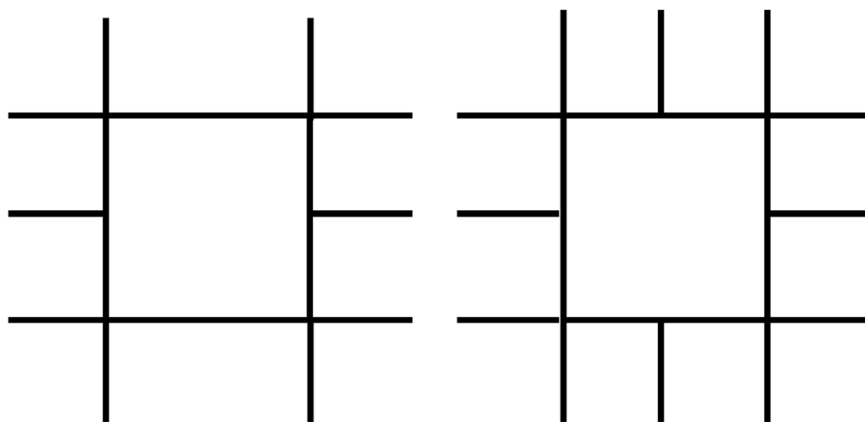


Figura 6: Modelo de Jorge Juan, Cosme Álvarez y Milhau, dobles plazas diferentes: izquierda con 10 calles siguiendo el modelo de algunas ciudades en Indias; derecha con 12 calles, modelo ideal de las Leyes de Felipe II de 1573. Elaboración de los autores.

Fuente: (Vigo Trasancos, 1984, p. 321, lámina 446).

El Plan fue aprobado en 1751 pero no se iniciaron las obras hasta 1761 (Vigo Trasancos, 2011, vol. I, p. 322 y vol. II, p. 207; y vol. I, p. 323 y vol. II, p. 208).

El proyecto de Francisco Llobett de 1761 responde, según Vigo, a una estricta reglamentación sobre las normas de construcción de los edificios, que tendrían que ser todos iguales o guardar una estricta uniformidad.

El proyecto de Miguel Marín de 1755 es considerado más un boceto o apuntes que un verdadero proyecto (Vigo Trasancos, 2011, vol. I, p. 327, vol. II, p. 209; y Vol. I, p. 324, vol. II, p. 208). Expansión de la vieja ciudad medieval: más ensanches que nueva ciudad, pero no resuelven el problema de conexión entre vieja y nueva ciudad. Tres largas calles cortadas por 6 o 9 transversales con manzanas de diferentes dimensiones. Dos pequeñas plazas abiertas en el centro, dispuestas en diagonal y unidas por un ángulo común, sin estar bien definidas.

La plaza nos recuerda, salvando las diferencias y distancias, a la de la ciudad alemana de Freudenstadt de 1599; y en el siglo XVIII a la ciudad de Montevideo en Uruguay (respectivamente Vercelloni, 1994, tavola 75; y Rey Ashfield, 2001, pp. 139-143). Estas conclusiones sólo son fruto de la existencia de una plaza central ocupada por un edificio en oblicuo, que en el proyecto de Ferrol estaba ocupado por la casa parroquial, por lo que las funciones eran diversas.

Las conexiones entre Ferrol y Montevideo más directas, más allá de hipótesis arriesgadas y otros elementos de diferentes condiciones, fue la presencia de Domingo Pallarés, formado en Cartagena por Eduardo Bryart y en el Ferrol con Francisco Gautier, y que pasó a Montevideo en 1770 como ingeniero de Marina (Alberola Romá y Die Maculet, 2013, p. 147 y nota III y 176; y Aldomar López, 2010, pp. 137-160).

Y, por último, existe un *Plan anónimo* anterior a 1761, tal vez de 1759 (fig. 7). Se propone una solución con dos plazas iguales con 12 calles cada una (siguiendo el modelo de “a los cuatro vientos”), y la eliminación de la forma de “L” acostada, para ofrecer un valor más regular, consolidado y definitivo al proyecto (Vigo Trasancos, 1984, p. 149; y 2011, vol. I, p. 329, plano 455 y vol. II, p. 210).

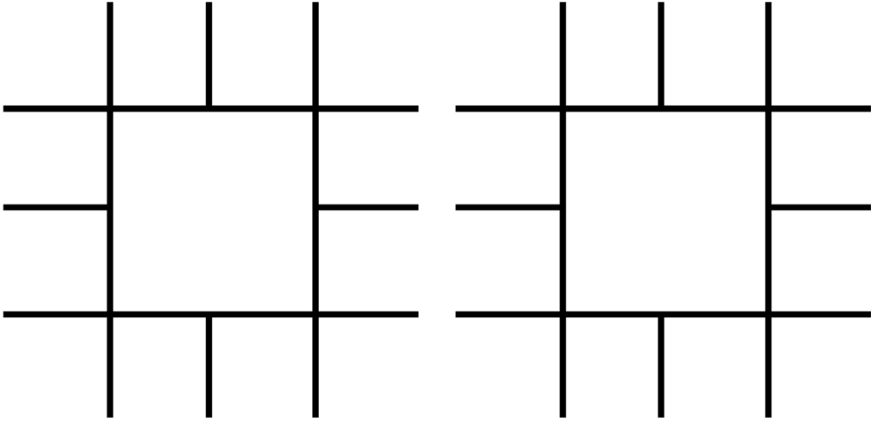


Figura 7: Proyecto anónimo de ¿1759? o ¿1761? con dos plazas simétricas de 12 calles
Elaboración de los autores. Fuente: (Vigo Trasancos, 1984, p. 329, figura 455).

En definitiva, y a estas alturas del siglo XVIII, tenemos ya el trazado final que ha llegado a nuestros días, con significativas transformaciones producidas durante los últimos tiempos. Una vez elegido el lugar del emplazamiento, donde los proyectos, salvo excepciones, lo tenían claro, el problema era la existencia y consolidación del barrio de Esteiro, que rompía todos los proyectos oficiales en forma de “L” acostada, la presencia de una alameda y la directa conexión entre nueva ciudad y arsenal.

La revisión del proyecto aprobado en 1751 se realizó en 1762 (Vigo Trasancos, 1984, p. 59). La síntesis del proyecto que pasó a desarrollarse mantuvo el ancho de calles y medidas de las manzanas; la existencia de dos plazas iguales, pero de 10 calles, y más próximas entre sí; se eliminó la parte del martillo o “L” acostada, y se rebajó el número de calles traviesas a 7 (Vigo Trasancos, 2011, vol. I, p. 332, plano 460 y vol. II, p. 212) (fig. 8).

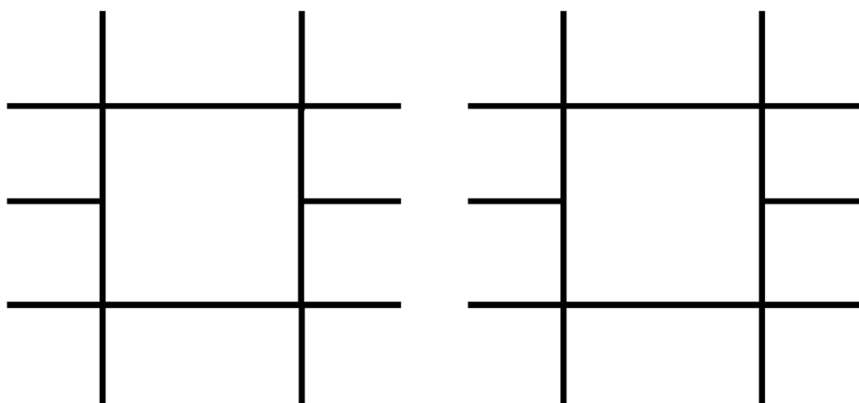


Figura 8: Modelo definitivo de 1762: dos plazas, simétricas, más próximas entre sí, con 10 calles. Elaboración de los autores. Fuente: (Vigo Trasancos, 1984, p. 332, lámina 460).

En el caso de Julián Sánchez Bort en 1763 –una vez que Jorge Juan enfermó y se vio obligado a abandonar Ferrol y transferir su mando a Bort- el proyecto se realizó para favorecer la reducción del presupuesto de las obras. Su experiencia en Ferrol era dilatada: en 1754 ejecutó los proyectos de Francisco Llobet, Miguel Marín y Jorge Juan; en 1762 fue nombrado ingeniero director en sustitución de Llobet; y así llegó a modificar los planos en 1763. En 1777 fue trasladado al arsenal de la Carraca y supervisó los planos de la nueva población de San Carlos (Alberola Romá y Die Maculet, 2013, p. 150, nota 117 y 177).

Así es como en 1763 se proyectó una única plaza, desplazada del centro, con 12 calles, que no fue finalmente aprobado (fig. 9). De la plaza partían cuatro calles por cada lado este-oeste y dos calles en el eje norte-sur, de nuevo al estilo de “a los cuatro vientos”. Sin embargo, existe otro proyecto del mismo autor, pero de 1765, que cumplirá con las variaciones aprobadas definitivamente (Vigo Trasancos, 2011, vol. I, 352, plano 486, vol. II, 220-221; Vigo Trasancos, 2011, p. 153; ídem, 2011, vol. I, 341 y vol. II, 215; y Galland Seguela, 2005, p. 218).

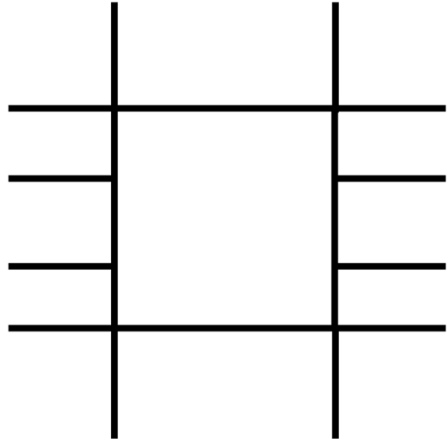


Figura 9: Modelo de Sánchez Bort de 1763: plaza única desplazada a la derecha (Este) de la traza con 12 calles. Elaboración de los autores. Fuente: (Vigo Trasancos, 1984, p. 352, figura 486).

3. CONCLUSIONES: PROYECCIÓN Y BALANCES

Se ha apuntado por parte de cierta historiografía una relación entre las trazas de Ferrol y algunas de las poblaciones de la región de Calabria fundadas después del fatídico terremoto del 5 de febrero de 1783, como las ciudades de Seminara y Mileto en Reggio Calabria y Vibo Valentia respectivamente (Italia). Calabria fue un crisol en la diversidad de tipologías urbanas, entre la más llamativas Filadelfia (Delgado, 2020, p. 57 y sigs.). Las variedades fueron tan amplias que incluso está representada el modelo de ciudad ideal que aparece descrita en la obra *Lo Crestià* (*Lo Cristià*) de Francesc Eiximenis entre 1385-1393 –en concreto aparece en el *Dotzè del Crestià* (Doceavo del Cristiano, o libro doce). Dicha planta –que la historiografía italiana señala como de influencia masónica para el caso específico de Filadelfia en Calabria, ya que copió el modelo de la Filadelfia norteamericana, aparece también en el caso de la ciudad de Savannah en Georgia-, y dentro del ámbito calabrés, también es la traza proyectada para Mileto. El caso de Seminara es distinto, ya que en la práctica es muy parecida al modelo morfológico establecido por las leyes de Felipe II en 1573. Sin embargo, y para no ser más imprecisos, el caso calabrés tendría que ser revisado a fondo para alcanzar a

comprender la originalidad de los proyectos emprendidos tras el terremoto de 1783 (fig. 10).



Figura 10: Vista satélite de Google Earth de la actual traza urbana de Seminara en Reggio Calabria, Italia. Fuente. Elaboración de los autores con Qgis 3.10.

En el caso de la fundación del Ferrol hemos asistido a cómo surge una o varias nuevas poblaciones en un mismo espacio urbano por necesidades de la política reformista de la época. En realidad, lo que se produce es la consignación de una nueva función a la villa del Ferrol —a la Vieja Ferrol— que, por ende, queda urbanísticamente obsoleta. Para paliar esta situación se fundan tres nuevos espacios habitacionales, con distintas funciones y diferenciados perfiles sociales de sus habitantes. Nacen a la par, que no al unísono, es decir con realidades y funciones distintas, el barrio del Esteiro, denominado en ciertas ocasiones como “nueva población”, y el Nuevo Ferrol. En la cartografía consultada, sean planos o mapas, es importante atender a la toponimia que, normalmente, describen conceptos más allá de las representaciones de formas y estructuras diseñadas en el papel. Otro hecho peculiar es la estrecha distancia entre ambos espacios urbanos, lo que complica su comprensión, habida cuenta

de la expansión de la ciudad y de la existencia actual de una sola ciudad de Ferrol.

En el caso del Nuevo Ferrol hemos repasado todos los proyectos teóricos conocidos, así como indagado en la intrincada decisión de construir una tipología urbana concreta. No nos hemos detenido sólo en analizar el número de plazas y su relación – bien entre ellas y con el resto del tejido urbano-, fenómeno que ha merecido la atención de buena parte de la historiografía, y ha eclipsado otras consideraciones. Hemos optado por estudiar la relación de las plazas con las calles y viceversa, un elemento que aparece legislado desde tiempos remotos a la fundación del Nuevo Ferrol y que, por lo tanto, puede ser comparado de forma jurídica y tipológica.

Es exuberante la riqueza de los planos de la nueva población del Ferrol. Cada uno de ellos merecería una especial atención desde el estudio de la influencia de tipologías urbanas conocidas o glosar la morfología urbana que representa. Hemos señalado cómo el rechazo de algunos de ellos supuso, por ejemplo, no concretizar el modelo urbano establecido por las leyes de fundación de ciudades de Felipe II en 1573, y que nunca fueron puestas en práctica. Hemos advertido la riqueza de variables y tipologías proyectadas hasta la elección final del modelo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBEROLA ROMÁ, A., Y DIE MACULER, R. (Eds.) (2013). *Breve noticia de la vida del Excelentísimo señor don Jorge Juan y Santacilia*. Miguel Sanz. Estudio preliminar, edición y notas. Universidad de Alicante, Alicante.
- ALDOMAR LÓPEZ, S. (2010). Don Joaquín del Pino: contribución de un ingeniero militar andaluz al Montevideo del último tercio del siglo XVIII, *Temas Americanistas*, n. 25, pp. 137-160.
- ANTELO IGLESIAS, A. (1985). *La ciudad ideal según fray Francisc Eiximenis y Rodrigo Sánchez de Arévalo*. Madrid.
- CASAMENTO, A. (1997). *Le città ricostruite dopo il terremoto siciliano del 1693*. Roma.
- CASAMENTO, A. (2012). *Fundazioni urbane. L'Arte di fundare le città. Temi, modelli, progetto*. Edizioni Kappa, Roma.

- CASAMENTO, A. (2013). *Atlante delle città fondate in Italia dal Tardomedioevo al Novecento. Italia centro-meridionale e insulare*. Edizioni Kappa, Roma.
- CRESPO SOLANA, A. (1996). La Casa de Contratación y la Intendencia General de la Marina en Cádiz (1717-1730), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz.
- DELGADO BARRADO, J.M., LÓPEZ ARANDIA, M. A. Y RAMÍREZ DE JUAN, E. (2014). “Fundación de ciudades en Andalucía y su proyección hacia América (siglos XVI-XVIII), en DELGADO BARRADO, J. M., PELIZAEUS, L. Y TORALES PACHECO, M. C. (Eds.) *Las ciudades en las fases transitorias del mundo hispánico a los Estados nación: América y Europa (siglos XVI-XX)*. Madrid, Tiempo Emulado, Historia de América y España, Iberoamericana.
- DELGADO BARRADO, J. M., CUESTA AGUILAR, M. J., ANTA FÉLEZ, J. L., JAÉN MILLA, S. Y CASTILLO, J. M., La cartografía histórica como instrumento de análisis territorial. El caso de las nuevas poblaciones de Sierra Morena (Jaén, España), en MÁRQUEZ DOMÍNGUEZ, J. A. Y LLAMAS CHÁVEZ, J. L. (Directores), *Hélices y anclas para el desarrollo local*, Editado por Consorcio Universidad de Huelva-Cartagena de Indias, pp. 1.187-1.201.
- DELGADO BARRADO, J. M. (2019). El terremoto de Sicilia oriental (Val di Noto) de 1693: análisis de la reacción post sísmica en base cuantitativa y cartográfica, *Storia urbana* n. 163, pp. 15-39.
- DELGADO BARRADO, J. J. (2020). Le città dei Lumi dopo le distruzione naturali: il caso di Filadelfia in Calabria dopo il terremoto del 1783, en MISIANI, S., SANSA, R. Y VISTOLI, F., *Città di fondazione. Comunità politiche e storia sociale*, Milán, Editorial FrancoAngeli Storia Urbana.
- EIXIMENIS, F. (1484). *Lo Crestià en Dotzè del Crestià*, Valencia, Lambert Palmart.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, J. (2011) “Las Nuevas Poblaciones del Reino de Jaén”, en DELGADO BARRADO, J. M., LÓPEZ ARANDIA, M. A. (Directores), *Ciudades de Jaén en la Historia (siglos XV-XXI). Mitos y realidades*. Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- FERRAZ, V. (1800). *Tratado de castrametación o Arte de Campar, dispuesto para el uso de las reales escuelas militares, del cargo del real cuerpo de ingenieros*. Madrid.
- FRITACH, A. (1668). *L'Architecture militaire ou la fortification nouvelle*, París.
- GALLAND SEGUELA, M. (2005). “Los ingenieros militares españoles en el siglo XVIII”, en ALICIA CÁMARA (Coord.), *Los ingenieros militares de la Monarquía Hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Ministerio de Defensa,

- Asociación Española de Amigos de los Castillo y Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid.
- GARCÍA HURTADO, M. Coord. (2020). *Las innovaciones de la Armada en la España del siglo de Jorge Juan*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, J. L. (1996). *El proyecto político de Ensenada*, Madrid, Editorial Milenio.
- MARLEY, D. (2005). United States: Philadelphia, en *Historic Cities of the Americas*, vol. 2, Santa Bárbara, California, p. 604 y sigs.
- MARTÍN GARCÍA, A. (2003). *Una sociedad en cambio. Ferrol a finales del Antiguo Régimen*, edicions embora, Ferrol.
- MARTÍN GARCÍA, A. (2005). *Demografía y comportamientos demográficos en la Galicia Moderna. La villa de Ferrol y su tierra, siglos XVI-XIX*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, Ferrol.
- MARTÍN GARCÍA, A. (2008), *Auge y decadencia. Desarrollo económico, cultura y educación en ferrolterra durante el Antiguo Régimen*, Colección Galicia Histórica. Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, Fundación Pedro Barrié e la Maza.
- MARTÍN GARCÍA, A. (2020), “Marginación y conflictividad social en el Ferrol del siglo XVIII”, en Juan Manuel García Hurtado (Coord.), *Las innovaciones de la Armada en la España del siglo de Jorge Juan*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, pp. 119-152.
- MONTERO Y ARÓSTEGUI, J. (2003). *Historia de Ferrol. Historia y descripción de la ciudad y departamento naval del Ferrol*, Faber Lucis. Edicions Embora, estudio preliminar de Javier Rodríguez Varela. (original publicado en Madrid, Imprenta de Beltrán y Viñas, 1859).
- MOYA GARCÍA, E. Y CUESTA AGUILAR, M. J. (2014) “Las colonizaciones de la Sierra Sur de Jaén y Carolina de Sierra Morena. Procesos y resistencias de las localidades matrices”, en LÓPEZ ARANDIA, M. A. (Ed.) *Ciudades y fronteras. Una mirada interdisciplinar al mundo urbano (ss. XII-XXI)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- PLACANICA, A. (1985). *Il folosofo e la catastrofe. Un terremoto del Settecento*, Torino.
- PRINCIPE, I. (1985). *Il progetto della forma. La ricostruzione della Calabria negli Archivi della Cassa Sacra di Catanzaro e di Napoli*, Roma.

- PRINCIPE, I. (2001). *Città nuove in Calabria nel tardo settecento*, Roma, Gangemi Editore (primera edición de 1976).
- PULIDO BUENO, I. (1998). *José Patiño. El inicio del gobierno político-económico ilustrado en España*, Huelva, Artes Gráficas Andaluzas.
- REY ASHFIELD, W. (2001). Montevideo: contrariedades de un urbanismo ilustrado, *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, Año 1, n. 1. pp. 139-143.
- SICA, P. (1982). *Historia del Urbanismo, El siglo XVIII*. Madrid.
- VERCELLONI, V. (1994). *Atlante storico dell'idea europea della città ideale*, Milano, Jaca Book, tavola 75.
- VIGO TRASANCOS, A. (1984). *Arquitectura y urbanismo en el Ferrol del siglo XVIII*. C.O.A.C., Vigo, 1984.
- VIGO TRASANCOS, A. (DIR.); SÁNCHEZ GARCÍA, J. A., Y TAÍN GUZMÁN, M. (Coord.), (2011). *Galicia y el siglo XVIII. Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo (1701-1800)*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- VILA BELTRÁN DE HEREDIA, S. (1987). El plan regular de Eiximenis y las ordenanzas reales de 1573, en *La ciudad iberoamericana*. S. 1., pp. 375-383.
- WALKER, G. J. (1979). *Política española y comercio colonial: 1700-1789*, Barcelona, Ariel.
- WILSON, T. D. (2012). *The Oglethorpe Plan: Enlightenment Design in Savannah and Beyond*, Charlottesville, University of Virginia Press.

ETUDES SUR LA POPULATION COLONIALE DANS LE
RÍO DE LA PLATA AUX XVIIIE ET XVIIIIE SIÉCLES.
ETHNICITÉ, IDENTITÉ, QUOTIDIENNETÉ

SANDRA OLIVERO GUIDOBONO
Universidad de Sevilla

INTRODUCTION. CARACTÉRISTIQUES DE LA
POPULATION COLONIALE DE BUENOS AIRES.

La ville du Buenos Aires est une porte d'accès au Rio de la Plata et également à un territoire étendu jusqu'à l'extrême sud de l'Amérique latine coloniale. Ce territoire a crû d'une forme exceptionnelle durant le XVIIIe siècle. Son importance économique, sa situation géostratégique et la possibilité de trouver un espace où développer des activités les plus variées c'était les mobiles qui ont stimulé la croissance démographique de la cité.

Une ville située dans l'extrémité la plus lointaine de l'empire espagnol, dans la périphérie de ses domaines, celle dont la richesse sera donnée par le port et les gains économiques que l'exportation de produits agricoles faisait un report, est la protagoniste de ce travail.

La vie urbaine à Buenos Aires coloniale a été caractérisée par son dynamisme et sa variété. La capitale future du nouveau Virreinato du Río de la Plata depuis 1778 a réuni, plus que n'importe quelle autre ville de l'intérieur, une population bigarrée de différentes origines et de provenances, d'une activité intense commerciale et artisanale à partir de la deuxième moitié du XVIIIe siècle.

La société espagnole dans le Nouveau Monde, loin d'être homogène et monolithique, était composée par de nombreux groupes sociaux. Dans une mobilité constante et une croissance, la nature de la société de Buenos Aires rendait possible le fonctionnement de groupes variés

professionnels et son interaction, comme j'ai aussi pris le haut degré de mobilité sociale entre ses membres.

La croissance de la population et du commerce durant le XVIII^e siècle a produit un changement dans la composition sociale de la ville du Buenos Aires. Dans des limites générales, la ville était prospère mais elle était loin d'être opulente. Vers 1773 elle est considérée comme la quatrième ville de l'Amérique espagnole, bien que comparée aux capitales virreinales (Vice-Roi) du Nouveau Monde, comme le Mexique et le Pérou, Buenos Aires fût architectonique et socialement provinciale.

Elle avait quelques maisons de quelques chambres avec toits de tuiles mais elle manquait des demeures, d'églises opulentes et d'universités. La zone de la ville la plus peuplée consistait en aire de huit sur treize rues, au-delà de cette zone se succédaient les fermes, et les maisons de villégiatures qui s'étendaient jusqu'au Río de la Plata.

Pour cet étude s'est considérée l'information contenue dans le recensement de 1744 donnée la qualité du document. (UC) dispose des données précises pour chaque unité le recensement, en offrant l'information sur le chef de la demeure - les noms de famille, l'âge, le sexe, l'activité, l'ethnie et l'état civil, la provenance de sa famille, ouvriers ou « conchabados »¹⁴⁶, des esclaves et des parents ajoutés ou non.

Le recensement de 1744 est considéré le plus complet à ces effets, puisqu'il offre une information détaillée sur chaque foyer et ses membres, comme de la distribution spatiale des quartiers et des demeures dans l'emplacement urbain.

D'un autre côté, son exécution coïncide avec une étape de changement, de croissance et un développement économique et démographique non seul de la ville mais de cette zone du Vice Roi en particulier. Au milieu du XVIII^e siècle le Río de la Plata a commencé à jouer un rôle principal dans le domaine économique - mercantile et s'est inséré dans le trafic

¹⁴⁶ Des travailleurs ruraux avec des papiers de permanence, de résidence et de travail dans une ferme ou un ranch; nécessaire pour égaliser leur situation devant la justice.

commercial avec le Vieux Monde de forme la plus active et licite. (Johnson y Socolow, 1980 : 330-331 ; Johnson, 1982 : 107-119).

Indubitablement cette croissance a donné lieu à un processus de développement démographique dans lequel la cité de Buenos Aires s'est convertie en fort pôle d'attraction de population originaire d'Europe - en particulier d'Espagne - et d'autres régions de l'intérieur du même virreinato du Pérou. (Díaz, 1997-1998 : 7-31 ; Olivero Guidobono, 2015 : 104-119).

Une croissance économique et démographique, une insertion du Buenos Aires sur le marché colonial ont été les piliers d'un processus de changement dans la structure politico-sociale du Rio de la Plata. Ce processus se trouvera augmenté au cours du XVIIIe siècle et dans les premières décennies du suivant, mais il trouve ses origines dans l'étape que je propose d'étudier plus à fond dans cette étude.

On considère comme la population totale de la cité et on estime comparativement avec des années antérieures et postérieures la croissance à court d'argent. Il semble intéressant de clairement définir les catégories conceptuelles qui utiliseront au cours du travail, tels comme foyer, une famille et sa classification, en faisant attention aux particularités que la dite catégorisation présente dans la vie quotidienne de la ville au moment d'une étude. On étudie finalement le processus d'expansion urbaine tant physique que démographique. Pour cela un partenaire analyse les quartiers ou les districts géographiques de la ville en fonction de la densité de population et l'emplacement des divers groupes ethniques et ses occupations.

Une attention spéciale se prête à la demeure comme l'espace physique - la taille, les matériaux utilisés, une description de l'intérieur et de l'extérieur - en relation avec ses habitants - taille et structure des groupes.

Le travail présent essaie de contribuer à l'étude de la demeure virreinal dans un domaine urbain et dans un processus de croissance et de développement économique et démographique.

L'utilisation du recensement de 1744 comme source documentaire n'exclut absolument pas l'apport de données provenantes d'autres sources

telles que des testaments, des litiges judiciaires et du matériel cartographique qui résulte d'une grande importance dans l'étude sociodémographique de la Société du Rio de la Plata coloniale.

LE MÉTISSAGE : DE LA CONCEPTUALISATION GÉNÉRALE À L'EXEMPLIFICATION DANS LE RÍO DE LA PLATA.

Depuis une perspective macrosociale, la société coloniale s'est appuyée sur une discrimination profonde qui est partie de la division de deux républiques : « La république des Espagnols » et « La république des Indiens », et elle a été complétée par l'incursion d'un troisième groupe: les Noirs. Chacun de ces groupes a eu différentes qualités sociales et un statut social juridique, des rôles, un prestige, des obligations et des droits. Cependant, les critères de discrimination sociale n'ont pas été si clairs, ils ont toujours respecté la base ethnique, plus tôt ont été instables et variables. (Bixio, 2013 : 19).

Depuis les commencements de la Conquête et tout au long du XVII^e siècle, la société coloniale a subi les changements de signification qui ont mobilisé les processus de recomposition sociale qu'ils ont touchée aux trois groupes ethniques initiaux.

De cette façon la société indienne est devenue de plus en plus complexe et hétérogène. La fragmentation sociale et la hiérarchisation ont été la norme à l'intérieur de chaque « république » à ce que les unions doivent se joindre exogámicas qui ont démontré la faiblesse de la stratification sociale construit par l'État et l'Église. Les catégories sociales sont devenues de plus en plus confuses et diffuses.

Dans une société dans une formation, dans une configuration, avec des mouvements continus de population et de migrations le métissage social, biologique et culturel a été la règle qui a imposé de nouvelles formes d'ordonnance sociale de l'ancien régime

Cette société indienne ne peut pas être considérée comme une société stratifiée comme la société péninsulaire. Au-delà de la lignée familiale, d'autres critères ont été plus définitifs à l'heure de reconnaître la situation sociale des individus, tels que l'ancienneté dans la région, l'origine

américaine ou péninsulaire, l'occupation, et ce qui est plus important, la richesse. Celle-ci assurait que la position prééminente dans cette société inégale et permettait l'achat de métiers publics, de noblesse et « la propriété de sang. »

Le métis comme « catégorie théorique » permet de rendre compte du processus complexe de création de nouvelles formes d'échange social et culturel, de la multiculturalité coloniale et des effets du contact interethnique en termes dynamiques et flexibles : comme rencontre pacifique et créatrice, mais aussi comme générateur de peurs, de violences, de discriminations et de mise en pratique de stratégies destinées à la distinction. Le métissage est aussi social, puisqu'il se définit à partir du réseau de relations que le sujet a pu construire dans sa biographie. Ce processus social n'implique pas nécessairement le mélange biologique. Une fois consumée la conquête, il devient de plus en plus difficile d'établir des différenciations et des spécificités dans les ensembles culturels et sociaux. Les mondes s'interpénètrent rapidement jusqu'à ce qu'il semble complexe de trouver des espaces différenciés. Le métissage atteint la vie quotidienne, les coutumes, les pratiques, en donnant lieu à la construction de vrais portraits sociaux (Bixio, 2013 : 21 ; Poloni Simard, 2006 : 131).

Il s'agit d'étudier un processus, pas celui du processus de métissage, mais celui de la configuration sociale d'une région avec ses contradictions et transformations, et de définir l'espace symbolique et matériel que chaque groupe occupait selon son système de relations. Le processus d'ordonnance sociale a donné aux métis différents rôles, certains se sont incorporés, d'autres ont été exclus, certains sont restés comme subordonnés, les autres comme subordonnants. Pour rechercher dans les mécanismes qui ont donné le lieu à ce processus, il faut connaître les stratégies utilisées par ces groupes. On observe le métissage en relation avec l'inégalité, avec la conformation de la société et des différents groupes et en rapport avec les relations asymétriques de pouvoir et de prestige.

Le métis comme « classe », ou comme découpage du monde social, est une catégorie qui se trouve dans la documentation comme une manière d'identifier quelqu'un, de le placer dans un ordre. Il constitue une limite intermédiaire entre les trois catégories fondatrices – l'Espagnol, l'Indien

et le nègre - dont l'effet est la création d'une situation d'ambiguïté profonde. C'est un écueil auquel doit faire face la société d'ancien régime, caractérisée par le clair rangement des sujets dans les grilles reconnues du tissu social. La solution au niveau légal devant cette ambiguïté a été de ne pas assigner au métis de nouvelle case sociale, mais l'inclure dans celles existantes (Espagnol ou un Indien) ou construire une macrocase, celle des mélanges ou des races.

Au métis, au sens large du terme, tant pour une législation générale de l'Amérique que pour la réglementation régionale, on n'a pas assigné de lieu spécifique dans la grille sociale. Du point de vue fiscal, ils sont assimilés à l'Indien, les Espagnols ou Noirs selon la nature de sa mère. Du point de vue des normes qui régissent ce qui est permis et défendu à chaque catégorie sociale, le métis a été inclus dans les diverses catégories ethniques en prenant en considération la légitimité de l'union matrimoniale dont il fut le produit (Bixio, 2013 : 24-35).

Le métis constitue le cas typique d'ambiguïté identitaire; la labilité des catégories socio-ethniques qui ne sont définies à partir d'aucun trait objectivement discriminant, permet l'alternance du sujet d'une identité à l'autre (Faberman y Baixadós, 2009). Il est nécessaire que le métis négocie un espace pour lui et pour sa propre identité.

Il est intéressant de connaître les mécanismes utilisés par la population métisse pour trouver son espace dans l'organisation sociale, les positions atteintes dans la trame sociale instable, en configuration et en changement constant. A la différence de ce que l'on observe, au niveau de la réglementation, son inclusion dans la grille bipartite des deux républiques n'a pas été si claire et nécessaire. Il faut distinguer entre les métis de l'étape fondatrice en Amérique espagnole, ceux qui ont fait partie de la société de la conquête, fruit de relations extra-matrimoniales entre les conquérants et les premiers fondateurs des villes hispano-américaines et les femmes indigènes, et les métis qui ont grossi les files du commun de la population coloniale à partir de la deuxième moitié du XVIIe siècle.

Bien qu'il y ait eu une claire réticence à la consommation de mariages entre Espagnols et Indiennes, les relations de concubinage ont été la norme. Parfois le droit matrimonial canonique ne défendait pas

seulement les mariages exogamiques, mais il les recommandait même pour éviter le concubinage. Cependant les préjugés de la société coloniale devant le mélange et les normes sociales qui promouvaient des liens entre des sujets appartenant à la même catégorie sociale, ont bloqué les mariages interethniques. En dépit de cela, les premiers habitants ont eu des enfants naturels avec les femmes indigènes et métisses, qu'ils ont reconnus comme tels et, très souvent, ils ont intégré au noyau familial.

Les enfants de ces unions extra-matrimoniales se sont incorporés à l'élite, suite à quoi les premières générations de métis ont été intégrées dans le secteur privilégié. Les métis ont été reconnus par la famille paternelle, socialisés dans l'environnement espagnol, et de nombreuses femmes ont bénéficié d'importantes dots qui leur assuraient un mariage avec des fils de conquistadores ou avec des Espagnols. De cette façon la métisse nettoyait sa propre origine ethnique et pouvait être même porteuse de la formule de traitement de "madame", en blanchissant son identité et celle de sa descendance. Les enfants de ces mariages étaient considérés comme espagnols avec tous les privilèges que cela comportait. L'entrée dans les réseaux de pouvoir de leurs parents a rendu possible à beaucoup d'enfants naturels et métis d'atteindre une position sociale, économique et politique de privilège dans la société coloniale originelle. Ils ont partagé les espaces de pouvoir avec l'élite péninsulaire et ont fourni la matière première avec laquelle a commencé la construction d'une élite régionale qui, une fois consolidée, leur a fermé ses portes, empêchant la perméabilité aux générations futures. Déjà au milieu du XVIIe siècle les petits-enfants de conquistadors, déjà enfants légitimes, se sont mariés entre eux ou avec migrants Espagnols.

C'est à partir du milieu du XVIIe siècle que les métis ne réussissent plus à s'intégrer facilement dans le cadre de l'élite urbaine. Leur destin dépendra de plus en plus du réseau relationnel qu'ils réussiront à tisser. Le réseau fournit protection et appui, ainsi qu'une intégration dans le complexe et de plus en plus endogame tissu social.

Le métis doit déployer de nouvelles stratégies pour promouvoir son inclusion dans l'ordre social. Peu à peu le trait phénotypique cesse d'être un clair indicateur d'assignation à une catégorie socio-ethnique. C'est le

contexte dans lequel le sujet s'insère qui définit son intégration. Sa condition majoritaire de migrant favorise ce processus d'inclusion, puisque sa biographie est inconnue et réussit à cacher son origine ethnique et socio-économique. (Olivero Guidobono y Bravo Caro, 2019 : 45-59).

L'ambiguïté enveloppe la vie du métis, il atteint même ses rôles sociaux. Quand ils réussissent à s'intégrer dans l'élite, espace de privilège, ceux-ci sont clairs : ils sont définis à partir de leurs propriétés ou d'une charge politique, ecclésiastique ou militaire. Pour les autres métis qui appartiennent au commun, les rôles, importants définisseurs de l'identité dans l'Ancien Régime, sont confus, changeants et multiples. Dans ces cas le métis ne trouve pas de données pour s'inscrire : il n'est pas habitant du lieu, n'a pas de charge dans l'armée ou dans la politique et n'a pas de groupe d'appartenance ethnique. Il s'agit d'identités diffuses du point de vue personnel et social.

Cette ambiguïté définit son caractère de déracinement. Il est résident, habitant, un itinérant dont le désir de cacher l'origine familiale et ethnique ne lui permettent pas de trouver un propre espace. L'espace social, urbain et rural, est devenu un lieu dans lequel s'est configuré un ordre social particulier, en production continue, transformation, mais aussi reproduction, dans lequel les liens sociaux et de voisinage, les solidarités et les inimités se tissaient ou se défaisaient au quotidien. Cette ligne signifie s'écarter des catégories ethniques ou socioprofessionnelles pour la reconnaissance des espaces sociaux et entrer dans les processus de configuration sociale depuis d'autres critères comme les liens interpersonnels. Dans cette perspective on reconnaît des espaces sociaux hétérogènes constitués par de multiples modalités de liens. De la parenté à l'amitié, l'échange de biens, le clientélisme, entre les autres. (Olivero Guidobono, 2021a).

Le métissage se définit alors dans des termes relationnels ; il s'agit d'une trame changeante de personnes qui ont à peu près le même statut social et qui sont liées par des faveurs, des échanges, des obligations, des transactions commerciales et des parentés dans le cadre d'une endogamie sociale dense. Les métis plus avantagés socialement réussissent à entrer dans ces réseaux relationnels. Au sens large du terme, la famille apparaît

comme un bien qui doit être surveillé et protégé. Peu à peu les métis s'intègrent à d'autres espaces comme les confréries, les ateliers artisanaux, les milices ou le clergé, de vrais espaces de contrôle et d'intégration sociale qui se développent pleinement au XVIIIe siècle (Martínez de Sánchez, 2006).

Le pouvoir a été défini comme la capacité d'établir des catégories clairement séparées, d'imposer des divisions, de les maintenir et de les rendre naturelles. Ce pouvoir de ségrégation, présent dans la société coloniale, se reconnaît à travers différentes variables comme les lieux physiques que les métis peuvent occuper pour habiter, circuler, mourir, participer aux messes, processions, fêtes civiques, les institutions dont ils peuvent faire partie (confréries, chapitre, etc.), les biens matériels auxquels ils peuvent accéder, les aliments qui peuvent faire partie de son régime, les métiers qu'ils peuvent exercer, les discours qu'ils peuvent tenir et dont ils peuvent être interlocuteurs et les formules de traitement qu'ils sont obligés d'utiliser ou qu'ils peuvent exiger.

Dans ce sens, le métis n'apparaît pas comme catégorie sociale, socio-ethnique ou socio-économique. Le groupe ethnique d'appartenance du sujet métis, de castes, a été le principe à partir duquel on a tenté de définir les métis, critère idéal qui n'a pas pu être appliqué, si ce n'est dans quelques cas. Cette logique ethnique a parcouru les XVIe et XVIIe siècles comme un critère de classification stable et discriminante qui n'a pas donné aucun résultat. (Olivero Guidobono, 2021b).

QUELQUES EXEMPLES DE L'ANALYSE SOCIODÉMOGRAPHIQUE DES FAMILLES ET DES MAISONS À BUENOS AIRES EN 1744.¹⁴⁷

L'analyse du foyer, c'est-à-dire du groupe domestique co-résidant, constitue une partie primordiale dans n'importe quelle étude sur la famille. Foyer et famille sont des réalités distinctes. Le concept de foyer fait allusion à la représentation spatiale de la famille, c'est-à-dire l'unité

¹⁴⁷ Une version élargie en espagnol de l'étude du logement et de la maison dans le Buenos Aires colonial a été publiée dans Olivero Guidobono, 2007: 221-258.

résidentielle au sein de laquelle peuvent vivre un ou plusieurs membres. On l'appelle habituellement aussi groupe domestique, groupe résident ou noyau d'habitation, ce qui indique tout particulièrement le fait d'un lieu à la réalité tangible, un lien, de sang ou non, et une activité partagée. Le foyer ou le groupe de résidents implique toute une série de personnes qui vivent dans la même maison sous l'autorité du chef de la *household*, qu'elles soient ou non membres de cette famille.

Tel est le cas du foyer présidé par doña Antonia de Toledo, veuve, qui vivait avec deux fils, Francisco José, de 16 ans, absent au moment où se fit le recensement, et María Antonia. Faisaient aussi partie de ce noyau d'habitation une esclave dénommée Victoria, un enfant orphelin de 6 ans, appelé Fernando et en leur condition d'attachées les indiennes Petrona, María, Goya et Dominga, qui toutes vivaient de leur travail. Huit personnes composaient ce groupe domestique. Toutes résidaient sous le même toit, même s'il n'y avait entre elles aucun lien familial. A tout cela, s'ajoute la présence de Don Antonio Rodríguez, originaire d'Espagne, commerçant, de 30 ans, qui vivait avec un domestique indien de 18 ans, Juan Antonio, dans une chambre que la susmentionnée Antonia de Toledo louait à l'intérieur de sa demeure.¹⁴⁸ Avec cet exemple apparaît clairement l'existence d'un logement particulier – l'espace physique de vie – à l'intérieur duquel cohabitaient deux groupes domestiques. Celui présidé par Doña Antonia de Toledo et celui de Don Antonio Rodríguez. Chacun de ces foyers, respectivement, était composé de groupes de résidents au sein desquels ne primaient pas les liens de sang, c'est-à-dire qu'il ne s'agissait pas, dans tous les cas, de familles, mais bien de foyers ou de groupes de résidents.

Famille implique l'existence de liens de parenté entre les individus ou groupes de personnes qui vivent ensemble, formant une maison ou un groupe domestique co-résident uni par d'étroits liens de sang (Laslett, Wall, 1972 ; Valeró Lobo, 1991 : 56-87). Dans ce cas, la famille pouvait

¹⁴⁸ Facultad de Filosofía y Letras, *Documentos para la Historia Argentina*, X, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, p. 334. AGN, IX, 24-3-4, f. 4vta.

être constituée par le couple et les enfants – famille restreinte ou nucléaire :

Maison propre d'Antonio Guzmán, mulâtre, de 38 ans, marié avec Micaela Caballero. Six enfants: Juan Pascual, de 16 ans, Magdalena, María Ignacia, María Isabel, María Lorenza et Ana María. Ils vivent de leurs biens.¹⁴⁹

Ou par le couple ou un de ses membres à cause de l'absence ou décès de l'autre et des enfants mariés. Dans ce cas, il s'agit de familles du tronc descendantes :

Maison de doña Mariana Cabezas, veuve. Un fils dénommé don Antonio Martínez Pantoja de 41 ans, marié avec Tomasa Ramírez avec deux fils : Pascual, de 5 ans et Florencio, encore à la tétée. Une fille mariée appelée María Antonia avec Juan de Santiago, originaire d'Andalousie en Espagne, absent. Ils vivent de leur travail personnel.¹⁵⁰

Dans le cas des femmes veuves ou célibataires, celles-ci, tendaient à partager leur logement avec leurs enfants mariés, neveux ou d'autres femmes, apparentées ou non, dans des conditions similaires. Dans le premier cas, il s'agit de familles de tronc par descendance directe, ce que Laslett appelle famille élargie ou maison élargie ou multiple par descendance directe. Au sein de ce modèle, on trouvait le foyer constitué par doña Mariana Cabezas, veuve, qui vivait avec ses enfants mariés : don Domingo Martínez Pantoja marié avec doña Tomasa Ramírez avec deux fils - Pascual, de 5 ans, et Florencio, encore à la tétée ; une autre fille appelée doña María Antonia mariée avec Juan de Santiago, originaire d'Andalousie.¹⁵¹ Tous vivaient de leur travail. Il y eut aussi le cas de la femme veuve sans enfants qui partageait le foyer avec une nièce mariée, c'est-à-dire une maison élargie ou foyer de tronc par collatéralité :

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 350. AGN, IX, 23-4-3, f. 16.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 350. AGN, IX, 23-4-3, f. 14vta.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 343. AGN, IX, 23-4-3, f. 14vta.

Maison principale de doña Catalina Martínez, veuve, où elle vit avec sa nièce, doña Antonia Martínez, avec son mari Jerónimo Mayo, originaire de Majorque, en Espagne, de 32 ans.¹⁵²

Parfois, les femmes qui devenaient veuves très jeunes et avaient encore des enfants encore petits à charge accueillait sous leur toit des proches, hommes, ou de simples dépendants qui ne leur étaient pas apparentés et qui contribuaient à maintenir le foyer en échange d'un espace physique où vivre. De cette manière, les deux parties bénéficiaient de la compagnie mutuelle, la veuve et ses enfants protégés par une présence masculine et les dépendants ayant la possibilité de trouver refuge dans un foyer qui les accueillait presque comme des parents, s'ils ne l'étaient pas. Il s'agit de foyers multiples ou de larges familles, puisque cohabitaient sous un même toit différentes familles restreintes. Il pouvait s'agir de parents comme dans le cas de doña María Riveros, veuve avec deux enfants mineurs, Narcisa et Feliciano. Avec elle, son frère, Mariano Rivero, charpentier, de 26 ans, marié avec Juana de Esparza, métisse et avec deux filles : María Isidora et Dominga de las Nieves. Dans le cens, il apparaît qu'ils « vivent de leur travail », faisant indubitablement allusion à l'atelier de charpenterie que possédait Mariano.¹⁵³

Souvent, partageaient une même demeure deux ou plusieurs familles simples ou restreintes sans liens de parenté entre elles, comme le démontre l'exemple du foyer de Bartolo Santuchos, originaire de Las Corrientes, absent à Mendoza au moment du recensement. Il était marié avec doña Juana Soria Medrano et il avait à sa charge une fille, Lorenza et à sa belle-mère, doña Josefa González de Setúbal. Il partageait sa demeure avec Jacinta Álvarez, une mulâtresse mariée avec Manuel Juárez, lui aussi absent, en voyage à l'intérieur et deux petites filles : Francisca y Rosa. Le registre spécifie que cette famille restreinte, dépendante de la famille nucléaire, vivait de son travail.¹⁵⁴ Il est probable que Jacinta et ses filles ont été recueillies dans le foyer de Santuchos puisque le mari

¹⁵² *Ibidem*, p. 354. AGN, IX, 23-4-3, f. 17.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 356. AGN, IX, 23-4-3, f. 18.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 354. AGN, IX, 23-4-3, f. 17.

était absent. De toutes façons, il ne s'avèrerait pas étrange que cette situation se prolonge pour un temps indéterminé même en présence de ce dernier.

A cette classification établie par Laslett et à laquelle des nuances propres à la réalité familiale du Río de la Plata furent apportées, s'ajoutent les unions irrégulières, c'est-à-dire, celles qui ne constituèrent pas un mariage canonique et les familles subordonnées qui peuvent l'être tant d'une famille large comme nucléaire et qui comporte les dépendants et leurs familles, comme l'exemple analysé de Bartolo Santuchos le démontre.

Souvent, une famille restreinte hébergeait dans sa maison des esclaves qui, bien qu'on les considérait propriété exclusive du propriétaire, le traitement que ceux-ci recevaient du simple fait de partager le même toit était loin de constituer une relation purement économique. Cela ne signifiait pas que l'on n'obtenait pas de cette situation une compensation matérielle, mais celle-ci n'était pas le seul objectif.

Dans des foyers avec un espace physique plus étendu, et dans des familles avec de plus grandes possibilités économiques, était habituelle la présence d'esclaves, d'ouvriers contractuels et de dépendants.

Le licencié Don Alfonso Pastor, avocat, vit dans une maison louée de las Monjas, originaire du Chili, d'environ 50 ans, sa femme, doña Teresa Ureta, originaire du Chili, une nièce, son beau-frère appelé don Nicolás Ureta, veuf, d'environ 33 ans, originaire du Chili et treize esclaves, âgés et jeunes, et trois ouvriers contractuels ; il possède des prestations de matériel.¹⁵⁵

Avec cet exemple, se combine la présence d'un nombre non négligeable d'esclaves, surtout si l'on considère que le chef du noyau d'habitation n'était pas originaire de la ville et que probablement il avait immigré il y a peu, puisqu'il était venu marié et emmenait avec lui à deux parents en condition de dépendants. Il est possible que la présence de ces individus fasse partie d'un processus de migration en chaîne, très fréquent entre les habitants immigrants des autres régions de la vice-royauté, en

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 381. AGN, IX, 23-4-3, f. 6vta.

particulier du Chili. A maintes reprises, la cohabitation de proches collatéraux sous un même toit constituait un pas initial pour un futur établissement de nouvelles familles dans des zones ou habitations voisines. La solidarité familiale et la proximité géographique se mettaient ainsi en évidence, faisant partie de la constitution de cercles concentriques de réciprocité et clientélisme que renforçaient les relations personnelles et groupales en sociétés en processus de croissance.

L'augmentation du nombre de résidents a amené des changements dans la densité de population et dans l'étendue physique de la ville. Depuis 1744 jusque 1810 il y eut un accroissement lent, mais constant dans les zones les plus densément peuplées, au fur et à mesure que les arcs concentriques à chaque fois plus larges s'éloignaient de la place centrale. La croissance de la population a amené avec le temps la création de nouvelles paroisses qui se sont situées aux marges des arcs et en trois places secondaires qui fournissaient de nouveaux services commerciaux près des nouvelles lignes de population.

Jusque 1769 une seule paroisse contenait toute la ville de Buenos Aires. Vers 1769, six étaient les paroisses qui s'occupaient de la population en croissance de cité en pleine expansion.

La population ne diminua pas de manière uniforme dans toute la ville. En 1744, la zone la plus densément peuplée était celle voisine de la place centrale. En général, on observe une tendance de la population à se concentrer dans les marges orientales de la cité. Les zones contigües au fleuve ou les bas des précipices, qui peuvent être affectés par les inondations du « Riachuelo », constituaient un emplacement peu attirant et seulement y vivaient, de manière espacée, quelques noirs libérés.

Vers 1778, la zone peuplée de la ville s'étendait un peu plus vers le Nord, à l'Ouest et au Sud, mais la forme générale de la distribution de la population est restée constante. Plus que s'étendre vers les périmètres de la ville, l'accroissement de la population a conduit à de plus grandes densités dans des pâtés de maisons déjà habités. Cette forme de croissance a coïncidé avec le changement d'activités, de rurales à urbaines, qui s'est produit durant toute la période et avec un nombre chaque fois plus grand de commerçants et artisans qui se trouvaient dans la ville

Si l'on compare la structure d'occupation de Buenos Aires entre 1744 et 1810, on observe un accroissement constant des commerçants et artisans. Les secteurs professionnels, clercs, officiers de l'armée, fonctionnaires du gouvernement et avocats ont maintenu le même poids durant toute la période. Au fur et à mesure que Buenos Aires s'urbanisait, les secteurs qui s'occupaient du labourage et de l'élevage de bétail ont tendu à diminuer, augmentant du coup le nombre des travailleurs non qualifiés ou « sans travail » comme le mentionnent les sources.

En 1744, la distribution spatiale de ces groupes de travail, était déjà bien définie, et elle se maintiendra durant toute la période coloniale. L'élite de la ville, commerçants, magistrats, fonctionnaires du gouvernement, avocats et militaires habitaient le triangle central, le noyau administratif et commercial. La présence même de cette élite au centre conférait à cette zone sa grande densité résidentielle, puisque ces familles avaient de grandes maisons – foyers étendus ou familles larges – identifiées dans les sources comme « maisons principales » ou « en coin ».

Les artisans ont constitué le groupe géographiquement le plus dispersé, même s'ils se placèrent dans les zones proches des limites de la cité – en maisons plus petites, moins luxueuses et de moindre coût – ils vécurent aussi fréquemment dans des chambres louées dans le triangle central. Très souvent, le logement et l'atelier partageaient le même espace physique.

Au premier cas correspond la « petite maison avec un toit incliné d'un seul côté de tuiles » de don Domingo Villaverde, sur le bord du fleuve. Il était originaire de Buenos Aires et il était marié avec doña María del Pilar Reollo ; armurier de profession, il avait deux enfants en bas âge.¹⁵⁶

D'autres artisans préféraient s'installer dans le centre-ville dans des chambres louées aux familles les plus aisées, comme Ignacio Páez, métis, originaire de la Valle de Catamarca. Il était maître cordonnier et était marié avec une mulâtresse libre. Il louait une chambre à Francisco

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 331. AGN, IX, 23-4-3, f. 2.

Bracho dans la rue suivante à la Ranchería de San Francisco, en plein centre urbain.¹⁵⁷

Les districts nord et sud étaient habités par des conscrits, officiers de moindre rang, ou humbles pères de famille qui se dédiaient à la production agricole locale, au transport de biens agricoles ou au travail avec les animaux. Le fait de vivre dans la banlieue de la ville leur permettait d'accéder à la terre du terrain communal qu'eux-mêmes, avec l'aide de proches et dépendants cultivaient pour arrondir leurs fins de mois.

Dans le Bajo, sur les rives du Riachuelo, une série d'humbles maisons habitées par de petites familles qui vivaient de leur travail, principalement agricole. Comme dans le cas de Francisco Plaza, originaire de Buenos Aires, de 56 ans, sa femme, doña Ana de Pasos et un fils de 16 ans. Francisco était « fermier et il vit des fruits de sa ferme ». Sa voisine, Isidora Muñoz, qui vivait avec sa mère infirme, « vit aussi de son travail ». Avec elle, une autre veuve, Bernarda Calvo, avec quatre fils d'entre 12 et 18 ans « vivent de leurs salaires », c'est-à-dire qu'ils travaillaient dans les fermes voisines de la ville comme ouvriers agricoles.¹⁵⁸ Nous pourrions ainsi continuer à énumérer une à une les demeures de cette zone, où ses humbles habitants survivaient de leur « travail personnel », dans la majorité des cas, ils n'avaient aucun travail.

La distribution raciale changeait aussi à l'intérieur de la ville. Les esclaves noirs et métis se concentraient dans le centre, comme employés domestiques dans les maisons les plus grandes, à l'instar des quelques indiens employés comme serviteurs. Les noirs affranchis et la population de castes en général tendaient à se regrouper à la périphérie de la ville, dans les quartiers les plus pauvres, où parfois ils possédaient de modestes ranchs de paille et de pisé comme :

Josefa Juárez, veuve de 40 ans, métisse et libre, elle a une fille de 4 ans, vit dans un ranch de paille propre et tient comme dépendant Juan Jerez, aveugle, qui la maintient des aumônes qu'il recueille... Joseph López, veuf, indien de 36, infirme, l'un de 10 ans, vit dans un ranch propre et

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 337. AGN, IX, 23-4-3, f. 7.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 477-478. AGN, IX, 23-4-3, f. 14vta.

se maintient de l'aumône... Lorenza Bravo, veuve, originaire de Mendoza, de 45 ans, a un fils dénommé José Santos de 20 ans, absent, elle vit dans un ranch de paille propre et se maintient en lavant du linge.¹⁵⁹

Les logements plus grands et mieux construits, très souvent comptaient un ou plusieurs chambres qui étaient louées à des artisans et à leurs familles, tandis que les chambres en coin étaient destinées à quelque commerçant au détail, tels que des vendeurs de poulpes ou des épiciers. Tel était le cas de don Francisco Fernández, commerçant enrichi qui possédait une maison en coin dans le centre-ville où il vivait avec son épouse, 9 enfants, 9 esclaves et une indienne concubine de 18 ans. Au coin de ladite demeure don Francisco louait une chambre à don Roque Sepúlveda, autre commerçant d'origine espagnole, qui vivait avec son neveu de 10 ans et un esclave noir, Dans une autre chambre proche, vivait Francisco Hinojosa, un étranger originaire de Santiago del Estero. Avec lui, dans une troisième chambre louée vivait Ignacio Barros, un bijoutier. La porte centrale de la maison donnait à une dépendance identifiée comme la « maison principale » où résidait don Agustín de Pinedo, officier de marine, marié avec deux esclaves noirs et trois mulâtresses libres engagées contractuelles, dont l'une mariée avec un autre mulâtre libre, Lorenzo, qui servait de cocher à don Antonio Arteta, autre voisin fortuné du coin.¹⁶⁰

Aussi bien les femmes que les hommes possédaient des maisons de grandes dimensions dont ils louaient certaines chambres ou dépendances. Ces entrées supplémentaires étaient plus importantes pour les femmes, surtout lorsqu'elles étaient veuves. Certaines de ces veuves de grand renom dans la société de Buenos Aires dépendaient des chambres et coins, ainsi que des salaires que leur apportaient leurs esclaves lorsqu'ils travaillaient comme ouvriers agricoles ou nourrices, pour se maintenir elles-mêmes et leurs familles.

A la périphérie de la ville, les maisons subdivisibles étaient peu fréquentes, les maisons unifamiliales étant plutôt la règle :

¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 401-402. AGN, IX, 23-4-3, fols. 5vta.-6.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 412. AGN, IX, 23-4-3, f. 2vta.

Autre maison d'Ignacio Loyola et Juana de Santa Cruz, mulâtres, de 50 et 40 ans, ils ont trois enfants, l'un orphelin de 8 ans qui s'appelle José de la Encarnación, l'autre Tomás de 6 ans et l'autre Toribio de 16 ans. Le métier dudit Ignacio est chasquero.¹⁶¹

La dénomination de « maison principale », « maison en coin », « coin », « maison propre » ou simplement « maison », selon que l'énonçait le recensement de 1744 reflète l'existence d'un type de demeure principal qui correspondait aux propriétaires les plus riches et de grand prestige socio-économique, dans le foyer duquel se logeaient des groupes domestiques composés par un nombre considérable de personnes. Elles réunissaient en général environ 7 membres, nombre qui pouvaient s'accroître avec la présence de serviteurs, esclaves et dépendants jusqu'à atteindre les 15 ou 20 membres. Il s'agissait de constructions de brique, beaucoup d'entre elles avec des toits de tuile, plusieurs chambres et dépendances qui donnaient sur une cour intérieure, certaines ayant même deux étages. En général, la famille nucléaire du propriétaire habitait un secteur du coin, quand elle ne décidait pas de le louer à un commerçant pour y établir son magasin ou la partie principale de la maison avec « porte sur la rue ». Le reste des dépendances et chambres se louaient à des hommes seuls ou petites familles, spécialement artisans et commerçants.

La catégorie de « maison intérieure » ou « petite maison », comme on appelait plus communément les maisons les plus modestes, de plusieurs pièces dans un édifice partagé avec d'autres habitants, hébergeait en moyenne 5,7 individus, où les familles nucléaires donnaient un asile à des dépendants apparentés ou non et comptaient avec peu de serviteurs et quelque esclave qui contribuait au maintien du foyer avec les apports de son travail personnel. Certaines de ces constructions étaient en mauvais état de conservation. Le recensement les appelle « vieille maison » ou « maison sans porte ». A leur tête, des femmes veuves en compagnie

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 410. AGN, IX, 23-4-3, f. 2. Chasquero: Chasquero: Personne qui est dédié à la fabrication du chasqui, bœuf salé destiné à l'exportation, généralement servi de nourriture aux esclaves et il est exporté vers les plantations portugaises au Brésil.

de leurs enfants et des dépendants, en général d'autres femmes aussi seules. La solidarité de genre semble avoir rempli dans ces cas un rôle fondamental, où la réciprocité et la compagnie devenaient des composantes essentielles de ce type de foyers.

Les « chambres » occupent la troisième place de cette catégorisation de logements citadins, habitations modestes d'une ou deux pièces (salon et chambre), certains avec porte et fenêtres sur la rue, avec l'inconvénient d'avoir un accès direct aux zones communes du logement principal. Là vivaient en priorité les artisans et les commerçants de moindre rang social. La famille unifamiliale était le dénominateur commun de ce type de logement avec les groupes d'habitation (GH) et les foyers unitaires. Comme on l'a déjà mentionné, dans beaucoup de ces chambres, l'espace domestique se confondait avec celui du travail, puisqu'on employait les ateliers et les petits magasins d'un secteur socio-économique en pleine croissance et expansion.

Une dernière catégorie, les « ranchs », « ranchs de paille » ou simplement « petits ranchs » qui se localisaient dans les périphéries de la ville, hébergeaient 4% de la population. Avec une moyenne de 7,4 habitants, ces foyers donnaient refuge aux secteurs les plus marginaux de la société de Buenos Aires : les castes. Indiens, mulâtres, pardos, métis et autres noirs libres propriétaires en majeure partie de ces logements construits généralement en pisé, devenaient des chefs de noyau d'habitation plutôt plein de carences et même dissolu.

EN GUISE DE CONCLUSION

Le métis n'est pas une catégorie sociale, il ne constitue ni un groupe ni une classe sociale, c'est plutôt une catégorie native construite par la loi et par la mentalité de l'ancien régime basée sur des préjugés. Les métis ne constituent pas de groupe et il ne s'agit pas de sujets avec une identité assumée ou assignée par leur qualité en tant que tels. Ils ne peuvent pas être considérés comme « une classe sociale construite », selon les termes de Bourdieu, puisque ses membres n'occupaient pas les mêmes positions dans l'espace social, ils n'étaient pas soumis aux mêmes conditions

d'existence et n'avaient pas de trajectoires sociales similaires (Bourdieu, 1979 : 225).

Le XVIII^e siècle a marqué une période de forte croissance démographique et économique pour la ville de Buenos Aires. La ville s'est étendue quant à son nombre d'habitants, densité de population par pâté de maison, et dans une moindre mesure, extension spatiale. Ces facteurs contribuent à visualiser et comprendre la dynamique de la société coloniale du Río de la Plata et composantes sociales et économiques qui ont mené à l'indépendance.

L'étude démographique de la population dénote une croissance quantitative continue, qui probablement aura été plus importante que ne le reflètent les recensements. Avec cet accroissement, se produisirent des changements dans la structure et le fonctionnement de la cité qui d'établissement rural est passé à un centre urbanisé. L'arrivée d'artisans, commerçants et fonctionnaires de gouvernement d'origine européenne a amené une importante restructuration de la société locale. L'architecture et la composition du groupe familial a varié d'une zone à l'autre de la cité. Tant les constructions que les gens qui y vivaient, étaient plus complexes dans le centre de la ville, reflétant la dépendance des secteurs socio-ethniques moins prospères par rapport aux plus riches. La densité, distribution raciale et des métiers a aussi varié d'un secteur à l'autre de la ville. Les zones centrales présentaient une plus grande hétérogénéité raciale et de métiers. Par contraste, la périphérie montrait une plus grande homogénéité et un niveau plus uniforme de culture matérielle.

Il est indubitable que la cité de Buenos Aires, aux dépens de son activité économique croissante basée sur le commerce, a souffert un changement démographique considérable à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle pour occuper à la fin du siècle une place privilégiée dans le concert des territoires espagnols d'outre-mer.

BIBLIOGRAPHIE

- BIXIO, Beatriz (2013). “Mestizos y configuraciones sociales en Córdoba colonial”, en Beatriz Bixio y Constanza González Navarro (dirs.), *Mestizaje y configuración social. Córdoba (siglos XVI y XVII)*, Córdoba, Arg.: Brujas.
- BOURDIEU, Jean Pierre (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris: Les Editions de Minuit, 1979.
- DIAZ, Marisa (1997-1998). “Las migraciones internas a la ciudad de Buenos Aires, 1744-1810”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, 3ª serie, nº 16 y 17, pp. 7-31.
- FABERMAN, Judith y BOIXADOS, Roxana (2009). “Clasificaciones mestizas. Una aproximación a la diversidad étnica y social en Los Llanos riojanos del siglo XVIII”, en Judith Faberman y Silvia Ratto (eds.), *Historias mestizas del Tucumán colonial y las pampas. (Siglos XVII-XIX)*, Buenos Aires: Biblos.
- JOHNSON, Lyman y SOCOLOW, Susan (1980). “Población y espacio en el Buenos Aires del siglo XVIII”, *Desarrollo económico*, vol. 20, nº 79, Buenos Aires (octubre-diciembre), pp. 330-341.
- JOHNSON, Lyman (1982). “Estimaciones de la población de Buenos Aires en 1744, 1778 y 1810”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, 3ª serie, 34, Buenos Aires, pp. 107-119.
- LASLETT, Peter y WALL, R. (eds.) (1972). *Household and family in past time*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MARTINEZ DE SANCHEZ, Ana María (2006). *Cofradías y obras pías en Córdoba del Tucumán*, Córdoba, Arg.: Universidad Católica de Córdoba.
- OLIVERO GUIDOBONO, Sandra (2007). “Espacio vital y espacio físico: el hogar y a vivienda en el Buenos Aires colonial”, en: Rosalva Loreto López (coord.), *Perfiles habitacionales y condiciones ambientales. Historia urbana de Latinoamérica, siglos XVII-XX*, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, CONACYT, p. 221-225.

- OLIVERO GUIDOBONO, Sandra (2015). “En busca de nuevos horizontes. Los movimientos de población en el Buenos Aires colonial: procedencia, etnicidad y calidad”, *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 28, Mérida: Univ. de Los Andes, pp. 104-119.
- OLIVERO GUIDOBONO, Sandra y BRAVO CARO, Juan Jesús (2019). “Familias pluriétnicas: ¿Estrategias de supervivencia o mecanismos de movilidad social? Estudios de casos en el Buenos Aires colonial”, *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 36, año XVIII, Mérida: Univ. de Los Andes, pp. 45-59.
- OLIVERO GUIDOBONO, Sandra (2021a). “Familias pluriétnicas en Iberoamérica a través de las fuentes. Una línea de trabajo hacia la construcción de identidades”, Juan Jesús Bravo Caro (Ed.), *Fuentes e Historiografía para la investigación de la Edad Moderna y la Edad Contemporánea*, Valencia: Tirant Lo Blanch [en prensa].
- OLIVERO GUIDOBONO, Sandra (2021b). “Identidades difusas, realidades complejas. La controversia de las calidades en las sociedades hispano-coloniales”, Sandra Olivero Guidobono, Juan Jesús Bravo Caro y Rosalva Loreto López (Eds.), *Familias y Redes Sociales: cotidianidad y realidad del mundo iberoamericano y mediterráneo*, Madrid: Iberoamericana-Veuvert [en prensa].
- POLONI SIMARD, Jacques (2006). *El mosaico indígena: movilidad, estratificación social y mestizaje en el corregimiento de Cuenca (Ecuador) del siglo XVI al XVIII*, Ecuador: Editorial Abya Yala.
- VALERO LOBO, À. (1991). "Evolución del hogar y de la estructura familiar en Madrid, 1970-1990", en: *Boletín de la Asociación de Demografía Histórica*, IX: 1, Madrid, pp. 56-87.

SACAROCRACIA CUBANA Y CASTIGOS CORPORALES EN RÉGIMEN DE PATRONATO DURANTE LOS GOBIERNOS DE CÁNOVAS Y SAGASTA¹⁶².

DR. ALFREDO JOSÉ MARTÍNEZ GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

El largo proceso de abolición de la esclavitud que se vivió en la isla de Cuba tuvo entre sus últimos episodios una penosa e injustificable dilación en la supresión de los castigos corporales del cepo y el grillete para un sector de la población de que hasta entonces había permanecido en plena servidumbre sin el reconocimiento de derecho alguno, ni civiles ni políticos. A comienzos de la penúltima década del siglo XIX estos individuos quedaron bajo un régimen de esclavitud encubierta denominado Patronato gracias a una la Ley promulgada en la Península el 13 de febrero de 1880; régimen este que en principio suprimió los correctivos físicos destinados a infligir medidas disciplinarias sobre los antiguos esclavos. Sin embargo, las presiones del Círculo de Hacendados en la Antilla propiciaron que tres meses después el Gobernador Superior en la Isla aprobase un Reglamento desarrollador de aquella Ley que sí recogiera la posibilidad de imponer castigos corporales, como los del cepo y el grillete, en las plantaciones cubanas durante el gobierno de Cánovas suponiendo una flagrante vulneración de una norma superior.

Poco después, tras la llegada al ejecutivo del gabinete de Sagasta y ante las presiones internacionales y de múltiples colectivos de la sociedad española peninsular, desde el Ministerio de Ultramar se intentó infructuosamente mediante un nuevo gobernador, Luis Prendergast, presionar a la sacarocracia cubana para que aceptase la abolición de aquellos castigos. Sin embargo, al no poder obtenerse el resultado deseado el propio ministro del ramo, Fernando de León y Castillo, presentó su dimisión irrevocable.

¹⁶² Esta investigación forma parte del proyecto “Construcciones identitarias y segregación racial en Iberoamérica: desde la colonización a las independencias de los países latinoamericanos. Hacia la deconstrucción de una problemática global”. Programa de Proyectos Panamericanos de Asistencia Técnica (PAT) 2020 “Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible” y “Agenda Panamericana del IPGH 2010-2020” Instituto Panamericano de Geografía e Historia (IPGH), OEA.

PALABRAS CLAVE

Cuba, Sacarocracia, Castigos Corporales, Esclavitud, Patronato.

INTRODUCCIÓN

“Debo llamar la atención de V. sobre un punto interesante. Por más que ahí se diga y se afirme, la Constitución no rige hasta ahora aquí”¹⁶³.

Bastan estas rotundas dos frases para resumir el trasfondo de la presente investigación: las pugnas entre el sistema constitucional de 1876, que pretendió extenderse desde la península ibérica a la isla de Cuba y la realidad fáctica de un régimen que aún pervivía al otro lado del Atlántico y se hallaba sustentado por parámetros jurídicos, políticos, sociales y económicos que diferían por completo del constitucionalismo decimonónico europeo. Tal distorsión se intentaba maquillar por parte de las autoridades peninsulares pero la realidad de los hechos se imponía, estas palabras así lo reconocían aunque para poder formularlas sólo pudiesen remitirse confidencialmente a través de correspondencia privada desde el gobierno superior de la Antilla al Ministerio de Ultramar radicado en Madrid y mantenerse así una ficción jurídica. Como resulta bien conocido por la Historiografía caribeña, esta anomalía constitucional afectó de lleno al largo proceso de abolición de la esclavitud en las Antillas de soberanía española durante la segunda mitad del siglo XIX, que no estuvo exento de contratiempos y especialmente en la isla de Cuba (Díaz, 1974, pp. 439 y ss.). Tal singularidad respecto de la España peninsular ponía de manifiesto que ni las instituciones ni el ordenamiento nacido del liberalismo, que paulatinamente se venían implantando en el Viejo Continente, eran secundadas en las Antillas de soberanía española prolongándose durante gran parte de la etapa decimonónica un armazón gubernativo y administrativo que todavía hundía sus raíces en el Antiguo Régimen (Alvarado, 2017, p. 237).

¹⁶³ Archivo del Museo Canario (AMC), FLC 397. Carta particular de Gobernador Superior y Capitán General de la isla de Cuba, Ramón Blanco y Erenas, al Ministro de Ultramar, Fernando de León y Castillo. La Habana, 15 de marzo de 1881.

No obstante, a pesar de todo, el tortuoso devenir de las corrientes anti-esclavistas comenzó su ascenso en la década de los años sesenta mediante la toma de conciencia del drama humano que suponía mantener el trabajo esclavo y en esta concienciación jugó un papel esencial la Sociedad Abolicionista Española y la prensa de las más diversas regiones españolas (Martínez Carreras, 1990, p. 65). Fruto de aquellas corrientes de opinión el Ministro de Ultramar, Segismundo Moret y Prendergast, presentó el 28 de mayo de 1870 un proyecto de ley cuyo espíritu normativo incidía no sólo en la necesidad de conferirle un trato digno a los esclavos antillanos sino también en la idea de que la pervivencia del sistema esclavista colisionaba frontalmente con los principios constitucionales de la Carta Magna que había emanado de las Cortes de 1869¹⁶⁴. Por tal razón, el 4 de julio de aquel año resultó promulgado un régimen de abolición progresiva, a través de la conocida como *Ley Moret*. Este estuvo basado en el conocido como sistema de *vientres libres*. En virtud del mismo, teóricamente ya no nacerían niños esclavos en Cuba y Puerto Rico pues pasarían a integrar un régimen de Patronato. Sin embargo, la alegría para la población esclava siguió sin estar cerca, pues en la práctica esta figura jurídica se encontraba más próxima al régimen de tutela que reconocía el ordenamiento jurídico a las personas incapaces, que de la plena libertad. No obstante, el artículo 21 sí suponía sobre el papel un avance significativo puesto que erradicaba de manera taxativa los azotes como castigos corporales, que desde entonces no debían infligirse bajo ningún concepto a los patrocinados¹⁶⁵.

En este contexto, la Ley de 1870 no supuso la terminación de la esclavitud en Cuba ya que, entre otros motivos, aquella norma satisfacía los intereses de su influyente sacarocracia, pues a pesar del cambio de nomenclatura el patronato no era otra cosa que una esclavitud encubierta (Alvarado, 1998, p. 3). Así pues esta normativa propició que se prolongara durante algunos años más la sujeción de los esclavos útiles, a la par

¹⁶⁴ *Gaceta de Madrid* nº 150, de 30 de mayo de 1870; p. 1. Exposición de motivos del Proyecto de Ley para la abolición de la esclavitud, leído por el Sr. Ministro de Ultramar en la sesión del día 28 de mayo de 1870.

¹⁶⁵ *Gaceta de Madrid* nº 187, de 6 de julio de 1870.

que los oligarcas se garantizaron disponer de los negros recién nacidos en régimen de Patronato hasta los 22 años y despreocuparse de la manutención los esclavos que habían alcanzado la ancianidad (Sanjurjo, 1874, p. 53). En otras palabras, la burguesía esclavista vio colmadas sus expectativas ya que esta venía pretendiendo condicionar una potencial erradicación de la esclavitud a que esta se produjese siempre de manera gradual y mediante la ejecución de reformas políticas que en todo caso siempre les resultasen económicamente favorables y que, a su vez, intentasen apaciguar el abolicionismo imperante en la Península (Barcia, 1987, p. 138). Por tal motivo, a finales de 1872 el colectivo de hacendados, aún no formalmente institucionalizado, remitió un telegrama al Ministro de Ultramar comunicando que, aunque estuviese en marcha la ley definitiva de abolición para Puerto Rico, en Cuba no se llevaría a efecto ninguna reforma hasta que la isla no estuviese representada en las Cortes (Rodríguez, 1981, p. 116)¹⁶⁶. Este fue un subterfugio que emplearon los grandes terratenientes antillanos para ganar tiempo, sabedores de que las circunstancias bélicas por las que atravesaba la isla no permitían celebrar elecciones y tras ellas enviar a Madrid a diputados y senadores. Lo cierto es que sus previsiones se cumplieron porque la contienda se demoró tanto que se tuvo en llamar la *Guerra de los Diez años*, no finalizada hasta la Paz de Zanjón de 1878, y que tuvo entre sus efectos la ausencia de diputados cubanos en Madrid propiciando que la situación deseada por la sacarocracia para alargar el trabajo de la población esclava se dilatase durante años.

1. EL AÑO DE 1880, MOMENTO EN EL QUE LA DESEADA INFLEXIÓN SOBRE LA ESCLAVITUD QUE NO LLEGÓ A FLEXIONAR.

Un año y medio después de la rúbrica de aquel tratado de capitulación el entonces Ministro de Ultramar del gabinete del general Martínez Campos, Salvador Albacete y Albert, promulgó el 15 de agosto de 1879 en la *Gaceta de Madrid* la creación de una Comisión encaminada a analizar la situación en la Antilla manejando diversas propuestas que

¹⁶⁶ Telegrama de 31 de diciembre de 1872.

abordaron lo que se tuvo en llamar la “cuestión social” de Cuba, aprovechando que el artículo 21 de la *Ley Moret* permitía la elaboración de una norma emancipadora (Lucena, 2020, p. 371. Barcia, 1987, pp. 145-148. Navarro, 1987, pp. 161-189. Roldán, 1990, pp. 506-513). Así las cosas, la libertad de los esclavos cubanos resultó promulgada el 13 de febrero de 1880¹⁶⁷. Sin embargo, aquella emancipación realmente no fue tal, por cuanto la propia norma dispuso la implantación durante de un lapso de ocho años del régimen del Patronato como paso provisional a la plena libertad (Arroyo, 1982, p. 145). Además, aunque aparentemente esta Ley prohibía los castigos corporales al comienzo de su art. 14, poco después la misma disposición dejaba la puerta abierta a que los patronos tuviesen “las facultades coercitivas y disciplinarias” que determinase una norma reglamentaria posterior que debería ser elaborada por el Gobernador-Capitán General de la Antilla en un plazo de sesenta días desde su recepción en La Habana, tras haber consultado las opiniones de las principales instituciones y autoridades eclesiásticas cubanas.

Aquel reglamento resultó promulgado el 8 de mayo de 1880. Sin embargo, vio la luz sin haber recibido la anuencia de ningún otro organismo o autoridad, ni peninsular ni antillana, a las que de manera preceptiva se había consultado durante su fase de elaboración, pero no se tuvieron en cuenta sus opiniones (Navarro, 1987, p. 195). Y ello resultaba aún más escandaloso por cuanto concretamente su artículo 36 recogía un régimen coercitivo que conculcaba frontalmente tanto el espíritu de la Ley Moret de 4 de julio de 1870, como de la Ley de 13 de febrero de 1880. Este precepto establecía posibles faltas disciplinarias calificadas como leves, menos leves y graves sobre las que los patronos podían aplicar los duros castigos de cepo y grillete, dejando al libre albedrío del terrateniente la graduación de cada falta y sin tener por qué incoar procedimiento alguno ante los tribunales de justicia¹⁶⁸. Aquellos

¹⁶⁷ *Gaceta de Madrid* n° 49, de 18 de febrero de 1880; p. 435. Ley, de 13 de febrero, de abolición de la esclavitud e instauración del patronato. Ministerio de Ultramar.

¹⁶⁸ Hemos consultado el ejemplar del reglamento que se custodia en AHN, Ultramar 4883, exp. 1. Expediente general de esclavitud. Segunda parte. Tomo 5°. Trabajos de la Comisión de Reformas para la isla de Cuba. Legislación. Proyecto para la emancipación de los esclavos.

instrumentos coactivos y disciplinarios eran tal y como se muestran en las siguientes imágenes:



Figura 1: cepo utilizado durante la época decimonónica en las plantaciones del Valle de los Ingenios, provincia de Sancti Spiritus. Actualmente conservado en el Restaurante “La Botija” (Trinidad, Cuba), perteneciente a la colección de Arturo Gregorio.

Fuente: Alfredo José Martínez González.



Figura 2: tipología diversa de grilletes originales empleados contra esclavos y patrocinados durante el siglo XIX en el Valle de los Ingenios, provincia de Sancti Spiritus. Expuestos en el Restaurante “La Botija” (Trinidad, Cuba), pertenecientes a la colección de Arturo Gregorio.
Fuente: Alfredo José Martínez González.

En consecuencia, el Gabinete de Cánovas se encontró entre la espada y la pared por cuanto el reglamento elaborado por el Gobernador Ramón Blanco y Erenas agradaba al círculo de Hacendados Cubano, pero exasperaba a los colectivos abolicionistas peninsulares y vulneraba la Ley de 13 de febrero de 1880. Por esta razón desde el Ministerio de Ultramar fue enviado un tibio telegrama al Gobierno Superior de la Antilla transmitiéndosele sintéticamente que¹⁶⁹:

“Encuentra oposicion Reglamento esclavitud en la parte relativa al cepo y grillete, como penas y al número de horas de trabajo. El Gobierno está resuelto á aprobarlo, pero desea saber si podría hacer alguna concesion sin crear conflictos”.

Ante este blando requerimiento, la respuesta ofrecida desde el palacio del Gobernador en La Habana fue no acceder a ningún tipo de alteración en el tenor literal de la norma, ya que se opinaba que tal y como había quedado redactado beneficiaba a los intereses económicos de la isla y en especial a los hacendados más relevantes, con los que él actuaba en plena complicidad¹⁷⁰. No obstante, ante tal situación las corrientes de opinión abolicionistas, lejos de amedrentarse o de permanecer

¹⁶⁹ Telegrama de Cayetano Sánchez Bustillo al frente de la cartera de Ultramar, fechado en Madrid el 29-VI-1880. Contenido en compilación de documentos transcritos por Fernando de León y Castillo sobre la abolición de la esclavitud en Cuba. AMC, FLC 0418.

¹⁷⁰ Telegrama de Ramón Blanco a Sánchez Bustillo, julio de 1880.

indiferentes, pasaron a la acción potenciando las intervenciones de eruditos antiesclavistas que gozaban de representación parlamentaria, con Rafael María de Labra a la cabeza. También aprovecharon la llegada al gobierno del gabinete liberal presidido por Práxedes Mateo Sagasta, el 17 de febrero de 1881, para intentar implantar en Cuba una sociedad abolicionista similar a la peninsular, basándose en los principios de justicia universal (Arrollo, 1982, pp. 145-146). Además, con la modificación del ejecutivo en Madrid, la cartera de ultramar cambió de manos y recayó en el canario Fernando de León y Castillo, cuyos pensamientos asimilistas para atraer a Cuba a la política española estaban fuera de toda duda y provenían de su propia ascendencia insular, al haber nacido en el municipio grancañario de Telde (León y Castillo, 2006, pp. 190-191).

Por tales razones una fuente esencial para poder abordar este epígrafe que relaciona la prolongación de la esclavitud con la figura de la primera autoridad de la Antilla es la relación epistolar que, en forma de correspondencia privada, se mantuvo entre aquel Ministro de Ultramar y los Gobernadores-Capitanes Generales de Cuba y que en la actualidad es custodiada en el Archivo del Museo Canario. Esta ha sido conservada entre los documentos del archivo personal del propio ministro teldense, donado por su familia a diversas instituciones de su isla natal¹⁷¹. En este sentido sus escritos reflejan cómo León y Castillo se mostró inflexible en contra de la prolongación de las penas de cepo y grillete sobre la antigua población esclava y así se lo manifestó insistentemente al gobernador de la antilla desde sus primeros meses al frente de la cartera de Ultramar¹⁷²:

“...de nuevo le encargo, porque lo creo absolutamente necesario, que estudie detenidamente la reforma del reglamento de la Ley de abolición. Esta podrá salvarse si en aquel suprimimos los castigos corporales y hacemos las variaciones de que tengo á V. hablado; pero de otro modo no

¹⁷¹ Archivo del Museo Canario (AMC), FLC 414.

Además de este original nos consta la existencia de una copia en el Archivo Histórico Nacional de España (AHN), Ultramar 4884, Exp.2.

¹⁷² AMC, FLC 398. Carta particular del Ministro de Ultramar, Fernando de León y Castillo, al Gobernador y Capitán General de Cuba, Ramón Blanco y Erenas. Madrid, 7 de mayo de 1881.

respondo de que la ley salve los peligros que la amenazaban, porque no hay medio de sostener en las futuras Córtes un debate de tal naturaleza, ni es posible exigir que hombre político alguno del partido que hoy gobierna responda á los fundadísimos cargos que se harían al Ministerio si sostuviese el Reglamento vigente. Es pues, preciso que me proponga V. y muy pronto, la reforma, bien por sí solo ó bien oyendo antes á los patronos segun á V parezca mas acertado”.

En esta colección de misivas, se aprecia desde sus principios cuál fue la postura mantenida por el Gobernador-Capitán General de Cuba, Ramón Blanco, quien desde el principio se presentó calculadamente equidistante con León y Castillo sobre lo que denominaba eufemísticamente como la *cuestión social*. Por un lado, sostuvo ante él una actitud aparentemente proclive a la abolición de la esclavitud alegando ser consciente de que tal situación conculcaba el derecho natural y que este debía prevalecer ante cualquier norma de derecho positivo. Por otro, se mostró factualmente favorable a entender la esclavitud como un asunto atinente a la esfera del derecho de propiedad, considerado por el ordenamiento decimonónico como *sagrado* y que desde las Cortes de Cádiz se venía concibiendo como un fundamento clave de todo orden social¹⁷³. A estos motivos jurídicos, el pensamiento del Gobernador de la isla añadía otras excusas de carácter económico que beneficiasen la prolongación de los intereses económicos de la burguesía esclavista. Ello pasaba por dilatar la erradicación del Patronato tal y como él lo había regulado, sin justificación jurídica alguna sino albergando razones de tacticismo político¹⁷⁴:

“Respecto á la cuestion de reglamento de patronato, ya hé dicho á V. en mis cartas anteriores y en un telegrama, cuanto podía decirle. Los conservadores no quieren ceder en una cuestion que consideran capital. Me parece que lo mejor será no hablar de ella antes de las elecciones. Una vez ahí los Diputados será más facil que el Gob^o los convenza, y los lleve á una transaccion, á cambio de otras concesiones favorables á los intereses de estas provincias, y que creo más urgentes y de resultados más ventajosos y más prácticos para el desarrollo de la riqueza que es lo que en primer lugar y á toda costa hay que procurar.

¹⁷³ AMC, FLC 397. Carta particular de Ramón Blanco al Ministro de Ultramar, Fernando de León y Castillo. La Habana, 15 de febrero de 1881.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

Después de tres siglos de esclavitud, ¿qué significa cuando la abolición es ya un hecho, tres años más de grillete, al lado de los intereses que puede comprometer ó de la perturbación á que puede dar lugar su supresión inmediata?

De todos modos, insisto en que lo mejor es no tocar la cuestión antes de las elecciones, para que la fijación de candidatos responda á los deseos del Gobierno y á mis gestorías para realizarlas. Se están buscando personas adictas á la situación ó por lo menos que no sean Canovistas y le presten su apoyo; pero sucede aquí á los partidos sobre todo al Constitucional que a pesar de sus fuerzas y de sus alardes de independencia en no querer aceptar candidatos de Madrid, y que no tengan arraigo en el país, se encuentran con tan escaso personal donde elegir, que los que sirven para Diputados no pueden salir de aquí porque necesitan de su bufete ó de sus negocios para vivir, mientras que los que cuentan con posición bastante desahogada para ir á Madrid, carecen de las condiciones necesarias para el cargo, y son por el estilo o peores de algunos que habrá V. visto en la Legislatura pasada, que hubieran hecho mejor quedándose en su casa”.

En tales circunstancias, las posturas entre el Ministro de Ultramar, Fernando de León y Castillo, y el Gobernador-Capitán General, Ramón Blanco y Erenas, se enrocaron y este último llegó a transmitirle al canario que sus pretensiones para favorecer a los antiguos esclavos caerían en saco roto, pues ni él ni ningún otro gobernador de Cuba que le sucediese en el cargo podría llevar a cabo una reforma de su reglamento, que consagraba las penas del cepo y grillete, sin el beneplácito expreso de los hacendados y del Partido Unión Constitucional (PUC), que en esencia se encontraba integrado por aquellos mismos terratenientes¹⁷⁵.

2. LA LLEGADA DE LUIS PREDERGAST Y GORDON COMO NUEVO GOBERNADOR-CAPITÁN GENERAL DE CUBA.

Finalmente, Ramón Blanco y Erenas cesó como Gobernador de Cuba el 28 de noviembre de 1881 siendo sustituido por Luis Predergast y

¹⁷⁵ AMC, FLC 397. Carta particular de Ramón Blanco al Ministro de Ultramar, Fernando de León y Castillo. La Habana, 3 de junio de 1881.

Gordon, marqués de la Victoria de las Tunas, cuya buena fama le precedía. Considerado de tendencias liberales, había tomado parte activa en la firma de la Paz de Zanjón y en su discurso inicial aseguró que su intención era facilitar el desarrollo de la Constitución de 1876 en Cuba mediante una política generosa (Roldán, 2000; p. 277). Por este motivo, León y Castillo rogó a Prendergast, desde antes de su partida a la Antilla, que preparase el terreno para hacer desaparecer el problema que suponía la pervivencia de los castigos físicos, indagando cuáles eran las opiniones de los diversos sectores sociales, entrevistándose con ellos y procurando actuar de buena fe, convocando a los grandes propietarios a una reunión y, apelando a su buena voluntad para convencerles de no ponerse de perfil, logrando así una solución de concordia pues de lo contrario la mismísima vigencia de la propia Ley de febrero de 1880 era la que estaba en peligro¹⁷⁶.

En esta situación, el nuevo gobernador comunicó que sus intenciones eran obedecer los mandatos del ejecutivo, por lo que las órdenes que había recibido sobre la supresión del cepo y grillete “serán cumplidas cuanto antes y me ocupo de conocer todas las opiniones, procurarme votos para conseguir el medio que v. desea, de dejar satisfecha la opinion y hacer que desaparezcan los castigos corporales”¹⁷⁷. No obstante y pese a ello, del análisis de la correspondencia entre Prendergast y León y Castillo se infiere que la actitud del Gobernador superior de la isla fue mutando apresuradamente tras su llegada a La Habana y ello a pesar de que desde el Ministerio le siguieron apremiando a trabajar sobre la erradicación del cepo y el grillete alegando cómo se estaban produciendo presiones de los abolicionistas y los periódicos peninsulares denunciaban

¹⁷⁶ AMC, FLC 398. Carta particular del Ministro de Ultramar, Fernando de León y Castillo, al Gobernador y Capitán General de Cuba, Luis Prendergast y Gordon. Madrid, 8 de diciembre de 1881.

¹⁷⁷ AMC, FLC 397. Carta particular de Luis Prendergast y Gordon al Ministro de Ultramar, Fernando de León y Castillo. La Habana, 5 de enero de 1882.

sin descanso la injusta anomalía que todavía suponía la pervivencia de castigos físicos en un territorio de la Monarquía española¹⁷⁸.

La ansiada reunión con los principales terratenientes de la antilla fue prevista para el 20 de febrero de 1882 en el interior del palacio del gobernador general en La Habana y este comunicó a Madrid que el asunto se estaba desarrollando de una manera más lenta de lo que hubiera esperado “aunque voy explorando individualmente las opiniones, tengo que reunir á la Junta completa de Hacendados para discutir y que ven-gamos a un acuerdo. Tengo esperanzas de que será favorable á nuestro comun deseo”¹⁷⁹. Finalmente, aquel día se reunieron en la capital cubana treinta y siete acaudalados propietarios de ingenios¹⁸⁰.

Gracias a que el contenido de esta reunión fue recogido por escrito¹⁸¹, sabemos que las posturas de los dueños de los ingenios, lejos de amilana-rse frente a las presiones del gobierno central prosiguieron y tras ha-berse leído dos cartas fechadas el 7 y 8 de diciembre de 1881 que había remitido el propio Fernando León y Castillo en calidad de ministro de Ultramar en las que conminaba a los hacendados a sustituir las prácticas de cepo y grillete por otras menos cruentas, como el encierro por pe-ríodo determinado, los asistentes comenzaron un acalorado debate acerca de cómo oponerse a la erradicación de los castigos corporales so-bre unas poblaciones negras, que hasta poco tiempo antes habían traba-jado como esclavas y en aquel momento continuaban bajo un régimen de esclavitud encubierta.

El acta de la reunión se conserva en los fondos privados del propio Fer-nando de León y Castillo que se custodia en el Archivo del Museo

¹⁷⁸ AMC, FLC 398. Carta particular del Ministro de Ultramar, Fernando de León y Castillo, al Gobernador y Capitán General de Cuba, Luis Prendergast y Gordon. Madrid, 8 de enero de 1882.

¹⁷⁹ AMC, FLC 397. Carta particular de Luis Prendergast y Gordon al Ministro de Ultramar, Fernando de León y Castillo. La Habana, 25 de enero de 1882.

¹⁸⁰ AMC, FLC 414, fol. 1v.

¹⁸¹ El acta de la reunión se conserva en los fondos privados del propio Fernando de León y Castillo que se custodia en el Archivo del Museo Canario, cuyo ejemplar hemos consultado. AMC, FLC 0414.

Canario, cuyo ejemplar hemos consultado. En ella quedó plasmado cómo el argumentario de los terratenientes partía del desprecio a las corrientes de opinión peninsulares que se habían posicionado en contra de la esclavitud, a pesar de que a su vez se consideraban, de modo falaz, como los depositarios de la representatividad de la españolidad en Cuba y como únicos defensores de la integridad territorial en la Antilla. Además, sostenían premisas jurídicas ilusorias como que “el Reglamento no extralimitó la Ley” o que el cepe y grillete eran los únicos medios con los que contaban los propietarios de los ingenios para corregir a los patrocinados y que ello, aunque aparentemente fuese una medida física, realmente servía “para sostener la fuerza moral” e imponer la disciplina ante las potenciales faltas graves que podían sucederse en sus plantaciones. Por tal motivo entendían que:

“el objeto de las correcciones es el de conservar los derechos sociales y que unicamente son coercitivas por medio de su accion material y de su influencia para la reforma moral, impidiendo la facultad de dañar, como sucede en la de que se trata, en que solo se tiene en cuenta para la aplicación de esta correccion pasagera, el uso de las atribuciones gubernativas ó disciplinarias, que se imponen por los superiores á sus subordinados ó administrados, sin que en ningun concepto se pueda considerar como pena corporal afflictiva, puesto que no imprime lesion ni presenta como espectáculo repugnante á la ignominia pública, la de los penados que son llevados á las calles”.

Por tanto, conforme a este argumentario, los hacendados negaron darle al Gobernador una respuesta positiva sobre la posibilidad de modificar el reglamento tal y como se les había solicitado desde el Ministerio de Ultramar. Tras la demoledora negativa, Prendergast no supo o no acertó a comunicar inmediatamente por telegrama cuál había sido el desastroso resultado de la Junta y optó por redactar una carta a Fernando de León y Castillo. Ello le serviría para ganar tiempo a la hora de hacer llegar esta noticia, junto con otras sobre otros asuntos que también debía remitirle,

explicándole en los siguientes términos el problema que se había generado¹⁸²:

“...con la mas decidida voluntad mia de dar pronta solución á las dos cuestiones pendientes ó sea la del Banco y la de sustitucion del cepo y del grillete, es lo cierto que no puedo por este correo, y lo haré por el próximo de una manera definitiva; pero le diré que respecto á la segunda de sas dos cuestiones que el día 20 reuní á la Junta de Hacendados que es la que necesitaba oír para ontener el resultado que deseamos. Agregué á la Junta á los Diputados y Senadores que están aquí. Se habló mucho y observé que aun los que particularmente hablaron antes conmigo, se hallaban tibios para introducir la forma de sustitución, en lo que no ha dejado de influir la excitacion de ánimos de esos dias, y que les veo inclinados al estatu-quo por ahora; quedando que por el próximo correo del 5 participaré á V. el resultado. Crea V. que mis esfuerzos para convencerles de la necesidad de variar el castigo, han sido grandes y que no escatimé las facilidades para conseguirlo ni de expresarles mis deseos y los del Gobierno que busca unidad de parecer y que dispuso de todo, puede resolver lo que mejor convenga, pero nada he conseguido aun en definitiva”.

La noticia sobre la cerrazón de los grandes terratenientes llegó finalmente el 8 de marzo en forma de telegrama y el efecto que causó en el ejecutivo de Sagasta resultó demoledor. A pesar de todo, ante la opinión pública se intentó ocultar la negativa de los hacendados y de hecho a principios del mes de abril la prensa aún desconocía lo que había sucedido, dando por hecho que “el gobierno de la metrópoli no se dejará, empero, imponer por los que cometen estos atentados [los castigos corporales contra los patrocinados] ni por nadie, y llevará á la isla las reformas que tiendan al bienestar de sus habitantes y las que exija la dignidad de la patria. Pronto irá la orden aboliendo el bárbaro castigo del cepo y del grillete que todavía se usa en algunos ingenios”¹⁸³.

Sin embargo, aunque la sociedad peninsular permaneciese inicialmente sin conocer la realidad impuesta al otro lado del Atlántico, el daño al

¹⁸² AMC, FLC 397. Carta particular de Luis Prendergast y Gordon al Ministro de Ultramar, Fernando de León y Castillo. La Habana, 25 de febrero de 1882.

¹⁸³ *El Balear. Diario Político*; martes 4 de abril de 1882; p. 2.

gobierno de Sagasta por el mantenimiento del ceпо y el grillete ya estuvo hecho. Una vez se supo la noticia fueron anunciados durísimos ataques que tendrían lugar en las sesiones de las Cortes contra el propio ministro Fernando de León y Castillo por parte de los diputados abolicionistas Portuondo y Labra, magníficos oradores y muy bien formados en materia jurídica y política sobre todos los asuntos atinentes a la esclavitud¹⁸⁴. Meses después, los ánimos, lejos de aplacarse continuaron exaltados, por lo que el ministro grancanario se lamentó ante el gobernador de Cuba ya que los efectos de aquella Junta de Hacendados le habían dejado en una situación difícilísima a pesar de que él no había generado aquel conflicto¹⁸⁵. A comienzos de 1883 la situación para León y Castillo se tornó insostenible, llegando a dimitir irrevocablemente como Ministro de Ultramar al enfrentarse con aquel muro de la continuidad de los castigos corporales que la sacarocracia cubana se había propuesto prolongar sobre unos desdichados que, aun no llamándose esclavos, se encontraban plenamente sometidos a un régimen como el del Patronato que no era otra cosa que una esclavitud camuflada (Morales, 2018, p. 60)¹⁸⁶. Ello supuso un duro golpe moral y personal al ministro canario, quien desde dos décadas ya venía apostado por depositar sus esperanzas en la vida política y cuyo idealismo juvenil le había posicionado en contra de la esclavitud desde su época de estudiante en la Universidad Central de Madrid en los años sesenta del siglo XIX (Martínez González, 2020). Tanto le debieron desilusionar tanto reveses que a la postre llegaría a escribir “cuando no se tiene un estómago bastante fuerte para tragar y digerir cada mañana seis sapos en ayunas, hay que retirarse de este oficio de la política” (Morales, 2018, p. 60).

¹⁸⁴ AMC, FLC 398. Carta particular del Ministro de Ultramar, Fernando de León y Castillo, al Gobernador y Capitán General de Cuba, Luis Prendergast y Gordon. Madrid, 28 de mayo de 1882.

¹⁸⁵ *Ibidem*. Madrid 18 de julio de 1882.

¹⁸⁶ AHN, Ultramar 2438, exp. 41, Doc. 12. Expediente personal de Fernando de León y Castillo, 1872-1883.

3. CONCLUSIONES.

Sin embargo, a pesar de la vehemencia esgrimida por los representantes de la sacarocracia antillana y de que su enroque había propiciado el retraso de la abolición de la esclavitud y la dimisión del ministro del ramo, los argumentos que ellos emplearon fueron desde el principio percibidos por la intelectualidad peninsular como una amalgama de sofismas. Tal fue la postura, por ejemplo, de intelectuales como Joaquín Costa, quien entendió que toda aquella legislación aparentemente antiesclavista venía constituyendo un cúmulo de mentiras exclusivamente para mantener la sumisión de la población negra en favor de la producción agraria y que por tanto no debía sostenerse ni jurídica ni políticamente (Novales, 1997, p. 80). Por su parte, los abolicionistas redoblaron esfuerzos celebrando mítines en los que confrontaban el reglamento de 8 de mayo de 1880 con otro reglamento esclavista anterior, de 1842, llegando a la conclusión de que el texto primitivo resultaba aún más beneficioso para los antiguos esclavos (Arroyo, 1990, p. 180). También enviaron una exposición al nuevo Ministro de Ultramar, Gaspar Núñez de Arce, solicitando la supresión de los castigos corporales reiterando los argumentos que a principios de 1880 aportaron el Consejo de Estado y el Consejo de Administración de Cuba (Navarro, 1987, p. 217).

Gracias a todo aquel cúmulo de factores, a finales de aquel año, mediante Real Decreto de 27 de noviembre de 1883, quedaron finalmente prohibidos los castigos de cepo y grillete conmutándose estos por otras medidas punitivas consistentes en reducir los estipendios que los patrocinados pudieren percibir, así como pérdida de libertad momentánea mediante encierros por un máximo de veinticuatro horas durante los momentos y/o días de descanso (Arroyo, 1990, p. 147)¹⁸⁷. Tres años más tarde, a través de otro Real Decreto de 7 de octubre de 1886 quedó definitivamente suprimido el patronato en Cuba, por lo que las presiones ejercidas por la potentada sacarocracia antillana en aquella reunión auspiciada por el Capitán General de la Isla el 20 de febrero de 1882 terminaron siendo fáctica y jurídicamente cercenadas. A partir de ese momento todos los individuos sujetos a aquella vergonzante

¹⁸⁷ Gaceta de Madrid nº 332, de 28 de noviembre de 1883, p. 629.

servidumbre fueron declarados libertos, quedando amparados bajo la protección de un Estado cuyas autoridades debieron velar escrupulosamente por el cumplimiento de la norma.

REFERENCIAS DOCUMENTALES

- Archivo Histórico Nacional de España (AHN), Ultramar 2438, exp. 41, doc. 12; Ultramar 4883, exp. 1; Ultramar 4884, exp.2
- Archivo del Museo Canario (AMC), FLC 397, FLC 398, FLC 414, FLC 0418.
- Gaceta de Madrid* nº 150, de 30 de mayo de 1870
- Gaceta de Madrid* nº 187, de 6 de julio de 1870
- Gaceta de Madrid* nº 49, de 18 de febrero de 1880
- Gaceta de Madrid* nº 332, de 28 de noviembre de 1883
- El Balear. Diario Político*; martes 4 de abril de 1882. Recuperado de <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=1100049579>
- 2

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO Y SANJURJO, EUGENIO (NOVIEMBRE 1874). Apuntes sobre los proyectos de abolición de la Esclavitud en las Islas de Cuba y Puerto Rico, *Revista Europea* nº 37.
- ALVARADO PLANAS, JAVIER (1998). El régimen de legislación especial para Ultramar y la cuestión abolicionista en España durante el siglo XIX. *La supervivencia del derecho español en Hispanoamérica durante la época independiente*.
- ALVARADO PLANAS, JAVIER (2017). Cuba y el constitucionalismo esclavista español. *La Administración de Cuba en los siglos XVIII y XIX*.
- ARROYO JIMÉNEZ, PALOMA (1990). La sociedad abolicionista española. *Esclavitud y Derechos Humanos*.
- ARROYO JIMÉNEZ, PALOMA (1982); La sociedad abolicionista española, 1864-1886. *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*.
- BARCIA, MARÍA DEL CARMEN (1987); *Burguesía esclavista y abolición*.
- DÍAZ SOLER, LUIS M. (1974); *Historia de la esclavitud negra en Puerto Rico*.

- DOMÍNGUEZ NAFRÍA, JUAN CARLOS; La acción militar española en Cuba durante el siglo XIX, *La Administración de Cuba en los siglos XVIII y XIX*.
- LABRA, RAFAEL M^a. (1874). *La abolición y la Sociedad Abolicionista en 1873*.
- LEÓN Y CASTILLO, FERNANDO DE (edición de Caballero González, Manuel) (2006). *Mis tiempos*.
- LUCENA SALMORAL, MANUEL (2002). *La esclavitud en la América española*.
- MARTÍNEZ CARRERAS, JOSÉ U. (1990). “La abolición de la esclavitud en España”, *Esclavitud y Derechos Humanos*.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, ALFREDO JOSÉ (2020). La globalización de los argumentos jurídicos antiesclavistas de Puerto Rico en la Junta Informativa de 1867 y el canario Fernando de León y Castillo, *XXIX Coloquio de Historia Canario Americana. Los procesos de Globalización en el Atlántico. Congreso Internacional ADHILAC* (en prensa).
- MORALES LEZCANO, VÍCTOR (2018). *León y Castillo, Embajador (1887-1918). Un estudio sobre la política exterior de España*.
- NAVARRO AZCUE, CONCEPCIÓN (1987). *La abolición de la esclavitud negra en la Legislación Española 1870-1886*.
- NOVALES GIL, ALBERTO (1997). La cuestión colonial del 98 en la conciencia aragonesa. Joaquín Costa y Lucas Mallada. *Anales de la Fundación Joaquín Costa*.
- ROLDÁN DE MONTAUD, INÉS (1990); “Los partidos políticos y la polémica abolicionista”, *Esclavitud y Derechos Humanos*.
- ROLDÁN DE MONTAUD, INÉS (2000); *La restauración en Cuba: el fracaso de un proceso reformista*; Madrid.
- RODRÍGUEZ VICENTE, ENCARNACIÓN (1981); *Catálogo de la Colección de Documentos de Caballero de Rodas*.

LA CUESTION DE PALACIO EN 1847: LA PRENSA Y LA REAL ORDEN DE SU CENSURA ANTE EL DEBATE SOBRE LA VIDA ÍNTIMA DE ISABEL II

MARÍA JOSÉ RUBIO

Universidad Francisco de Vitoria, Madrid.

RESUMEN

La llamada *Cuestión de Palacio* es uno de los sucesos que marcaron el reinado de Isabel II, desde 1847, por tres cuestiones:

Primero, porque destapó la rebeldía de la reina, a sus 16 años, respecto a lo que sería su vida personal con relación a su posición de Estado, e incidió desde entonces en su futuro comportamiento vital.

Segundo, porque supuso la pronta pérdida de prestigio personal de Isabel II respecto a su entorno cercano (su familia, tradicional servidumbre y consejeros del partido moderado), a los que se reveló cómo un carácter más ingobernable de lo que hubieran imaginado. Y a la vista de que la reina no parecía querer cumplir su papel de Estado, tal cual ellos lo diseñaron, optarán por empujarla a la abdicación o al sometimiento a un mayor control político por su parte.

Y tercero, porque provocó la incoherencia entre la vida privada y pública de la familia real; la ruptura de la frontera entre ambos ámbitos. Y el único elemento capaz de traspasarla fue la prensa, en su atrevimiento de publicar lo privado de la Corona, para hacerlo cognoscible a cualquier ciudadano. Por ello la prensa adquirió un papel primordial en el conocimiento y la opinión respecto al Trono, y fue necesario controlarla. Un medio, además, que en 1847 se comportó de una manera sorprendente, al ser la prensa moderada (a priori más afín al Trono de Isabel II) la que atacó interesadamente a la reina; frente a una prensa progresista (y no ajena al republicanismo) que defendió la “libertad” de Isabel II. En ambos casos por intereses políticos que iban más allá de lo meramente personal en la *Cuestión de Palacio*.

Esta investigación incide en la manera en que la prensa se entrometió en la *Cuestión de Palacio*, embrollándola de manera política tan peligrosa para el Estado, que hizo necesaria una real orden de censura – 3 de septiembre de 1847- prohibiendo la publicación de noticias de la vida privada de la reina, para que una cuestión tan humanamente sensible no pusiera en jaque a todo un Estado.

PALABRAS CLAVE

Isabel II, Francisco de Asís de Borbón, general Francisco Serrano, Cuestión de Palacio, 1847, Monarquía, Prensa.

LA CUESTION DE PALACIO

El 5 de mayo de 1847 el Gobierno moderado-puritano de Joaquín Francisco Pacheco sorprendió en la sesión del Congreso con un decreto radical de suspensión de Cortes.

Desde su polémica llegada al poder, en el mes de marzo anterior, este gobierno era amenazado por constante inestabilidad. La fuerte oposición de la facción centrista de los moderados, a quienes habían desbancado -Pidal, Mon, Narváez, Donoso Cortés-, era parte del problema. Pero sin duda lo era aún mayor la inusitada situación que iba a provocar la llamada *Cuestión de Palacio*.

Los recientes matrimonios -el 10 de octubre de 1846-, de Isabel II con su primo hermano Francisco de Asís de Borbón, y de su hermana menor, la infanta Luisa Fernanda con el duque de Montpensier, se habían visto envueltos desde su anuncio en intensa polémica. Los progresistas los consideraban una maniobra del partido moderado en el gobierno -ayudado por Francia- para lograr dos objetivos: impedir que la reina optara por pretendientes de simpatía progresista o “anglófila”; y, en último término, que la reina no lograra descendencia de Francisco de Asís, y la corona española pasara a su hermana y su esposo, el duque de Montpensier, representante de la Casa de Orleans. El grave debate diplomático entre Francia e Inglaterra, y su mutua acusación de engaño en lo acordado sobre los “matrimonios españoles”, provocó que en los parlamentos de París y Londres se sacaran a la luz – en enero de 1847- todos los documentos que habían mediado en la negociación internacional sobre los “matrimonios españoles”. A su vez, en el Congreso y el Senado español, el debate entre partidos sobre esta cuestión se volvió agrio. En el trasfondo se hizo evidente la nula consideración que muchos habían tenido a la libertad íntima de la reina para elegir esposo. En plena época del Romanticismo y la sublimación de las emociones, el matrimonio de

Estado necesitaba otras consideraciones. Isabel II, una joven de 16 años con una formación deficiente para su papel de Estado, pareció tomarse la revancha a esta situación humillante de la manera más inconveniente: iniciando una relación íntima con el general Francisco Serrano -brillante militar progresista y ministro durante la Regencia de Espartero-, que provocaría indecibles problemas de Estado.

Al día siguiente de aquella disolución de Cortes - 6 de mayo de 1847- la reina inauguró, como cada primavera, la Jornada regia en el palacio de Aranjuez, a donde se trasladó durante las siguientes semanas toda la corte. Esta jornada, sin embargo, iba a ser históricamente diferente.

En primer lugar, porque el rey Francisco de Asís decidió manifestar públicamente la desavenencia con su esposa y dejarla en evidencia, al negarse a marchar con ella a Aranjuez. En cambio, decidió instalarse en el Palacio del Pardo, a donde llegó el 11 de mayo, junto a un reducido séquito. Aquel lugar sería su residencia en los próximos seis meses, hasta que la *Cuestión de palacio* no llegara a resolverse. Se negó a la humillación pública de aceptar una relación extramatrimonial de su consorte e iba a tratar de sacarle rédito para aumentar su poder en la Corona.

Segundo, porque en esta Jornada, la propia Isabel II dio muestras de una terrible irresponsabilidad, al demostrar públicamente lo que hasta entonces eran solo rumores: su relación amorosa con el general Serrano, que la llevaría a pensar en la disolución de su reciente matrimonio. La prensa, lógicamente, puso el foco en lo que allí estaba ocurriendo, que no eran cuestiones nimias, sino una complejísima cuestión de Estado. Lo privado y lo público de la Corona, una vez más, se entrelazaban. Los periódicos empezaron a dar consistencia en sus páginas a las habladurías, que fueron conocidos por cuantos ciudadanos quisieron informarse acerca de la intimidad de la Corona y sus consecuencias políticas. Tanto el honor de la reina, como mujer, como el prestigio de la Monarquía, como institución, iban a ponerse en entredicho.

La Jornada a Aranjuez venía además acompañada de rumores acerca de una crisis ministerial en el gobierno de Pacheco. Todo ello entre vaivenes de intereses partidistas -progresistas, puritanos y moderados- y de intereses diplomáticos. El derrocamiento o la abdicación de la reina

fueron opciones ya seriamente barajadas en este temprano momento del reinado de Isabel II. Y los periódicos contribuyeron a poner en evidencia el insoportable caos de la jefatura del Estado.

LA PRENSA MODERADA Y PROGRESISTA

Durante la década moderada (1843-1854), la prensa pasó por un periodo de expansión, gracias al aumento de la alfabetización, del público lector y su politización creciente y diversificada¹⁸⁸. Todos los partidos aspiraban a tener sus propios periódicos, como medios de opinión, con predominio absoluto del factor político-ideológico.

Así, era posible dividir los periódicos en grandes bloques de opinión. Por un lado, los de tendencia conservadora, desde el carlista *El Católico*, a los moderados en sus diversas facciones: *El Faro*, *El Herald*, *El Correo*, *El Popular* o *El Español*. Por otro, los de tendencia progresista, como *El Clamor Público*, *El Espectador* o *El Eco del Comercio*.

Desde que el moderado González Bravo llegara al poder en 1843, sustituyendo al progresista Olózaga, la prensa había sufrido una cierta legislación restrictiva. Con relación a la Corona, ésta se había concretado en un decreto del 18 de marzo de 1846 que contemplaba la posibilidad de suspensión temporal o definitiva de los periódicos que contuviesen inyectivas contra la reina, la familia real o las prerrogativas al trono. La medida parecía justificada para frenar los incipientes excesos de la prensa, aunque el decreto fue efímero y derogado el 2 de mayo siguiente.

Sin embargo, fue un precedente para lo que habría de pasar en 1847 en relación con la prensa y la *Cuestión de Palacio*, que tomó precisamente su denominación, forma y definición entre las páginas de los periódicos.

¹⁸⁸ SEOANE, María Cruz. *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*. Madrid, Alianza Universidad Textos 1992 (páginas 195-219).

LA PRENSA ANTE LA CUESTIÓN DE PALACIO

Así, el periódico *El Católico* – carlista- fue de los primeros en publicar, en mayo de 1847, los hechos, y denunciar sin tapujos la irregular ausencia del rey, la incómoda presencia de Serrano y el desastre privado y público -a su entender- generalizado:

*“Ayer salieron para Aranjuez muchas personas notables de esta corte para asistir al besamanos con motivo del cumpleaños de S. M. el rey. Para que todo sea raro en nuestra nación, y vaya trocado, los regios esposos se hallan separados en un día para la real familia tan solemne. No sabemos cuándo entrarán los negocios en un estado regular. Mucho tememos que tarde y se dé lugar a nuevas complicaciones por el interés que hay en que los españoles no nos entendamos”.*¹⁸⁹

*“Ahora al hablarnos de crisis se habla de cuestiones de familia, de desavenencias en palacio, de los regios esposos (...); se vuelve a tomar en boca o más bien no se cae de ella el nombre del **general Serrano** y se anda notando si está en Aranjuez, si tiene favor en la corte, si figura siempre en las diversiones de ésta. (...) Se habla de conflictos ministeriales, de oposición en las cámaras, de disolución de Cortes, de apuros financieros (...). Todo está conjurado contra la existencia de la situación y la hacen amenazar inminente ruina.*¹⁹⁰

Reflejaba bien la realidad. La reina estaba empeñada en su divorcio del rey, una idea que el embajador de Inglaterra en Madrid, Mr. Bulwer, le había sugerido. Y el gobierno de Pacheco ante la gravedad de este supuesto, decidió intentar la reunión de los esposos. Tanto José Salamanca, ministro de Hacienda, como el resto del gabinete, visitaron al rey, en El Pardo, entre el 15 y el 17 de mayo, pero no lograron convencerle de su regreso oficial a la Corte. Se sentía deshonrado y llegó a confesar que entre ellos -los reyes y esposos- se aborrecían.¹⁹¹

¹⁸⁹ El Católico, 14-mayo-1847 (BNE. Hemeroteca Digital)

¹⁹⁰ El Católico, 17-mayo-1847 (BNE. Hemeroteca Digital)

¹⁹¹ Carta de Donoso Cortés al Duque de Riánsares, 21-mayo-1847. AHN, Diversos, Títulos y Familias, 3539, Leg.3, Exp.17, doc. 11

De nuevo el periódico carlista *El Católico* se atrevía incluso a dar pábulo a un posible embarazo de la reina: “*Asegurábase en los jardines que S.M. estaba en estado interesante*”.¹⁹²

Era evidente que existían graves intrigas entorno a la reina. Se sospecha que está rodeada de personas a las que interesa convertir sus “disensiones domésticas” en guerra sangrienta entre partidos. Los embajadores de Francia -Glucksberg- y de Inglaterra -Bulwer- no eran ajenos a estas manipulaciones.

El diario moderado *El Faro* cita por primera vez la palabra “divorcio” en relación con la situación regia, cuando solo algunos se habían atrevido a llamarla la “cuestión innominada”. Otros periódicos como el carlista *El Católico*, o el progresista *El Eco del Comercio* critican, por motivos divergentes, su imprudencia. Pero con ello se había traspasado ya una frontera en la publicación de la intimidad regia, que no tuvo vuelta atrás:

*“El otro día, a propósito de una polémica con “El Español”, hablábamos de una cuestión que a falta de otro nombre llamábamos “la CUESTION INNOMINADA”. Como está hoy por desgracia muchas en la situación actual. Una de ellas, sin embargo, puede considerarse y como bautizada, porque, como quiera que su nombre no se haya pronunciado todavía, se nos autoriza a nosotros para pronunciarlo. Esta cuestión es la cuestión del DIVORCIO de SS.MM.”*¹⁹³

El progresista *El Eco del Comercio* acusaba a sus colegas moderados de *El Faro* de nombrar el “divorcio” de la reina con la intención política de desacreditarla, convertir al rey en un instrumento contra el poder constitucional de Isabel II y provocar una caída del gobierno en favor del regreso del ala conservadora de los moderados (la de Mon y Pidal), desbancados en el mes de enero de 1847. La separación del matrimonio regio entraba así en el juego de una complicada intriga política y mediática¹⁹⁴:

¹⁹² *El Católico*, 19-mayo-1847. BNE. Hemeroteca Digital)

¹⁹³ Publicado en: *El Faro*. Según lo recoge *El Católico*, 21-mayo-1847. (BNE, Hemeroteca Digital)

¹⁹⁴ *El Católico*, 22-mayo-1847 (BNE, Hemeroteca Digital)

“Nadie hasta ahora había pronunciado la palabra divorcio y no sabemos con qué derecho ni con qué fundamento puede haberse creído el indicado periódico como dice para considerarse autorizado a estamparla. Sabíase, sí, que existen desavenencias ostensibles, sabíase que se hacían esfuerzos con más o menos fruto para que esas personas se reunieran porque tal era el deseo general excepto el de unas cuantas personas que explotan y esperan explotar aún más las desavenencias en su propio provecho, y porque este era el deseo general, nadie pronunciaba expresiones que por sí solas son suficientes para agriar los ánimos. Así es que no hemos podido menos de ver con grande extrañeza escrita esta palabra”.

La reacción de la reina, ante los intentos moderados por desacreditarla en la prensa, y ante la presión del Gabinete Pacheco para reconciliar el matrimonio regio, fue, sin embargo: la rebeldía. A finales de mayo de 1847, aconsejada por Serrano, que trataba de salvar su posición, estuvo en negociaciones con Olózaga para llamar a los progresistas al gobierno. Y ella insistía en decir: *“Que lo sacrificaría todo, menos el corazón. Que lo que deseaba era ser particular. Que el abdicar no es cosa que le asustaría”*.¹⁹⁵

Fue el progresista *El Clamor Público* el que -el 27 de mayo de 1847- bautizó las desavenencias del matrimonio regio como la ***Cuestión de Palacio***, otorgándole su evidente trascendencia: *“La cuestión de Palacio”, como hoy se llama a la posición anómala e irregular que ocupan en sus relaciones matrimoniales la Reina y su esposo, es bajo todos conceptos un suceso de incalculable trascendencia para la suerte de la Real familia, de la Monarquía española y de las instituciones representativas*”¹⁹⁶.

Este diario exponía la gravedad que el asunto adquiriría si el conflicto se prolongaba. Se posicionaba en la defensa de Isabel II, considerada una víctima - “como mujer y como reina” -, del “partido francés” (los moderados) y de los intereses de Francia. La reina había sido una “niña inocente y débil”, “víctima o juguete de tramas insidiosas”. Y acusaba directamente a Francia de haberla empujado a un matrimonio del que

¹⁹⁵ Carta de Antonio M^a Rubio al Duque de Riánsares, 21-mayo-1847. (AHN, Diversos, Títulos y Familias 3406, Leg.131, Exp.1, Doc.13).

¹⁹⁶ *El Clamor público*, 27-mayo-1847 (BNE, Hemeroteca Digital)

sería imposible la descendencia, obligando a entregar la Corona a su hermana, la infanta Luisa Fernanda y el duque de Montpensier:

*“Ahora que por una serie de circunstancias imprevistas se ha levantado una punta del velo que ocultaba los misterios de Palacio, se empieza a comprender que en el matrimonio de Isabel II dominó exclusivamente el pensamiento político de allanar el camino del Trono a un vástago de la familia de Orleans, convirtiendo al Príncipe destinado a compartir el trono real en una nulidad personificada, o en instrumento de los planes de la Francia, para que una esterilidad funesta privase a la Monarquía de la sucesión directa”.*¹⁹⁷

El periódico moderado *El Faro*, por su parte, publicaba bajo una pretendida indignación patriótica, los comentarios injuriosos que el periódico inglés *The Times* había publicado el 20 de mayo de 1847 contra Isabel II, mencionando la alarma surgida en España ante la posible esterilidad del matrimonio regio, la idea de un divorcio y la reapertura de la cuestión sucesoria. Curiosamente, también el moderado *El Popular*, se hacía eco el 11 de junio de ese injurioso artículo de *The Times*. Y se preguntaba acerca de las intenciones de la Gran Bretaña: “¿Y qué quiere sacar nuestra carísima aliada de esta discordia y de estos escándalos supuestos?”.¹⁹⁸

Sin embargo, ante esta insistencia de los periódicos moderados -*El Faro* y *El Popular*- en dar páginas a la cuestión, pronto se sospecharía que su verdadera intención era precisamente la de desacreditar a la reina en la prensa, e instar al rey Francisco de Asís a que se negara a cualquier solución razonable. Los moderados se posicionaban del lado del rey y de sus reclamaciones de poder político como consorte, equilibrando las irresponsabilidades de su esposa. Así lo denunciaba el progresista *El Espectador*, que observaba con preocupación esta maniobra de “injurias y calumnias a la reina”, al tiempo que lanzaba una interesante pregunta: ¿*Las*

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ El Popular, 11-junio-1847. (BNE, Hemeroteca Digital)

*desavenencias entre los regios esposos son de carácter privado o público? ¿Estas pertenecen al dominio constitucional?*¹⁹⁹.

De igual manera, el también progresista *El Eco de Comercio* acusaba abiertamente al moderado *El Faro* de hacer la guerra al actual gabinete mediante la sucia estrategia de desunir al matrimonio regio: “*Y nosotros decimos y repetimos, y ojalá lo comprendiese el rey: que ambos jóvenes esposos son víctimas de la ambición refinada de ciertos hombres que en la desunión del real matrimonio cimentan la esperanza de escalar el poder para seguir siendo instrumentos de la Francia y esclavizar al trono*”.²⁰⁰

De esta manera, la *Cuestión de palacio* ya no era solo una desavenencia regia privada, sino que se convirtió en una guerra entre partidos políticos y periódicos afines.

Los de carácter progresista, en igual línea argumental que los debates parlamentarios, se posicionaban del lado de la reina, justificando su desafortunado matrimonio en cuestiones que fueron previsibles al concertarlo. *El Clamor Público* de 13 de junio de 1847, resumía en claros hechos el origen de todas las desavenencias²⁰¹: la falta de libertad de Isabel II, moralmente violentada en la elección de su esposo; la sumisión de los moderados a Francia, cuya verdadera intención era abreviar la sucesión a la Corona en los duques de Montpensier; y el hecho de que las disidencias lamentables entre los regios consortes no eran por querellas livianas, sino por desavenencias de origen político, porque el rey, contra lo estipulado en las capitulaciones matrimoniales, pretendía ahora ser el jefe de Palacio, gobernar el real Patrimonio y ser parte del gobierno del Estado.

El mismo *El Clamor Público* levantó aún más la voz en defensa de la reina, haciéndose eco del rumor de que alguien le estaba aconsejando su abdicación y el que escribiera a su hermana, la Infanta Luisa Fernanda,

¹⁹⁹ El Espectador, 25-mayo-1847 (BNE, Hemeroteca Digital).

²⁰⁰ El Eco del Comercio, 11-junio-1847 (BNE, Hemeroteca Digital)

²⁰¹ El Clamor Público, 13-junio-1847 (BNE, Hemeroteca Digital)

para que regresara a España.²⁰² Y además alertaba -bajo el llamativo titular “Anuncio de una dictadura”- ante una posible maquinación de los moderados afines al general Narváez para dar un golpe de Estado en este momento de profunda crisis institucional.

Todos los periódicos reconocían esa inminente e irremediable crisis del Gabinete Pacheco, y el hecho de que sería el general Serrano quien decidiría la suerte del siguiente gobierno. El periódico progresista *El Espectador*, el 22 de junio, se atreve a llamar a Serrano: “las influencias”. Y a achacar a sus indecisiones políticas, el abismo a que se encaminaba el país: “*Las influencias*” que dan vida al gabinete actual, y que mañana pueden darle muerte, no tienen pensamiento fijo, y en vano tienden la vista a una parte y otra para encontrar quien las levante y las salve del abismo que están abriendo a sus plantas, y en el cual pueden precipitar el trono de nuestra reina, la suerte de este país desventurado y su suerte misma”.²⁰³

Por esas mismas fechas -20 de junio de 1847-, Juan Donoso Cortés, secretario de la reina, escribía en carta al duque de Riánsares: que Serrano cada día pensaba una cosa distinta para salir de la compleja situación política en que su relación con la reina le había situado, que la Corte era “una Babilonia” y que la reina era “una cabeza destornillada”.²⁰⁴

A estas alturas, el progresista *El Clamor Público* titulaba su editorial de 25 de junio con una sola palabra: “*Conspiración*”. Según el periódico todos los partidos se acusaban mutuamente de fraguar conspiraciones para apoderarse del mando, algo que estaba causando un gravísimo mal a la Corona: “*Bajo la influencia de la atmósfera maléfica que respiramos, el corazón presiente que se conspira contra el prestigio del Trono, contra el decoro de la Reina, contra la felicidad de la regia familia, contra la Constitución del Estado, contra las prerrogativas del poder deliberativo, contra las*

²⁰² El Clamor Público, 19-juno-1847 (BNE, Hemeroteca Digital)

²⁰³ El Espectador, 22-junio-1847 (BNE, Hemeroteca Digital)

²⁰⁴ Carta de Donoso Cortés al Duque de Riánsares, 20-junio-1847. (AHN, Diversos, Títulos y Familias, 3539, Leg.3, Exp.17, doc. 15)

instituciones liberales, contra las reformas de la revolución y contra la independencia nacional".²⁰⁵

Y su colega progresista, *El Eco del Comercio*, reconocía unos días después – 7 de julio- el cansancio público ante el daño que la *Cuestión de Palacio*, una situación personal de la Corona, estaba causando a la política nacional. Siempre posicionados del lado de la reina, manifestaba la prudencia con que en todo momento habían procedido en esta cuestión, guardando a veces silencio sobre muchas versiones maliciosas que circulaban. Sin embargo, no podían dejar ya de manifestar que: *“La perturbación de las relaciones entre la reina y su esposo es un hecho público tan trascendental y tan íntimamente unido con la política, que no nos es posible guardar silencio por más tiempo, pues tenemos un deber imprescindible de mantener al corriente de las cuestiones capitales a nuestros suscritores, porque este es uno de los primeros objetos de los periódicos políticos”*.²⁰⁶ Acusaba a continuación al moderado *El Faro* de agitar intencionadamente la polémica moral contra la reina, convirtiendo “la cuestión de palacio en la cuestión del país”. Y finalizaba con un lamento por la pobre reina, sola, desorientada y mal aconsejada; la “Real huérfana”, más necesitada que nunca de la lealtad de su pueblo.²⁰⁷

La explosión periodística que se había dado en torno a la *Cuestión de Palacio* desde finales de junio obligó al gobierno a tomar cartas en el asunto. Así, el 7 de julio de 1847 el diario conservador *El Español* reconocía haber recibido la visita del jefe político de Madrid, Patricio de la Escosura, para “aconsejar” a su redacción no tratar asuntos que afectaran a la intimidad de la reina.

A mediados del mes de julio la reina marchó a la acostumbrada temporada veraniega en La Granja de San Ildefonso. El rey Francisco de Asís iba a permanecer en El Pardo. Acompañaba a la reina el general Serrano,

²⁰⁵ El Clamor Público, 25-junio-1847 (BNE, Hemeroteca Digital)

²⁰⁶ El Eco del Comercio, 7-julio-1847 (BNE, Hemeroteca Digital)

²⁰⁷ Ibid.

cuya presencia y actividades ocupaban ya con profusión las noticias de los periódicos.

El progresista *El Clamor Público*, en su ya habitual sección titulada *Cuestión de Palacio*, daba cuenta el 22 de julio de la polémica generada por don Francisco de Asís, en su pretensión de regresar al palacio real, en ausencia de la reina, y la negativa rotunda que el gobierno le había dado, mediante una comunicación del Ministerio de la Guerra, de que sería detenido por la guardia si pretendía hacerlo.

El mismo periódico, avergonzado siempre por el cariz que esta cuestión tomaba a cada momento, volvía a abogar por su defensa de la reina y por una solución digna al conflicto: *“En vista de tan lamentable, de tan imprudente, de tan acalorada controversia, ¿qué podemos añadir nosotros, a quienes solo animan los más puros deseos y desinteresados sentimientos en esta ruidosa cuestión? Solo repetiremos que urge poner término a semejantes conflictos, señalando de una vez para siempre, la posición que al Rey consorte corresponde. La menor dilación será un crimen imperdonable. Por amor a nuestra Reina, por decoro del Trono, pedimos que no se repitan esas escenas incalificables, donde se hace representar a Isabel II y a su augusto esposo un papel impropio de su dignidad.”*²⁰⁸

Y volvía a poner en el foco de la acusación a su periódico enemigo, el moderado *El Faro*, como principal instigador y propagador de la mala reputación de la reina: *“Y si a esto se agregan los artículos indiscretos que publican los monárquicos de El Faro en su defensa, y lo bien enterados que se manifiestan sobre cuánto le atañe y concierne, no faltará pretexto para suponer que se aspira a convertirle en jefe de una bandería, dispuesta a contrariar la voluntad de la Reina cuando se le presente ocasión”*.²⁰⁹

Y aún más, *El Clamor Público* se atrevió al día siguiente - 23 de julio- a publicar directas acusaciones a Francia de estar interviniendo en la *Cuestión de Palacio* para volcar cuanto antes el trono español en manos de

²⁰⁸ El Clamor Público, 7-julio-1847. (BNE, Hemeroteca Digital)

²⁰⁹ El Clamor Público, 22-julio-1847 (BNE, Hemeroteca Digital)

los duques de Montpensier y al periódico *El Faro*, de ser su cómplice directo en el entorno de la reina.

La crisis ministerial crónica del gobierno puritano de Pacheco y Salamanca no terminaba de resolverse, porque su suerte estaba unida la resolución de la *Cuestión de palacio*, contra cuyo arreglo había oscuros impedimentos.

Así el progresista *El Popular* manifestaba el 4 de agosto el hartazgo de los periódicos ante la *Cuestión de Palacio*, respecto a la cual ellos mismos habían guardado siempre una prudente reserva. Pero ahora publicaba²¹⁰: “*No más consideraciones; no más demora en tan vil asunto. En ocasión tan crítica el silencio sería un crimen. Los más caros intereses del país se encuentran a borde de un abismo insondable, por cuya rápida pendiente le empuja con fuerza irresistible esa cuestión, vaga en sus formas, pero determinada en el fondo; la cuestión de palacio. Es indudable que la pronta resolución de este asunto es el deseo unánime no solo de los partidos que se disputan el poder en el estadio político, sino de todos los hombres honrados, de todas las clases de la sociedad, de todo el pueblo español.*”

La *Cuestión de Palacio* llegaba a un punto de irresolución esperpéntica, cuando el 5 de agosto, el diario *El Correo*, en nombre de los ministros del gabinete Pacheco, lanzó un desafío a los periódicos de la oposición progresista, instándoles a proponer un remedio para el gravísimo conflicto y sus consecuencias. La propuesta era atípica e irrespetuosa hacia el regio matrimonio, que pasaba a ser parte de un concurso de ideas.

Así, el progresista *El Clamor Público* publicó el 18 de agosto un extenso editorial, acusando al moderado *El Correo*, órgano ministerial, de tratar la delicada cuestión de palacio de una manera imprudente y peligrosa, y “*descubrir a España que el origen de las desavenencias en el regio matrimonio provenía de una disputa entre los augustos consortes sobre autoridad patrimonial o doméstica, que el anterior ministerio presidido por el duque de Sotomayor decidió en favor del Rey, con menoscabo de los legítimos e*

²¹⁰ El Popular, 4-agosto-1847. (BNE, hemeroteca Digital)

indisputables derechos de la Reina". Y acto seguido daba buena cuenta del modo en que se había desarrollado tal conflicto.²¹¹

Según este periódico, la *Cuestión de palacio* era una lucha de poder en medio de un desafortunado matrimonio que nunca debió aceptarse. En enero de 1847—dos meses después de celebrarse—, el rey consorte pidió el mando doméstico de palacio. El entonces gobierno del duque de Sotomayor accedió a concedérselo, restando autoridad a la reina: "*Aquel ministerio, guiado por el principio civil, entendió que la mujer, aunque soberana, había de ser súbdita en la familia*". De ahí surgió la lucha entre los regios esposos, que en el mes de febrero adquirió un desarrollo deplorable (con la intromisión amorosa del general Serrano). Los ministros del gabinete Pacheco ofrecieron al rey la solución de tener su propio Cuarto y dotación, supliendo lo que en las capitulaciones matrimoniales no figuraba. Pero el rey no accedió, por ulteriores motivos políticos. El grave error de este gobierno fue el permitir, de una manera imprudente, que este asunto se entregara "a la ardiente polémica de los partidos", ventilandolo con muy poca reserva. Ello atizó el fuego de la desunión matrimonial. Más tarde, el gobierno percibió su error, y procuró la reunión de los reyes. Pero él mismo había venido "*a destruir con su propia mano la obra que había levantado con asombro y extrañeza de todos los hombres prudentes y circunspectos*".

El *Clamor Público* insistió en el mismo artículo en que la principal culpa de los periódicos moderados (*El Faro* y *El Correo*) había sido "*dejar en descubierto a la Reina, cargando sobre ella toda la responsabilidad de la separación*". Y en su persistente defensa de la reina alegó que hubo siempre intereses oscuros en culpar enteramente a la reina y disponerla al escarnio público.

Por ello, para *El Clamor Público*, las consecuencias de dar publicidad a las intimidades palaciegas fueron desastrosas, porque desembocaron en la mezcla de las querellas de los regios esposos con los asuntos políticos, tomados como banderas de intereses espurios.

²¹¹ El Clamor Público, 18-agosto-1847 (BNE, Hemeroteca Digital).

Pero a pesar de los esfuerzos de *El Clamor Público* por detener la humillación a la reina, el asunto llenaba las páginas de todos los periódicos de España. Unos a otros se hacían las réplicas y contrarréplicas. Algunos, como el moderado *La Esperanza*, el 19 de agosto, ofrecía un resumen de todo cuanto sus colegas de *El Correo*, *El Faro*, *El Eco del Comercio*, *El Clamor*, *El Heraldo*, *El Español* y *El Espectador*, contaban en esos días sobre los intentos ministeriales de negociar con Francisco de Asís su reunión matrimonial. El ministro Benavides había sido el encargado de una difícil conversación con el rey, en su particular reclusión en El Pardo, resultante en otro fracaso que podría arrastrar al gobierno a su dimisión. Los detalles de la entrevista, en sus diferentes versiones periodísticas, aparecían publicados, sin ninguna discreción.

Por ello, en su particular guerra periodística, el progresista *El Clamor Público* proclamaba, el 20 de agosto, la libertad de culpa del partido progresista en el desastre de la *Cuestión de palacio* y, por tanto, “las calamidades que afligen al pueblo español”. Los progresistas eran ajenos a las intrigas palaciegas. Por contra, el partido moderado era su principal intrigante e interesado promotor.²¹² Todo parecía episodios de una farsa, en la cual la nación acabará pidiendo cuenta a todos de su conducta y responsabilidades. La situación política del país era -a decir de *El Clamor Público*-, aberrante. Resultaba fatal que las cosas permanecieran así por más de cuatro meses “*sirviendo la situación anómala de los regios esposos como arma de guerra, como bandera de combate y como incentivo de las pasiones*”.

Así, el progresista *El Espectador* alzaba igualmente su voz, el 24 de agosto, contra el hecho, según confirmaban las noticias, de que los moderados estuvieran pidiendo al general Narváez -entonces embajador en París-, su regreso inminente a España para un golpe de mando. La *Cuestión de palacio* habría servido de perfecto plan, de acuerdo con los intereses de Francia, los duques de Riánsares y el rey, para defenestrar a la reina²¹³. Al día siguiente reconocía que la *Cuestión de Palacio* iba a ser

²¹² El Clamor Público, 20-agosto-1847 (BNE, Hemeroteca Digital)

²¹³ El Espectador, 24-agosto-1847 (BNE, Hemeroteca Digital)

capaz, finalmente, de derribar al gabinete Pacheco y provocar, para horror de los progresistas, un gobierno dictatorial de Narváez: “*Suponer que es llamado a decidir la Cuestión de Palacio el señor Narváez, tanto monta como suponer que la cuestión debe decidirse por el terror*”.²¹⁴

La posible toma del gobierno por parte de Narváez, según el progresista *El Espectador*, demostraría que la *Cuestión de Palacio* había sido intencionadamente manipulada por los moderados para justificar esta violenta intervención política, que suponía un ultraje a la reina²¹⁵: “*Si se vuelve la vista atrás se hallarán en la historia de la dominación moderada motivos para que desaparezca la sorpresa y para que no se presente tan extraña la apelación a la fuerza en un asunto de la naturaleza de la Cuestión de Palacio*”.

En efecto, el 27 de agosto de 1847 llegaba Narváez a Madrid con la intención de formar inmediato gobierno. No iba a resultarle fácil. El 31 de agosto presentó su dimisión conjunta el gabinete Pacheco. Pero la reina, ante la previsión de que se le exigiera poner fin, además, a su relación con el general Serrano -tal como le reclamaban sus allegados-, se negaba a las pretensiones de Narváez. Serrano se veía en peligro y en estos días negociaba una salida digna a su situación, con los hombres que podrían tomar próximamente mando en el gobierno: Salamanca o Narváez.

El progresista *El Eco del Comercio*, el 1 de septiembre, alababa con fervor la actitud de la reina constitucional, sola en las presentes tribulaciones²¹⁶: “*El partido moderado no podrá menos de confesar que la reina se ha ceñido a las prácticas constitucionales, y que jamás ha obrado por sí, dejando gobernar a sus ministros responsables. (...) La reina, empero, según hemos oído decir, lee los periódicos nacionales y extranjeros, tiene predilección por la prensa, conoce el influjo que ejerce este poder en los gobiernos representativos, y ha estudiado por este medio las necesidades del país, comprendiendo*

²¹⁴ *El Espectador*, 25-agosto-1847 (BNE, Hemeroteca Digital)

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *El Eco del Comercio*, 1-septiembre-1847. (BNE. Hemeroteca Digital)

con una rápida mirada el estado del mundo político. (...) Isabel II conoce a los hombres, conoce donde rayan, y sabe reinar”.

El 2 de septiembre de 1847 se anunció un nuevo ministerio. Salamanca, antiguo ministro de Hacienda y *alma mater* del anterior gobierno, había ganado, en apariencia, la contienda frente a Narváez. El jefe de gabinete será García Goyena, un hombre de fachada para la verdadera estrategia de mantenerse en el poder, por parte de Salamanca.

Los progresistas vieron a Isabel II como una reina salvadora, una joven “de nobles y liberales sentimientos”, capaz de parar el golpe de una dictadura y resistirse a los supuestos ataques de los moderados a su dignidad y prerrogativas.

Así lo escribía la redacción del progresista *El Espectador*, el 2 de septiembre: “Ya no queda duda alguna: el general Narváez venía a establecer su odiada dictadura; los que le llamaban, los que le aclamaban el salvador de su partido aspiraban también a la dictadura. La Reina, esa ilustrada princesa que hoy ocupa el Trono, es quien ha librado al país de esta nueva calamidad”.²¹⁷

Y así lo defendía igualmente el progresista *El Eco del Comercio*, el 3 de septiembre²¹⁸: “Hoy que los furibundos retrógrados, símbolo verdadero de la más negra traición, han perdido sus halagüeñas esperanzas; hoy que han conocido no ser una débil y tímida niña la que rige los destinos de la patria, sino que es **una reina valerosa** y a la cual no se hace temblar con el estrépito del sable y de las espuelas como saben muy bien ciertos héroes”.

En contra, el moderado *El Heraldo* -la voz de la reina María Cristina y de Narváez-, amenazaba a la reina con recordarle, cuando los necesitara para defenderla, cual había sido su actitud y “los grandes deberes de los grandes partidos en las crisis extremas de las naciones” por los que ellos se guiaban.

²¹⁷ *El Espectador*, 2-septiembre-1847. (BNE. Hemeroteca Digital)

²¹⁸ *El Eco del Comercio*, 3-septiembre-1847. (BNE. Hemeroteca Digital)

Fue así, como en medio de esta polémica entre partidos y periódicos, con Isabel II como objeto central, que el nuevo gobierno de García Goyena y Salamanca decidió, el 3 de septiembre, aprobar la real orden de prohibición de publicar todo escrito que tratara de la vida privada de la reina, su matrimonio, o su consorte²¹⁹. El fin era suprimir los abusos que se venían cometiendo últimamente, bajo severas penas económicas para los editores que contravinieran la norma. El hartazgo sobre la *Cuestión de Palacio* y su deriva periodística había empujado a este fin. Y el miedo del nuevo gobierno, ante los ataques furibundos en la prensa moderada contra la reina, por el reciente fracaso del pretendido salto de Narváez al gobierno, hizo el resto para inspirar esta medida defensiva. Se preveía un cruce peligroso de límites en la libertad de tratar periodísticamente a la reina, como mujer y como soberana. La dignidad del Estado, en último término, era lo que más se dañaba con ello. Lo público y lo privado, en la Corona, no tenían distinción posible.

En su introducción a la real orden, el gobierno denunciaba razonadamente los abusos cometidos por los periódicos, al convertir a la reina en arma de guerra entre partidos políticos. Su propósito era no consentir

²¹⁹ **Circular.** Habiéndose dignado S. M. la Reina nuestra Señora autorizar a su Consejo de ministros para tomarlas providencias oportunas a fin de reprimir los abusos de la imprenta en lo que toca a su augusta, sagrada e inviolable Persona, ha resuelto el Consejo lo siguiente:

Artículo 1º. Se prohíbe la impresión y publicación de todo escrito en que se trate de la vida privada de S.M la Reina nuestra Señora, o de su matrimonio, o de su augusto Real consorte.

Art. 2º. El periódico que infrinja lo dispuesto en el artículo anterior será suprimido, perdiendo el depósito necesario para su publicación, si un folleto contraviniera a lo aquí dispuesto, será recogido, y su editor o impresor incurrir en la multa de 60.000 reales vellón.

Art. 3º. La sanción penal establecida en el artículo anterior se entiende sin perjuicio de las demás penas impuestas por las leyes a los delitos contra la Real Persona y su augusta familia.

De Real orden lo digo a V. S. para su más exacto y escrupuloso cumplimiento; en la inteligencia de que el gobierno está firmemente resuelto a no tolerar ni aun la tibieza en asunto tan grave y trascendental.

Dios guarde a V. S. muchos años. Madrid 3 de setiembre de 1847.= -Escosura.=Sr. Jefe político de Madrid. (La Gaceta de Madrid, nº 4738, 4-septiembre-1847)

que se profanara el Trono, ni se ofendiera el debido respeto a la persona soberana que lo ocupa:

“La prensa periódica, de algún tiempo a esta parte, obra como si el fuero de la discusión fuese ilimitado, como si ante lo que la Constitución de la Monarquía y la lealtad innata de los españoles a sus Monarcas declaran sagrado e inviolable, no debieran enmudecer las lenguas y callar las plumas.

El augusto nombre de V.M. no ha sido respetado tan profundamente como la ley, la razón y la lealtad prescriben, y el desacato ha llegado hasta el punto de que se intente violar por medio de la imprenta, no ya el sagrado del hogar doméstico, sino hasta el santuario mismo del alcázar Regio.

La nación atónita ha presenciado con dolor amargo una discusión impía, en que envuelta en fórmulas de respeto y adhesión, ha traslucido fácilmente su lealtad intenciones dañadas o imprudencias vituperables.

Se ha hecho cuestión de sucesos que no pertenecen al dominio público, convirtiéndolos en armas de partido; se ha hecho cuestión de la persona de V. M., cuyo nombre solo con veneración y para bendecirlo debe pronunciarse, y se ha hecho cuestión política de la que no lo era, solo para hacer tal vez imposible su resolución”.

El pretendido silencio impuesto a la prensa, sin embargo, no iba a poner fin a la *Cuestión de Palacio*. Al proceder de un gobierno moderado, ni siquiera los periódicos progresistas cumplieron el supuesto mandato. Estaban convencidos de que su defensa de la reina -liberal y constitucional- más allá de los escándalos privados, seguía siendo necesaria.

Así, el progresista *El Espectador*, denunciaba el 17 de septiembre los artículos infamantes que contra Isabel II se habían publicado en *La Presse* de Francia. Bajo el titular de “Acusación”, la redacción de *El Espectador* espetaba sin tapujos: “*Acusamos al gobierno francés, a los duques de Riánsares, a los príncipes de Montmorot, y a los prohombres del partido afrancesado español de autores y cómplices de los artículos calumniosos impresos por La Presse y por Le Courier, diarios que se publican en Paris*”. Sustentaba

su acusación en doce cuestiones probadas y proponía a sus lectores una reflexión final: “¿Quién calumnia?”.²²⁰

La guerra periodística y partidista continuaba, encarando su final...

El 4 de octubre de 1847 el asalto al poder del general Narváez se consumaba. El gabinete de García Goyena y Salamanca era cesado y relevado en ese día por el nuevo gobierno. Narváez venía a imponer un orden, a su estilo, que ninguno de los demás políticos era capaz de establecer. La *Cuestión de palacio* lo había enredado todo de tal manera, que parecía imposible resolver sin una autoridad férrea. El general Serrano negoció con Narváez su salida de palacio -y de la vida de la reina- en circunstancias económicas secretas y un nombramiento como capitán general de Granada. El mismo día en que Serrano abandonaba Madrid -10 de octubre de 1847-, la reina cumplía 17 años. Tres días después, el 13 de octubre, el rey consorte Francisco de Asís regresaba al palacio real, para reconciliarse oficialmente con su esposa y pactar las condiciones de una “reunión matrimonial” que hiciera posible el resto del reinado.

Como broche final a la *Cuestión de palacio*, el progresista *El Eco del Comercio* -el 9 de octubre-, se lamentaba de su pobre reina, víctima del engaño y la traición de quienes tiene a su alrededor. Contra su voluntad y sus lágrimas le habían arrancado -los afrancesados y moderados- la nueva situación²²¹: “*La nación sabe que la Reina Isabel es liberal, que ha tenido que hacerse violencia repetidas veces para no llamar a su lado y constituir en gobierno a los liberales. (...) De quien tiene que temerle todo la Reina, es de los afrancesados que son sus enemigos, y que no perdonarán medio para llevarla a una desgracia o a una eventualidad, porque solamente así esperan asegurar su dominación y su rapacidad*”.

La *Cuestión de palacio*, generada y sufrida en 1847, iba a dejar una herida política en el reinado, así como personal para Isabel II, que jamás se superaría. El prestigio de la Corona entre los políticos no volvió a

²²⁰. El Espectador, 17-septiembre-1847 (BNE. Hemeroteca Digital)

²²¹ El Eco del Comercio, 9-octubre-1847. (BNE. Hemeroteca Digital)

recuperarse en su plenitud. Sin duda fue otra de las malas semillas que darían como cosecha final el derrocamiento de la reina en 1868.

LEÓN MERINO O EL ECO DE LAS REVOLUCIONES DEL SIGLO XIX EN SIERRA MORENA²²²

DR. FRANCISCO JOSÉ PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ
Universidad de Jaén, España

RESUMEN

La Intendencia de Nuevas Poblaciones atrajo a multitud de familias de provincias cercanas con la intención de vivir bajo las ventajas de su Fuero. Entre ellas destacamos a la familia de León Merino, nacido en el Viso del Marqués. Su trabajo como maestro de postas lo compaginará con la entrada en el ayuntamiento de La Carolina donde conocería de primera mano los problemas de esta institución. Su carácter le embulle a participar activamente en las revoluciones de 1840, 1848, 1854 y 1868, entre otros levantamientos, pasando de ideas liberales monárquicas al Partido Progresista, para posteriormente participar en el Partido Demócrata y por último en el Partido Republicano Federal, desde donde consiguió ser elegido diputado de la Primera República Española. Destacó tanto como político como jefe de partidas armadas, con las que cortó en numerosas ocasiones las comunicaciones de Andalucía en Despeñaperros reflejando de esta manera la situación política de España en Sierra Morena.

PALABRAS CLAVE

Despeñaperros, León Merino, Partido Republicano, Sierra Morena, siglo XIX.

²²² El presente trabajo ha sido realizado dentro de las actividades del Grupo HUM155: Laboratorio de experimentación espacial (LABe2) de la Junta de Andalucía en la Universidad de Jaén; dentro del Proyecto I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación PID2019-110225GB-I00/AEI /10.13039/501100011033 bajo la denominación "Don León Merino o el eco de las revoluciones del siglo XIX en Sierra morena", dentro de "El proyecto de las nuevas poblaciones de Sierra Morena y Andalucía en contexto europeo y comparado: ideas, reformas y proyección (1741-1835)" y del Proyecto de investigación I+D+I IEG 2020: «Humanidades Digitales y Musealización. El viaje del ilustrado Antonio Ponz al Reino de Jaén e Intendencia de las Nuevas Poblaciones (siglo XVIII)» financiado por el Instituto de Estudios Giennenses.

Hago esta aclaración porque hubo en aquel tiempo tres Merinos, republicanos los tres, uno que daba estocadas, otro que periódicamente cortaba las comunicaciones con Andalucía y un tercero que pronunciaba discursos, y así los distinguíamos *por el que pincha, el que corta y el que ni pincha ni corta*.

Nicolás Estévez (1903, p. 29)

INTRODUCCIÓN

Las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía nacieron en 1767 bajo la protección de un Fuero especial que determinó la creación de una Superintendencia bajo el gobierno de Pablo de Olavide que se dividía en dos partidos, Sierra Morena con capital en La Carolina y Andalucía con capital en La Carlota, constituida con territorios de los reinos de Jaén, Córdoba, Sevilla y la provincia de La Mancha. Además, en 1793 la Superintendencia de Concepción de Almuradiel en La Mancha, patrocinada por Floridablanca en 1781, fue puesta bajo la administración de los Intendentes de Nuevas Poblaciones (Pérez-Schmid, 2020, pp. 39-42). Si durante los primeros años el artículo XXVIII del Fuero especificaba que no podían ser nuevos pobladores habitantes de los reinos y provincias cercanas por el peligro de despoblación de dichos territorios, poco a poco fueron asentándose en las colonias vecinos de dichas demarcaciones. En el caso de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena resulta muy importante la entrada de habitantes no solo del reino de Jaén, sino también de la provincia de La Mancha (Sánchez-Batalla, 2000, pp. 61-125). Un ejemplo de estas familias que se asentaron en Sierra Morena fue la de León Merino Verdejo, nacido en el Viso del Marqués, se trasladó a La Carolina desde muy temprana edad. En las Nuevas Poblaciones ostentó el cargo de maestro de postas, y ocupó cargos en el ayuntamiento de La Carolina con su creación en 1835 una vez derogado el Fuero. A partir de ese momento, León Merino, junto con sus hermanos y otros paisanos, comenzaron a intervenir activamente en política, participando en las revoluciones desarrolladas durante el siglo XIX, lo que le llevaría a ostentar cargos nacionales en el Partido Republicano e incluso ser diputado electo en la I República Española.

Nuestro objetivo, por lo tanto, será estudiar la figura de León Merino a la luz de su trayectoria laboral y política, comenzando en las Nuevas Poblaciones, las vicisitudes que le hicieron pasar de posiciones monárquicas liberales a republicanas y la importancia de Sierra Morena como lugar de refugio o en sus acciones de fuerza, teniendo gran valor por ser un nudo estratégico de comunicaciones. En este sentido, resulta fundamental conocer este tipo de personas cuyas acciones políticas se han confundido en muchas ocasiones con el bandolerismo. Para este cometido vamos a utilizar la escasa bibliografía sobre Merino, reforzándola con documentación de archivo y la hemeroteca histórica, de esta manera podremos acercarnos a clarificar su trayectoria y la historia de la comarca donde residió.

1. LEÓN MERINO EN LA INTENDENCIA DE NUEVAS POBLACIONES

León Josef Gil Merino Verdejo nació en el Viso el día 1 de septiembre de 1812, hijo de Miguel Gonzalo y de Josefa²²³, trasladándose posteriormente a La Carolina donde creció. Asentado en la Intendencia de Nuevas Poblaciones la siguiente referencia sobre León Merino la encontramos desde el ámbito laboral en 1830, pues con 18 años era maestro de postas de la parada de Venta de los Melocotones, y en 1832 arrendador de la parada de Santa Elena²²⁴. En 1830, la carrera oficial de postas poseía dos paradas en Concepción de Almuradiel —Almuradiel (Visillo) y Venta de Cárdenas, trasladándose esta última ese mismo año a la cercana Venta de los Melocotones— y tres en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena—Santa Elena, La Carolina y Guarromán—. La parada de postas era el punto donde los correos se cambiaban de caballerías y eran arrendadas por la Dirección General de Correos. El maestro de postas

²²³ Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción (Viso del Marqués). Libro 15 de Bautismos, f. 177v. La información sobre el nacimiento la recoge por primera vez Muñoz (2001, p. 308)

²²⁴ Archivo Histórico Municipal de La Carolina [en adelante A.H.M.LC], 1.1.2.1., Año de 1830. Matrícula y filiaciones de los postillones de las paradas de postas del término de estas poblaciones de Sierra Morena.

las regentaba teniendo a sus órdenes a los postillones. Para poder desarrollar sus atribuciones estaban bajo el «Fuero de la Renta» (Hamer y Pérez-Schmid, 2019, pp. 381, 390 y 398). El personal que trabajaba en la posta, y sobre todo los postillones, debían de ser de total confianza para el maestro, siendo el responsable directo de su nombramiento. Por este motivo, las relaciones familiares entre el maestro y los postillones eran muy comunes. En el caso de León Merino, como maestro de postas de Venta de Melocotones, contrato a su hermano Manuel, inscribiéndolo en 1830; o en la parada de Santa Elena a su primo Sebastián Arévalo Berdejo en 1834²²⁵.

En el ejercicio de sus funciones, tanto los maestros como sus postillones, tenían autorizado el uso de armas prohibidas para la defensa de las personas y de las valijas (Hamer y Pérez-Schmid, 2019, p. 400). Sin duda, el tipo de trabajo, el conocimiento del camino real, las relaciones que tuvo en su trabajo con otras personas de su ámbito laboral, el estar habituado al uso de armas de fuego para su defensa y los vínculos familiares existentes en su trabajo le confirieron un conocimiento sobre Sierra Morena y la dirección de un grupo de hombres armados que con los años le fue muy provechoso en las acciones revolucionarias que desarrolló posteriormente.

2. DE LA SUPRESIÓN DEL FUERO DE SIERRA MORENA EN 1835 A LA REVOLUCIÓN DE 1840.

Con la supresión el 5 de marzo de 1835 del Fuero de Sierra Morena²²⁶, y por lo tanto de la Intendencia de Nuevas Poblaciones y la Superintendencia de Concepción de Almuradiel, las antiguas feligresías se transformaron en ayuntamientos. La primera corporación municipal de La Carolina fue nombrada por Ignacio de Rojas, gobernador interino de la provincia de Jaén, el 21 de marzo de 1835. Algunos días después se

²²⁵ A.H.M.LC, 1.1.2.1., Año de 1830. Matrícula y filiaciones de los postillones de las paradas de postas del término de estas poblaciones de Sierra Morena, hojas 18 y 35.

²²⁶ (1835, 7 de marzo). *Gaceta de Madrid*.

formó la junta de pósitos²²⁷, nombrándose a León Merino como escribano de estos (Sánchez-Batalla, 2007, pp. 21-22). Esto nos pone de manifiesto la cercanía entre Merino y el recién constituido ayuntamiento de La Carolina, lo que demuestra que nuestro autor conocería de primera mano la precaria situación en la que se encontraba el consistorio durante sus primeros años debido a la ausencia de fondos, ya que tanto la comisión del Gobierno Civil de Jaén, presidida por Ignacio de Rojas, como posteriormente la comisión de la Intendencia de dicha provincia tomaron en posesión los fondos y rentas coloniales. De esta manera dichas comisiones controlaban todos los gastos de los nuevos ayuntamientos ya que tardaron varios años en asignarles los bienes de propios que eran la base del sustento municipal (Sánchez-Batalla, 2007, p. 39-41).

Su dedicación a la junta de pósitos de la Carolina la compatibilizó con su labor en la casa de postas de Santa Elena, de la que continuaba como maestro en 1836. Si bien su vecindad se ubicaba en la calle Real de La Carolina. Con el tiempo sus actividades económicas se diversificaron, dedicándose a la Agricultura o intentando adentrarse en el sector minero en 1843 y 1847 (Sánchez-Batalla 2010: 238; Gutiérrez, 2011, pp. 186, 240, 243, 313, 316).

La Guerra Civil se había iniciado abiertamente en 1833 tras la muerte de Fernando VII (Aróstegui, 1989, p. 275). Las antiguas colonias de Sierra Morena apoyaron oficialmente desde el primer momento Isabel II (Sánchez-Batalla, 2007, p. 35) e incluso monetariamente, hecho que se comprueba al conocer el donativo de 1094 reales de vellón que el ayuntamiento de La Carolina realizó para los gastos de la guerra en 1836²²⁸. Pequeños grupos carlistas como el del comandante Antonio García de la Parra, conocido como «Orejita» o la de José Peñuelas, actuaron en

²²⁷ León firma como depositario del pósito de labradores en 1835. En A.H.M.LC, 2.10.1.6. Expediente instruido para la venta de la mitad de las existencias en paneras por orden de la junta de gobierno de esta provincia en fecha 22 de septiembre de 1835 a fin de formar y armar el Ejército de Andalucía; y también rúbrica las entregas de cereal al pósito de labradores de La Carolina en 1838. En A.H.M.LC, 2.10.1.7. Cuentas 1830-1848.

²²⁸ A.H.M.LC, 2.3.8. Expedientes procedimientos civiles. 1834-1837. Leg. 11549. *Ayuntamiento. Donativo hecho para los gastos de la Guerra Civil, 1836.*

Sierra Morena por su cercanía a La Mancha realizando incursiones en Venta de Cárdenas, Santa Elena, La Carolina, Guarromán o Aldeaque-mada (Sánchez-Batalla, 2007, p. 43-52). Un año después la situación continuaba siendo comprometida, ordenándose desde el Gobierno Superior Político de la provincia de Jaén la fortificación de los pueblos y la vigilancia activa por parte de la Milicia Nacional²²⁹.

En este contexto de guerra, las dotes de mando de León Merino se ven confirmadas con el cargo de comandante de la Milicia Nacional de La Carolina en 1838, cargo que con el que continuaría durante varios años más²³⁰ (Sánchez-Batalla, 2007, p. 95). De esta época, en concreto del año 1837, Merino requisó una escopeta a los carlistas que utilizó en sus acciones durante prácticamente toda su vida²³¹. El enfrentamiento bélico entre liberales y carlistas, denominado como Primera Guerra Carlista, finalizó en 1840 (Tomás, 1981, p. 261).

Pero la nueva ley de Ayuntamientos que pretendía controlar el nombramiento de los alcaldes fue sancionada por la regente en julio, lo que produjo una fuerte crisis de gobierno que finalmente provocó la revolución de 1840. María Cristina mandó a Espartero a Madrid a sofocar la insurrección, pero el general lejos de reprimirla, la alentó, formando su Ministerio en Madrid y solicitando la retirada de la ley de Ayuntamientos entre otras cuestiones, que forzaron finalmente al exilio a María Cristina, abriéndose una nueva etapa bajo la regencia de Espartero (Tomás, 1981, pp. 225, 231-243). En este contexto, el cabildo municipal de La Carolina junto con otros vecinos influyentes determinó el 14 de septiembre secundar el pronunciamiento a favor de la Constitución de 1837 y la defensa de Isabel II, constituyendo un nuevo ayuntamiento del que Merino sería nombrado por votación como alcalde primero. En octubre fue comisionado como representante de los pueblos del partido de La Carolina para formar la Junta Provincial de Gobierno (Sánchez-

²²⁹ A.H.M.LC, 1.1.3.2. Circulares 1810-1841. Leg. 2310. Francisco de Gálvez, Jaén, 20 de junio de 1837.

²³⁰ En 184a3 era capitán de la 3ª Compañía de la Milicia Nacional (Sánchez-Batalla, 2007, 172).

²³¹ Merino, L. (1872, 23 de marzo). Carta de León Merino a Cala. *La Igualdad. Diario Republicano Federal*.

Batalla, 2007, pp. 118-122; 2010, pp. 234-235). En 1842 el ayuntamiento de La Carolina le quiso premiar al proponerlo para recibir la condecoración acordada en el decreto de 12 de mayo de 1841 (Sánchez-Batalla, 2007, 284).

La oposición a Espartero se fue poco a poco consolidando a la par que el descontento y los pronunciamientos contra el regente que se embarcó hacia Inglaterra en julio de 1843. Meses después el Senado y el Congreso de diputados acordaron la mayoría de edad de Isabel II el 8 de noviembre de 1843 (Tomas, 1981, p. 243).

Merino es vigilado por las autoridades moderadas, como por ejemplo en 1844 por el gobernador militar de Ciudad Real solicitaba al alcalde del Viso información sobre León y su hermano José (Muñoz del Campo, 2001, pp. 307-308).

En 1846 se encontraba en Madrid como apoderado del ayuntamiento de La Carolina. Estaba inmerso en la recuperación de documentación y fondos que pertenecían al consistorio. En concreto papel de deuda del Estado con inscripciones por valor de 210.000 reales consiguiendo la recuperación de parte del montante. Pero al año siguiente abandonaba este cargo al salir de la Corte (Sánchez-Batalla, 2007, pp. 249-250, 262). El mismo se delataba de haber participado en los «acontecimientos de Galicia» contra el General Narváez²³². En cualquier caso su desaparición de Madrid puede estar relacionada con la represión que se sucedió con posterioridad a todo lo relacionado con este levantamiento progresista.

3. LA REVOLUCIÓN DE 1848 Y LA PARTIDA DE LEÓN MERINO.

En enero de 1848 la ilusión volvía a envolver a Merino. La previsible vuelta del exilio de Espartero le lleva a firmar una proclama de apoyo

²³² Merino, L. (1872, 23 de marzo). Carta de León Merino a Cala. *La Igualdad. Diario Republicano Federal*.

junto con otros 119 vecinos del Viso del Marqués a favor del duque de la Victoria, la causa liberal constitucional e Isabel II²³³.

Alentado por la situación, nuestro protagonista fue imbuido por las Revoluciones de 1848 contra el gobierno moderado de Narváez. En mayo de dicho año ya encabezaba una partida revolucionaria en La Carolina que fue muy perseguida junto con otra formada por su hermano José María en Santa Elena. Los hermanos Merino realizaron acciones en Sierra Morena y Despeñaperros, fundamentalmente atentados al Estado como el asalto a la correspondencia local oficial en la aldea del Arellano (Guarromán) o a la casa del peón caminero de Despeñaperros. Como consecuencia de estas acciones fueron detenidos por la Guardia Civil, escapándose de la cárcel de La Carolina el 21 de junio. Escondidos en la sierra, el gobernador de Andújar intentó promover un indulto que quedó en suspenso cuando el 4 de julio la partida de Merino asaltó la Diligencia de Madrid-Cádiz en Despeñaperros, robando la correspondencia pública (Sánchez-Batalla, 2007, pp. 296-302; 2010, pp. 236-237). El estudio exclusivo de la actividad de León Merino y su hermano a la luz de estos hechos sin tener en cuenta su contexto revolucionario, junto con el mito del bandolero decimonónico que aún tiene cabida en muchos estudios de la época ha llevado a López (1985, pp. 68-69) y a Torres (2006, pp. 357-368) a tomar sus acciones por un bandolerismo de escasa motivación política si bien nuestro trabajo va demostrando lo contrario.

Durante un mes y medio, Merino y sus hombres estuvieron de campaña en el verano de 1848 en Despeñaperros. La situación llegó a ser tan comprometida para el gobierno de la nación que envió a la columna de carabineros de José Osorio desde el norte²³⁴, mientras que el jefe político y comandante general de Jaén ordenaba a autoridades de los pueblos cercanos a la carretera de Madrid y del condado que formasen partidas de escopeteros para perseguirlo²³⁵. Finalmente el escenario se solucionó

²³³ (1848, 28 de enero). *Eco del Comercio*, p. 3.

²³⁴ (1848, 19 de julio). *El Clamor Público*. Periódico del Partido Liberal, p. 4.

²³⁵ (1848, 29 de julio). *El Clamor Público*. Periódico del Partido Liberal, p. 2.

con el indulto, y la vuelta hacia Madrid de la columna de Osorio, que el 29 de julio regresaba por Almagro²³⁶.

4. REVOLUCIÓN DE 1854: DEL BIENIO PROGRESISTA A LA PERSECUCIÓN POLÍTICA.

Durante algún tiempo las noticias sobre León quedaron soterradas hasta que llegó el año 1854, y otra sublevación despertó a los revolucionarios de Sierra Morena. Desde su inicio, Merino se puso a las órdenes de los generales pronunciados, formando una columna en Despeñaperros, y estando como segundo jefe su hermano, José María. A dicha columna se unieron varios oficiales del ejército lo que va consolidando el perfil político de sus acciones y su conexión con los sucesos de Vicálvaro²³⁷. La llamada División de Despeñaperros estaba al mando del comandante general León Merino y fue impulsada desde La Carolina, estando posicionada en Las Correderas (Santa Elena) el 19 de julio de 1854. Los revolucionarios se adhirieron al pronunciamiento de los generales O'Donnell, Serrano, Dulce, Ros de Olano y Mesina a favor de las «verdaderas ideas constitucionales», de las instituciones liberales y de la reina Isabel II (Sánchez-Batalla, 2010, 113). Como consecuencia Espartero volvió al gobierno, lo que provocó el apoyo de las clases populares y los liberales más progresistas. Él mismo nos dice que fue el primero que se levantó después de pronunciamiento militar de Vicálvaro²³⁸. Comenzaba de esta manera el Bienio Progresista con nuestro protagonista en primera línea controlando la puerta principal de entrada a Andalucía.

Gracias a este nuevo orden político Merino aprovechó la ocasión para comenzar una carrera política que le llevará a presentarse a las elecciones

²³⁶ (1848, 3 de agosto). *El Católico*, p. 344.

²³⁷ (1854, 7 de septiembre). *La Nación*. Eco de la revolución de julio, p. 2.

²³⁸ Merino, L. (1872, 23 de marzo). Carta de León Merino a Cala. *La Igualdad*. Diario Republicano Federal.

de octubre de ese mismo año para diputado electo por la provincia de Jaén por el Partido Progresista²³⁹, aunque no fue elegido²⁴⁰.

Dos años después, en 1856, O'Donnell se adheriría a la contrarrevolución junto a los moderados y algunos progresistas, que aprovecharon la salida del gobierno de Espartero para no aprobar la Constitución de 1856 y volver a acatar la de 1845. En este contexto Merino, junto con otros progresistas, no estaban de acuerdo con las acciones de los moderados que desmantelaban las reformas del Bienio, por lo que organizaron levantamientos en todo el país, como los producidos por ejemplo en Úbeda, Baeza, Jaén o La Carolina en julio. León Merino vuelve a controlar Despeñaperros, pero esta vez con una fuerza de ochocientos hombres, lo que nos es indicación su gran poder de convocatoria. Los moderados controlan pronto los levantamientos, prácticamente sin lucha, mediante la negociación y el indulto, lo que propició que la insurrección fuera controlada en Jaén, y poco a poco en el resto de ciudades²⁴¹. A finales de julio, las fuerzas convocadas por Merino en Despeñaperros fueron diluyéndose, incluyendo el propio Merino que tuvo que retirarse, volviendo la Guardia Civil a sus puestos²⁴².

Entre las consecuencias políticas de dicho levantamiento para algunos de sus participantes, como para Manuel Merino otro hermano de León, fueron muy importantes ya que fue deportado al archipiélago filipino junto con algunos de los que participaron en la revuelta de La Carolina²⁴³. La situación de León no fue mucho mejor, siendo detenido en Almuradiel el 20 de enero de 1857, donde residía, y enviado hacia la

²³⁹ (1854, 10 de octubre). *La Iberia*. Diario liberal de la mañana, p. 2; (1854, 10 de octubre). *La Nación*. Eco de la revolución de julio, p. 3 y (1854, 14 de octubre) *El Clamor Público*. Periódico del Partido Liberal, p. 2.

²⁴⁰ (1854, 2 de noviembre) *La Nación*. Eco de la revolución de julio, p. 2.

²⁴¹ (1856, 28 de julio). *La Época*, p. 3.

²⁴² (1856, 31 de julio). *La Época*, p. 3.

²⁴³ (1857, 3 de diciembre). *La Discusión*, p. 3.

Corte y Orense²⁴⁴. Desde los liberales relacionaban la detención de Merino con el intento de desmantelación del partido progresista en Jaén, al igual que en otros puntos de la península, por moderados y absolutistas. La acusación que desató su detención y destierro estaba apoyada en el hecho de que Merino atendió a una petición del general Serrano Bedoya de unas caballerías en Santa Elena para ir a Villacarrillo²⁴⁵. A 23 de febrero de 1857, León Merino continuaba retenido en Ciudad Real, mientras que otros liberales ya habían sido soltados²⁴⁶.

Algunos meses más tarde, alejado al parecer de la política, estando junto a su hermano José María en la población de Almuradiel fueron avisados de que se estaba instruyendo una causa en el juzgado de La Carolina basada en los rumores de que ambos hermanos estaban formando una nueva partida en Despeñaperros. Incluso se desplazó a Almuradiel el propio gobernador civil de Ciudad Real, que desmintió el rumor. Ejemplo de la persecución que estaban recibiendo los liberales, y en concreto León Merino, por haber participado en la revolución de 1854 y su resistencia al fin del Bienio²⁴⁷.

Estos hechos fueron mediando en las ideas políticas de León Merino, configurándose en torno al Partido Democrático, una escisión del Partido Progresista. En 1863, en una intervención a raíz de la firma de un manifiesto demócrata en el Periódico *El Pueblo* se diferenciaba abiertamente de los progresistas, si bien abogaba por la unión de los demócratas y la democracia como la única solución para España²⁴⁸.

Años después la situación comienza a complicarse de nuevo para nuestro protagonista. Los movimientos de una partida en Sierra Morena que fue violentamente disuelta por la Guardia Civil propiciaron que se vinculase

²⁴⁴ (1857, 21 de enero). *La Discusión*, p. 1; (1857, 21 de enero). *El Clamor Público*. Periódico del Partido Liberal, p. 6.

²⁴⁵ (1857, 10 de febrero). *Iberia*. Diario liberal de la mañana, p. 2.

²⁴⁶ (1857, 23 de febrero). *La Época*, p. 2.

²⁴⁷ (1857, 20 de junio). *Iberia*. Diario liberal de la mañana, p. 4; (1857, 30 de junio). *El Clamor Público*. Periódico del Partido Liberal, p. 2.

²⁴⁸ (1863, 1 de diciembre). *La Discusión*. *Diario Democrático*, p. 2.

con ella en junio de 1866. León denunciaba la persecución a la que continuaba siendo sometido por el gobierno, y argumentaba como llevaba cinco meses retirado y desterrado de su hogar, al igual que su hermano José María. A continuación desmentía su participación en la partida, y como pese a tener permiso verbal del jefe político de Jaén para residir en su provincia, la Guardia Civil le estaba buscando²⁴⁹. La situación había sido tan grave que les había obligado a esconderse en el monte, junto con su hermano José, durante este tiempo para escapar²⁵⁰.

Todo este proceso se había iniciado en enero de 1866. Los hermanos Merino se separaron, ocultándose con un criado cada uno. A José María pronto se le unieron quince o dieciséis compañeros que también temían por su vida, viviendo todos ellos de lo que daba la sierra. Al poco tiempo un suceso ocurrido en Santa Elena, del que no tenemos información, situó otra vez en el foco a los hermanos Merino, y sobre todo a José María²⁵¹.

5. EL SEXENIO DEMOCRÁTICO: UN DIPUTADO PARA LA I REPÚBLICA ESPAÑOLA (1868-1874).

Pero la posición de León Merino cambió radicalmente con la Revolución de septiembre de 1868 «La Gloriosa» que supuso el inicio del Sexenio Democrático, y el exilio de la reina Isabel II. Merino volvió a ponerse al servicio de los generales sublevados, entre ellos Serrano, Prim y Topete. En este caso su partida revolucionaria cortó el paso durante varias horas en Despeñaperros a Cayetano de Borbón-Dos-Sicilias, conde de Girgenti, que junto a un regimiento de caballería iba en auxilio de Pavía que se enfrentaría a Serrano el 28 de septiembre en el Puente de Alcolea con victoria de este último²⁵².

²⁴⁹ (1866, 12 de junio). *La Soberanía Nacional*, p. 2.

²⁵⁰ (1866, 14 de junio). *La Nación*, diario progresista, p. 1; (1866, 15 de junio). *La Soberanía Nacional*, p. 2.

²⁵¹ *Iberia*. *Diario liberal*. 20 de junio (1866, p. 2).

²⁵² Merino, L. (1872, 23 de marzo). *Carta de León Merino a Cala*. *La Igualdad*. *Diario Republicano Federal*.

Dentro de esta nueva etapa nuestro protagonista alcanzará las cotas de proyección política más elevadas. Merino inició un viaje por varios pueblos de la provincia de Jaén, entre ellos La Carolina, donde el 21 de octubre de 1868 fue nombrado hijo adoptivo (Sánchez-Batalla 2010: 139-142). El mismo día fue recibido a su entrada por el consistorio, pasando por varios arcos del triunfo, agasajándolo con un refresco y vitoreado por los vecinos mientras ofrecía un discurso desde el balcón del ayuntamiento a favor del nuevo régimen que se estaba instaurando en España y pidiendo unidad²⁵³.

Si a finales de año lo encontramos intentando posicionarse dentro del Partido Republicano a nivel nacional²⁵⁴, en enero encabezaba la candidatura por dicho partido en la circunscripción de Baeza²⁵⁵. Finalmente, dentro del nuevo comité de la provincia de Jaén recibió el cargo de presidente honorario, junto con Santiago Aledo²⁵⁶. En las elecciones a Cortes Constituyentes de febrero de 1869 se presentó por Baeza, perdiendo el acta de diputado en beneficio de Gallego Díaz²⁵⁷. A finales de abril es elegido presidente honorario del comité republicano de Linares, mientras que su hermano José era su presidente²⁵⁸.

Al mes siguiente ya ostentaba el cargo de presidente del Comité Nacional Republicano adhiriéndose al acuerdo tomado en Tortosa por las provincias que formaban la antigua corona de Aragón para pedir a los comités provinciales que se formasen en Estados Federales con el objetivo de ir formando la «Confederación Ibérica»²⁵⁹. En la ciudad de Córdoba, el día 10 y 11 de junio, plantearon el Pacto Federal de Andalucía con comisionados de Almería, Sevilla, Málaga, Cádiz, Jaén, Granada,

²⁵³ (1869, 13 de enero). *La Discusión. Diario Democrático*, p. 1.

²⁵⁴ (1868, 17 de noviembre). *La Igualdad. Diario democrático-republicano*, p. 2.

²⁵⁵ (1868, 21 de octubre). *La Discusión. Diario Democrático*, p. 1.

²⁵⁶ (1869, 30 de enero). *La Discusión. Diario Democrático*, p. 3.

²⁵⁷ (1869, 19 de febrero). *El Boletín de las Cortes*, p. 1.

²⁵⁸ (1869, 28 de abril). *La Discusión. Diario Democrático*, p. 3.

²⁵⁹ (1869, 28 de mayo). *La Igualdad. Diario Republicano-Segunda época*, p. 2.

Huelva, Cáceres y Badajoz junto con varios diputados republicanos. La mesa de la asamblea quedó presidida por Merino²⁶⁰.

Dentro de las sesiones para discutir y votar las bases del pacto federal bético-extremeño, al que también se unió Murcia²⁶¹, Merino participó activamente²⁶². En sus intervenciones alabó la espontaneidad de las reuniones «populares», menos influidas por los altos poderes, además de hablar sobre la imposibilidad del sistema monárquico y la necesidad de la república²⁶³.

Si en la provincia de Jaén, nuestro protagonista prosiguió como representante provincial de la Asamblea de Córdoba²⁶⁴, a finales de julio se desplazó a Madrid como uno de los representantes del Pacto de Córdoba para participar en los pactos federales de España²⁶⁵. Merino presidió las sesiones de la Asamblea de los pactos federales donde acudieron representantes de Tortosa, Córdoba, Valladolid, Vasco-Navarro (Eibar) y La Coruña²⁶⁶. Aspiraban a la unión entre España y Portugal, siendo nombrado Merino presidente del Consejo Federal provisional a la espera de poder conformarlo según lo acordado en el pacto²⁶⁷.

Mientras que estaba en Madrid León fue investigado por el Gobierno Político de Jaén por el recibimiento que se le dio a su llegada a la estación

²⁶⁰ (1869, 8 de junio). *La Igualdad. Diario Republicano-Segunda época*, p. 2.; (1869, 13 de junio). *La Época. Periódico político y literario*, pp. 2-3.

²⁶¹ (1869, 15 de junio). *La Discusión. Diario democrático*, p. 1.

²⁶² (1869, 15 de junio). *La Discusión. Diario democrático*, p. 1.

²⁶³ (1869, 14 de junio). *La Época. Periódico político y literario*, p. 1; (1869, 16 de junio). *La Igualdad. Viva la república federal*, p. 2.

²⁶⁴ (1869, 10 de julio). *La Igualdad. Viva la república federal*, p. 2.

²⁶⁵ (1869, 22 de julio). *La Igualdad. Viva la república federal*, p. 4; (1869, 22 de julio). *El Imparcial. Diario liberal de la mañana*, p. 3.

²⁶⁶ (1869, 28 de julio). *La Igualdad. Viva la república federal*, p. 4. Tanto el hecho de presidir la asamblea del pacto federal de Córdoba como la general de pactos federales de Madrid de 1869 fue recogido por de Cadenas y Allende (1977, pp. 274-275).

²⁶⁷ (1869, 31 de julio). *La Discusión. Diario Democrático*, pp. 1-2; (1869, 31 de julio). *La Igualdad. Viva la república federal*, pp. 1-2.

de Vilches en junio²⁶⁸, si bien volvería a Madrid, solicitando que Prim anulara la pena de muerte al cabecilla carlista Polo²⁶⁹, y posteriormente a Andalucía para representar a la provincia de Jaén en la Asamblea Federal de las provincias de Andalucía, Murcia y Extremadura, celebrada en Andújar el 31 de agosto de 1869, siendo nombrado representante del Consejo Federal²⁷⁰.

Si bien durante los meses siguientes volvió a coger las armas, participando en la sublevación federal de octubre de ese mismo año, dirigiendo una partida republicana en Despeñaperros (Jaén, 2014, 144-147). Fruto de estas acciones se levantó un grupo de cuarenta hombres a su mando que consiguió interrumpir la línea telegráfica y el ferrocarril de Andalucía en las inmediaciones de Vilches, siendo restablecido el paso una hora después²⁷¹. En la prensa liberal, se minusvaloraba las partidas republicanas en Andalucía, reduciéndolas a «bandoleros»²⁷². Si bien, al día siguiente ya se hablaba de que la partida de Merino estaba compuesta por 300 hombres que iban a ser perseguidos por fuerzas que habían salido de Jaén²⁷³. El brigadier Burgos entró en La Carolina sin encontrar insurrectos, al haberse retirado de aquella ciudad el día anterior comandados por el alcalde Medrano. El resto de pueblos de la sierra estaban tranquilos, y eso a pesar de que Merino había estado con su partida el día 6 de octubre en Linares, retirándose sin crear problemas²⁷⁴. En torno al diez de octubre la partida de Merino comenzó a dispersarse, ayudando a su disolución la publicación de un indulto por parte de las autoridades. León junto con Francisco Chico, alcalde primero de Bailén, escaparon

²⁶⁸ (1869, 1 de agosto). *Igualdad. Viva la república federal*, p. 4.

²⁶⁹ (1869, 26 de agosto). *Igualdad*; (1869, 26 de agosto). *Viva la república federal*, pp. 1-2.

²⁷⁰ (1869, 4 de septiembre). *La Discusión. Diario Democrático*, p. 1; (1869, 8 de septiembre). *La Igualdad. Viva la república federal*, pp. 2-3.

²⁷¹ (1869, 3 de octubre). *La Época. Periódico político y literario*, p. 3.

²⁷² (1869, 4 de octubre). *El Imparcial. Diario liberal de la mañana*, p. 4.

²⁷³ (1869, 5 de octubre). *El Pensamiento. Diario católico, apostólico y romano*, p. 2.

²⁷⁴ (1869, 9 de octubre). *La Correspondencia de España. Diario universal de noticias. Eco imparcial de la opinión y la prensa*, p. 1.

hacia Portugal²⁷⁵. Tuvo que esperar a agosto del año siguiente para que el gobierno decretara la amnistía general a los insurrectos, lo que llevó a Merino a establecer su residencia en el Viso, siendo controlado estrechamente por la Guardia Civil (Jaén, 2014, p. 149).

Pero aunque se acogió a la amnistía, parece ser que cargó con toda la responsabilidad de la rebelión. José Plaza Claramut criticaba como muchos de los que juraron apoyar la sublevación finalmente abandonaron la causa en el último momento. Plaza exponía como Merino no había obtenido nunca recompensa a sus sufrimientos, consecuencia de la búsqueda del bien público²⁷⁶. Curiosamente, dos años después, Faustino Caro renunció a la candidatura para representar a los republicanos de Baeza, siendo propuesta la de Merino como una reparación²⁷⁷.

Su regreso a Madrid en febrero de 1873²⁷⁸ fue el preludio de su candidatura por el distrito de Almagro, consiguiendo finalmente ser electo²⁷⁹ y finalmente diputado por Almagro (*Diario de sesiones de las Cortes Constituyentes de la República Española* 1874: 37) entre el 5 de junio de 1873 y el 8 de enero de 1874. En las Cortes, León, junto con otros diputados se ubicaron dentro del centro federal reformista, intentando la unificación para acordar los medios más rápidos y acertados de plantear la república federal española de forma pacífica²⁸⁰.

La situación política se volvía a complicar, y el gobierno de Pi y Margall sería presionado por la minoría republicana federal, entre ellos Merino, expresando que no asistirían al congreso mientras que el gobierno no

²⁷⁵ (1869, 12 de octubre). *La Época. Periódico político y literario*, p. 3; (1869, 31 de octubre). *La Discusión. Diario Democrático*, p. 3.

²⁷⁶ (1870, 3 de noviembre). *El Combate ¡Viva la república democrática federal!*, p. 4.

²⁷⁷ (1872, 22 de agosto). *La Igualdad. Diario republicano federal*, p. 2. En otro diario se denuncia el pucherazo (1879, 13 de mayo). *La Unión. Diario democrático de la mañana*, p. 2.

²⁷⁸ (1873, 28 de febrero). *El Imparcial. Diario liberal*, p. 2.

²⁷⁹ (1873, 21 de mayo). *La Correspondencia de España. Diario universal de noticias*.

²⁸⁰ (1873, 30 de mayo). *La Época. Periódico político diario*, pp. 2-3. (1873, 5 de junio). *La Época. Periódico político diario*, p. 4.

clarificara sus políticas de reforzamiento de la república²⁸¹. Incluso dichos diputados llegaron a pedir en una carta abierta al ejército que defendiese la república federal contra los carlistas y contra los que querían instaurar a Alfonso de Borbón en el trono²⁸². Las acciones violentas no se hicieron esperar, y se produjo el corte de la línea férrea del medio día en Despeñaperros, destruyéndose un puente, existiendo rumores de que Merino junto a otros habían salido para Despeñaperros²⁸³.

Los diputados del partido republicano federal denunciaron la actitud beligerante del gobierno²⁸⁴. Mientras tanto Merino participó en las sesiones del congreso, indicando a Castelar que ni se había terminado la Guerra Civil, ni las reformas necesarias, por lo que el desencanto había provocado la revolución cantonal, temiendo que una vez que los generales partidarios de la monarquía terminaran con los carlistas, fueran contra los republicanos federales²⁸⁵. La posición de Merino se fue escurriendo más a la izquierda²⁸⁶, responsabilizando al gobierno de Castelar la situación actual del país²⁸⁷.

En este contexto, Merino estaba en el congreso cuando el general Pavía entro el día 3 de enero mientras se debatía la moción de censura de Pi y Margall contra Castelar. Sorprendido por la rebelión firmó, junto con la mayoría de los diputados, un documento para denunciar al Tribunal

²⁸¹ (1873, 5 de julio). *La Igualdad*. Diario republicano federal, pp. 1-2.

²⁸² (1873, 25 de julio). *El Pensamiento Español*. Diario católico, apostólico y romano, p. 4.

²⁸³ (1873, 21 de julio). *La Época*. Periódico político diario, p. 1; (1873, 21 de julio). *El Imparcial*. Diario liberal, p. 2. Según un diario monárquico León Merino, Pierrard y Maza se encontraban en Venta de Cárdenas (1873, 26 de julio). *La Esperanza*. Periódico monárquico, p. 2.

²⁸⁴ (1873, 26 de julio). Manifiesto de la minoría. A la Nación. *El Pensamiento Español*. Diario católico, apostólico y romano, p. 1.

²⁸⁵ (1873, 12 de septiembre). *La Igualdad*. Diario republicano federal, pp. 1-3.

²⁸⁶ (1873, 29 de septiembre). *El Pensamiento Español*. Diario católico, apostólico y romano, p. 2.

²⁸⁷ (1873, 18 de noviembre). *La Nación*. Diario literario y político de la tarde, p. 2; (1873, 19 de noviembre). *La Época*. Periódico político diario, p. 3.

Supremo dicho acto violento y apoyar al gobierno de Castelar²⁸⁸. El golpe de Pavía terminó con la I República, perdiendo Merino su cargo de diputado federal²⁸⁹.

La actividad de Merino lejos de terminar continuaría, siendo sobreesida una causa con motivo de una conspiración que fue descubierta en junio de 1877 junto con militares y civiles²⁹⁰; firmando un “manifiesto de los demócratas fusionistas” contra el sistema de gobierno, la falta de libertad, libertad de prensa y de sufragio universal el 28 de marzo de 1879²⁹¹; participando en reuniones de exdiputados federales para terminar con las diferencias²⁹² o firmando una carta de adhesión en 1881 como exdiputado federal²⁹³.

León Merino y Verdejo fallecía en Manzanares el día 6 de enero de 1884²⁹⁴ a la edad de 71 años. Había dejado viuda, Miguela Sánchez Blanco, con la que se había casado el 30 de enero de 1873 en Manzanares²⁹⁵ y no tuvo descendencia. El 21 de septiembre de 1907 el ayuntamiento de la Carolina dio su nombre a una calle de la ciudad (Sánchez-Batalla, 2001, IV, 416).

²⁸⁸ (1874, 24 de enero). *El Imparcial*. Diario liberal, pp. 1-2; (1874, 24 de enero). *Las Circunstancias*. Diario de noticias, p. 1.

²⁸⁹ (1874, 27 de abril). *La Correspondencia de España*. Diario universal de noticias, p. 3; (1874, 28 de abril). *La Igualdad*. Diario republicano federal, p. 2.

²⁹⁰ (1877, 27 de junio). *La Correspondencia de España*. Diario universal de noticias, p. 1.

²⁹¹ (1879, 29 de marzo). *La Época*. Diario político, p. 2.

²⁹² (1881, 14 de mayo). *El Liberal*, p. 2.

²⁹³ (1881, 18 de mayo). *El Demócrata*. Diario de la tarde, p. 2.

²⁹⁴ Registro Civil de Manzanares, certificado de defunción de León Merino Verdejo. 6 de enero de 1884.

²⁹⁵ *Libro de Matrimonios de la Iglesia Parroquial de Manzanares (1865-1877)*, fol. 297r.

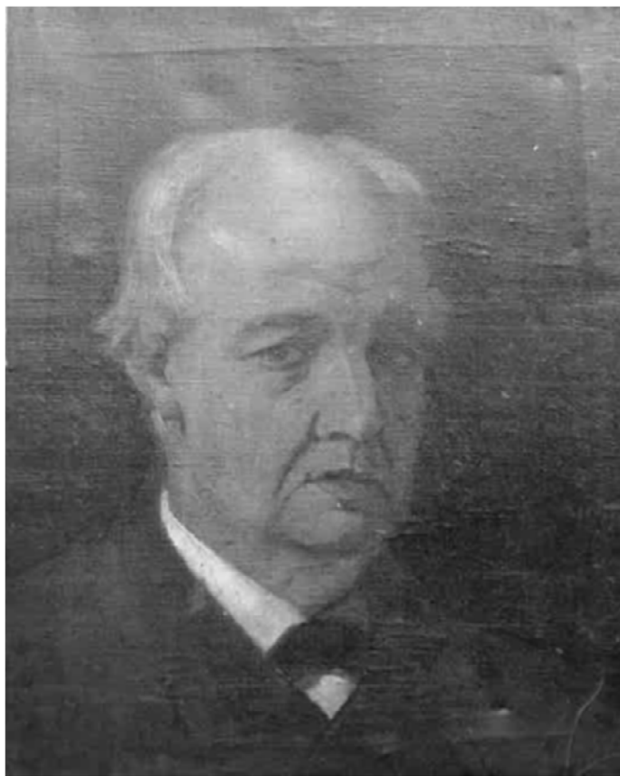


Figura 1. Fotografía del retrato de León Merino realizado por José Nin y Tudó. Archivo de Natalio Rivas. Col. iconográfica 520 y 521.
Fuente. Real Academia de la Historia

6. CONCLUSIONES

Las Nuevas Poblaciones actuaron como imán para multitud de habitantes de los pueblos vecinos que se acercaron en ellas buscando la protección de su Fuero como fue el caso de la familia de León Merino. Tanto su trabajo como maestro de postas como su participación en las Guerras Carlistas le propiciarían una experiencia que le fue muy provechosa a la hora de participar en las revoluciones que sucedieron en el siglo XIX. Su entrada en el ayuntamiento de La Carolina también le serviría para conocer los problemas de esta institución y la búsqueda de soluciones. Si en un principio lo vemos con los liberales, apoyando la Regencia de la reina María Cristina, pronto ve en Espartero una solución a los problemas de España, apoyándolo activamente en la

Revolución de 1840, y pasando a posiciones más progresistas durante las revoluciones de 1848 o 1854, lo que finalmente le propició la persecución y el destierro por parte de los moderados, entrando finalmente dentro de las filas del Partido Democrático.

Despeñaperros siempre fue su lugar de refugio, donde buscar ayuda y desarrollar sus acciones políticas más radicales. La revolución de 1868 le llevó hacia posiciones republicanas, siendo uno de las grandes figuras de dicho partido, y propiciando su persecución ahora por los progresistas y demócratas. Su militancia activa como diputado en las Cortes de la I República nos permite vislumbrar su paso del centro moderado a la izquierda dentro de dicho partido, si bien siempre apostó por el diálogo y la unidad como medio para vencer los problemas de la Nación. Como hemos podido comprobar las acciones de Merino no son simple bandolerismo, pues siempre se relacionaron con la situación política de su momento, siendo consecuencias de lo que estaba aconteciendo en la España que le tocó vivir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARÓSTEGUI SÁNCHEZ, J. (1981). El Carlismo y la Guerra Civil. En JOVER, J. M. *La era isabelina y el Sexenio Democrático*, I. RBA Coleccionables, S. A., 249-313. [Edición 2005].

DE CADENAS Y ALLENDE, F. (1977). La colección iconográfica de don Natalio Rivas en la Academia de la Historia (continuación). *Hidalguía. La revista de genealogía, nobleza y armas*. 141, 273-288.

ESTÉVANEZ, N. (1903). *Fragmentos de mis memorias*. Tipográfico de los hijos de R. Álvarez.

DIARIO DE SESIONES DE LAS CORTES CONSTITUYENTES DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA (1874). Imprenta de J. Antonio García. I. [1 de junio de 1873 a 8 de enero de 1874].

[FUERO] (1767). *Real cédula de su majestad, y señores de su consejo, que contiene la instrucción, y fuero de población, que se deben observar en las que se formen de nuevo en la Sierra Morena con naturales, y extranjeros católicos*. En la oficina de Don Antonio Sanz.

- GUTIÉRREZ GUZMÁN, F. (2011). *Catálogo minero del distrito Linares-La Carolina*. Ilustre Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos de Minas de Linares, Granada, Jaén y Málaga.
- HAMER FLORES, A. Y PÉREZ[-SCHMID] FERNÁNDEZ, F. J. (2019). Reformas y mejoras en el servicio de postas entre Madrid y Cádiz: el caso de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía. *Studia Historica: Historia Moderna*. 41(1), 379-405.
- JAÉN MILLA, S. (2014). *Entre tierra y plomo. Historia del republicanismo jiennense (1849-1923)*. Ediciones Carena.
- MUÑOZ DEL CAMPO, J. (2001). *El Viso del Puerto Muladar II. Viso del Marqués. Retazos de su historia*. Lozano A. G.
- LÓPEZ PÉREZ, M. (1985). El bandolerismo en la provincia de Jaén aproximación para su estudio. *Boletín del IEG*. 121, 33-74.
- PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ, F. J. (2020). *Colonos y propietarios de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena*. Fundación de Municipios Pablo de Olavide.
- SÁNCHEZ-BATALLA MARTÍNEZ, C. (2000). *La Carolina en el entorno de sus colonias gemelas y antiguas poblaciones de Sierra Morena. Prehistoria a 1835*. Caja Rural de Jaén, II.
- SÁNCHEZ-BATALLA MARTÍNEZ, C. (2007). *La Carolina: historia de los 16 años que cierran la primera mitad del siglo XIX*. Caja Rural de Jaén, V.
- SÁNCHEZ-BATALLA MARTÍNEZ, C. (2010). *La Carolina: historia de la segunda mitad del siglo XIX*. Caja Rural de Jaén, VI.
- TOMAS VILLARROYA, J. (1981). El proceso constitucional 1834-1843. En JOVER, J. M. *La era isabelina y el Sexenio Democrático*, I. RBA Coleccionables, S. A., 185-245. [Edición 2005].
- TORRES JIMÉNEZ, J. C. (2006). *El bandolerismo en el reino de Jaén*. Fundación para el desarrollo de los pueblos de la ruta del Tempranillo.

IDEOLOGÍA Y COMPROMISO EN FÉLIX GRANDE. UN INTELLECTUAL ESPAÑOL DEL SIGLO XX

DR. ALBERTO GÓMEZ VAQUERO
Universidad Complutense de Madrid, España

INTRODUCCIÓN

Félix Grande se definió a sí mismo como intelectual en varias ocasiones y se veía como un escritor que debía incidir en el debate público a través de la publicación de textos en la prensa.

Han sido muchos los escritores y pensadores que se han identificado y han sido vistos como intelectuales a lo largo de la historia de la prensa española. Algunos como Miguel de Unamuno (Vázquez-Médel, 2012, pp.465-488), por ejemplo, convirtieron la escritura de textos para la prensa en una de sus ocupaciones principales. Otros como Ortega y Gasset no dudaron en convertirse ellos mismos en fundadores y directores de un medio (Blanco Alfonso, 2005, p.61).

La Guerra Civil marcó un antes y un después para los intelectuales, y aunque durante la dictadura franquista los escritores no desaparecieron de la prensa, la censura limitó sus posibilidades expresivas (Santos Juliá, 2002, pp.197-218).

1. OBJETIVOS

Nuestro objetivo principal es investigar la labor de Félix Grande en tanto que intelectual de izquierdas en el marco de la sociedad española nacida de la transición a la democracia, momento en el que, como veremos, la figura del «intelectual» es sometida a diversos cambios.

Para ello vamos a averiguar qué peso tuvieron la política y los temas sociales en las intervenciones en prensa de Grande. También tendremos

que conocer cuáles fueron las principales ideas políticas expresadas por Grande en la prensa y qué tipo de posicionamiento ideológico conforman dichas ideas.

Del mismo modo, este estudio nace con la voluntad de conocer qué tipo de compromiso social, en tanto que intelectual, manifestó este autor durante su trayectoria como escritor en periódicos.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. LOS INTELLECTUALES EN LA ESPAÑA DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX

Para este estudio, vamos a considerar la Historia de los intelectuales como una rama de la Historia de la Cultura²⁹⁶. Una historia detallada de esos «generadores y transmisores» de ideas que son los intelectuales debe plantearse como el resultado y al mismo tiempo la base para cualquier estudio del contexto sociopolítico de una región o país en un espacio-tiempo determinado, como indica Morente Valero (2011, p.44).

A lo largo de este estudio, vamos a entender por intelectuales a aquellas personas que, habiendo alcanzado un alto grado de prestigio en su profesión —escritores, filósofos, artistas, académicos, entre otros— deciden intervenir en el debate público manifestando su opinión sobre diferentes temas a través de los medios de comunicación (Muñoz Soro, 2011, p.32)²⁹⁷.

Félix Grande comienza a publicar cuando la figura del intelectual está viviendo, en España y también en Europa, su momento de mayor auge:

²⁹⁶ Para una detallada exposición sobre la posibilidad epistemológica de una «historia de los intelectuales» entendida como subgrupo dentro de una, no menos discutida, «historia de la cultura» o «historia de las ideas», véase Plata Parga (2010); Morente Valero (2011) y Pecourt (2008).

²⁹⁷ Véase también, para más información, el capítulo 8 de *Literary Journalism Across the Globe* (2011, pp.134-145), donde Sonia Parratt «explores how journalism and literature in Spain remained close allies for years, as many Spanish poets and novelists made their living working at dailies and later on as journalists publishing nonfiction».

las décadas de los sesenta y setenta, cuando el contexto de la Guerra Fría favoreció un clima de discusión pública sobre política.

En el caso español, y a causa de la dictadura, la figura del intelectual presentará sus propias singularidades. En nuestro país, al contexto internacional de política de bloques, con una izquierda dividida, a su vez, entre pro y anti soviéticos, hay que sumar un eje interno que obligaba a los intelectuales a un posicionamiento primario en partidarios del franquismo y antifranquistas (Plata Parga, 2010, p.12).

Durante la dictadura, el papel de los intelectuales, especialmente el de los intelectuales de izquierda, aunque clandestino en muchos casos, no fue menor²⁹⁸. Y de hecho, gracias al prestigio ganado en la lucha contra el franquismo, comenzaron la Transición en «una posición destacada como guías en el proceso de cambio social, sobre todo a través de sus intervenciones públicas en la prensa» (Muñoz Soro, 2011b, p.53). No es baladí, en este sentido, que Grande produjera en este periodo una parte muy importante de sus textos político-sociales, pues el periodo de agitación política y de enormes cambios coincidía con esta búsqueda del escritor-intelectual como guía social.

Cerrados los medios públicos de expresión del franquismo, el debate intelectual en la Transición fue, sobre todo, un debate entre las diferentes posiciones dentro de la izquierda²⁹⁹. A una primera separación entre reformistas, partidarios de alcanzar la democracia a partir de la reforma del régimen franquista, situados en la órbita del PSOE; y rupturistas, contrarios a aceptar cualquier legitimidad franquista y partidarios de un proceso revolucionario o cuasi revolucionario y situados cerca del PCE,

²⁹⁸ En el contexto anterior a la caída de la URSS podemos entender como «de izquierdas» al hombre definido por Lanzmann como aquel caracterizado por el rechazo a «la democracia capitalista, la conciencia de la perfectibilidad humana frente al pesimismo antropológico de la derecha, la concepción de la historia como un proceso de liberación de toda opresión, y la defensa de la igualdad socio-económica y de la superación de las diferencias entre las clases, las razas y las creencias» (Pérez Ledesma, 2008, p.12). Véase también Muñoz Soro (2014) para un resumen de las posiciones de los intelectuales de izquierdas en la España franquista.

²⁹⁹ Para una detallada exposición de lo que supuso la llegada de la democracia para los intelectuales de izquierda españoles y los posicionamientos a los que obligó véase Mainer, J.C. (2008, Julio-diciembre).

se sumaban otras que complican el encaje de un intelectual concreto, de manera clara, en uno u otro bando. Por ejemplo, la decisión de Santiago Carrillo de romper con la tradición estalinista y pro soviética del PCE y acercarse al eurocomunismo —avanzando, en el plano interno, hacia la doctrina de la reconciliación nacional y centrando el debate no en reforma o ruptura sino en democracia amputada o plena— causó una fuerte sacudida en el partido y la aparición de diversas escisiones, algunas con sus propios órganos de comunicación y propaganda.

En este proceso, revistas como *Negaciones* o *El Cárbabo* quedaron situadas a la izquierda del PCE, y abogaron por una política de enfrentamiento con el franquismo y la democracia burguesa. Otras como *Argumentos*, se situaban en una especie de espacio intermedio entre el PCE y el PSOE apoyando el pragmatismo político y la negociación con las fuerzas del régimen franquista (Pecourt, 2008, pp.37-147).

En este debate, los nuevos medios hegemónicos como *El País* tomarán partido por las posiciones reformistas y la política del olvido, señalando las posiciones rupturistas como algo propio de una dialéctica ya superada. Algo similar ocurriría en el mundo de la cultura, donde los intelectuales procedentes de la lucha antifranquista comenzaron a ser percibidos como una fuerza «demasiado vieja, demasiado militante», que tenía que dejar paso en los medios de comunicación a la «posmodernidad» y sus artistas, «un término más acorde con las ideas y sentimientos de todas aquellas fuentes que nutrieron la gestión pública de la cultura y su disfrute» (Marzo y Badía, 2006, p.3); una posmodernidad marcada por la fragmentación del saber y la subsiguiente crisis de los grandes relatos —también, por supuesto, del relato marxista—; por la desaparición del sujeto individual que, en el ámbito cultural, amenaza la noción del artista como «genio» o poseedor de un «estilo único» y diferente, y por la pérdida de los grandes ideales colectivos sean artísticos o políticos (Walton, 2018, p.131).

Esta renuncia a la utopía sumada a la fractura dentro de la izquierda provocó una situación de desencanto en buena parte de la intelectualidad española, que condujo en algunos casos a una aceptación desencantada de la Constitución y de la todavía incipiente democracia

española³⁰⁰, y en otros, incluso, a formar parte de las filas abstencionistas³⁰¹. Sin que falte, y el propio Grande sería un ejemplo, quien, desde las filas del reformismo, manifestaron y propusieron un «sí» entusiasmado en el referéndum constitucional que era, al mismo tiempo, una aceptación enfática de todo el proceso democratizador.

El fallido intento de golpe de Estado el 23 de febrero de 1981 y la apabullante victoria socialista al siguiente año en las elecciones generales supuso el arrinconamiento definitivo tanto de las propuestas utópicas y rupturistas como de las reivindicaciones en favor de la memoria como camino para la reconciliación nacional. Las posiciones, en palabras de Francisco Umbral (21 de octubre de 1982) se «desfanatizaron», y los intelectuales dejaron de estar tan preocupados por los asuntos públicos y sociales para centrarse en «sus creaciones personales y hasta egoístas».

El PSOE, pese a las llamadas al compromiso del intelectual con la sociedad y a las promesas de no establecerse como guía o patrocinador de la cultura³⁰², terminaría creando un «estado cultural»³⁰³ que ya tempranamente algunos intelectuales criticaron por la trivialidad de sus producciones y por la incapacidad de esa cultura para desarrollar pensamiento crítico en sus receptores

En las décadas siguientes, el optimismo europeísta, la primacía de la democracia liberal como modelo político y del capitalismo como modelo económico, y la necesidad de mirar al futuro y «olvidar» los cuarenta

³⁰⁰ López Aranguren. (6 de octubre de 1978).

³⁰¹ Véase por ejemplo la columna de Savater, F. (1978, 5 de diciembre). Francisco Vázquez García ha estudiado como Savater y otros autores, organizados en torno a la revista *Los cuadernos de la Gaya Cencia* dieron lugar a un corriente neonietzscheana española de izquierdas.

³⁰² «Felipe González llama a los intelectuales y artistas a “un compromiso con la sociedad”» (1982, 29 de septiembre). El País.

³⁰³ «La política emprendida por el Partido Socialista durante los años ochenta reprodujo la honda percepción de las capas más influyentes de la sociedad española de que la cultura debe venir inspirada por el estado, por un lado, garante de la inequívoca tradición del arte español y, por el otro, paladín de la modernidad de las propuestas artísticas nacionales en la palestra internacional» (Marzo, José Luis y Badía, T., 2006, pp.4-5).

años de dictadura se convirtieron en el nuevo consenso social en una España que, en lo cultural, vio cómo morían los viejos modelos empresariales o pasaban a manos de los grandes grupos de comunicación (como Prisa, Planeta, Mediaset), verdaderos dirigentes de la cultura en el país desde entonces —con una política centrada ya no en la calidad, sino en los beneficios económicos— (Cattaneo, 2017, pp.9-22).

En lo que se refiere a los intelectuales, el acelerado paso de España a la posmodernidad supuso el desvanecimiento del intelectual moderno y el nacimiento de dos figuras en principio contradictorias pero que se reparten hoy el espacio de opinión en los grandes medios: por un lado «el especialista posideológico» y por otro «el comunicador mediático» cuyo ejemplo principal hoy en día sería el tertuliano (Muñoz Soro, 2011b, p.27).

Esta aceleración histórica hay que situarla, además, en un contexto internacional de especial complejidad para la izquierda y sus intelectuales, donde la caída de la URSS supuso no solo una puesta en crisis del concepto de «izquierda», sino también el cuestionamiento de la misma división izquierda-derecha, incluyendo proclamaciones del fin de la Historia como la llevada a cabo por Fukuyama (1992)³⁰⁴.

En el ámbito español la crisis de la izquierda comunista había empezado ya mucho antes y desde el inicio de los ochenta las consecutivas derrotas electorales acabarían provocando un cambio de dirección en el partido y el paso de la izquierda comunista a una posición, salvo momentos puntuales, muy minoritaria (Molinero y Ysàs, 2008, julio-diciembre p.23).

En este nuevo periodo, el propio término de «intelectual» ha caído en desuso en nuestro país y ha pasado a ser considerado incluso como un término con cierto barniz de vanidad cuando uno se lo dedica a sí

³⁰⁴ «Norberto Bobbio y Peter Glotz son sólo dos de los nombres más reconocidos entre quienes tras la caída de la URSS y del muro de Berlín, trataron de redefinir el concepto y el espacio de la izquierda. Ambos renuncian ya, como lucha propia de la izquierda, a la transformación radical del mundo, disminuyen la importancia histórica del marxismo-leninismo y señalan la lucha por una igualdad pragmática (que no cuestiona los fundamentos del capitalismo) como la propia de la nueva izquierda» (Pérez Ledesma, 2008, pp.14-15).

mismo, sin que falte quien haya celebrado la defunción de esta figura³⁰⁵. El auge de la televisión primero y de Internet después supuso, además, una pérdida de poder para la prensa escrita como formadora de opinión y con ella decreció el poder de esa categoría de escritores-intelectuales a la que pertenecía Grande y que había hecho de la escritura de columnas y artículos su manera de incidir en la realidad social.

2.2. TIPOLOGÍAS DE INTELLECTUALES

Para establecer los tipos de intelectuales emplearemos las tres funciones del lenguaje de Karl Bühler como delimitadoras de otros tantos tipos de intelectual³⁰⁶; con ellas podemos diferenciar entre un intelectual apelativo, que persigue un fin concreto y que caracteriza su mensaje por el empleo de órdenes, mandatos y sugerencias; un intelectual expresivo, caracterizado por el testimonio personal y la expresión de sentimientos, cercano en el modo de escritura a la lírica; y un intelectual representativo o especulativo, que a través de un lenguaje informativo, que tiende a buscar la objetividad, expone argumentos y razones, y es más analítico que opinativo.

Otros conceptos —necesarios, sobre todo, en las dos primeras épocas en que dividiremos la obra periodística de Grande, como veremos más adelante— son el intelectual revolucionario, el intelectual rupturista y el intelectual reformista, los cuáles habrá que entender siempre como concepciones subjetivas, válidas dentro de un determinado trabajo pero sin validez universal (Veyne, 1972, pp.153-181).

En lo referente a este trabajo entenderemos por revolucionarios a aquellos autores comprometidos e interesados en la transformación del *statu quo* dominante por medios violentos. Los rupturistas serán aquellos que apuesten, igualmente, por la transformación de las estructuras de poder del pasado pero sin acudir a la violencia; los reformistas sostendrán, en el caso español, la necesidad de conseguir pasar sin violencia ni ruptura de la legalidad franquista a la democrática.

³⁰⁵ Ver por ejemplo: Cercas, J. (1999, 17 de abril)

³⁰⁶ Ver Plata Parga (2010, p.19) y Muñoz Soro (2011b, pp.25-55).

3. METODOLOGÍA

Después de reunir el corpus periodístico completo de Grande³⁰⁷, hemos dividido su obra en prensa en cuatro grandes periodos. Uno que comenzaría con los primeros escritos del autor aparecidos en prensa y llegaría hasta el inicio de la democracia, en 1975 y que estaría marcado por la censura.

El segundo periodo se iniciaría en 1976 para concluir en 1982, año que, consideramos, cierra la Transición con la victoria en las urnas del PSOE. En nuestro caso, además, pasarían solo unos meses desde la investidura de González (diciembre de 1982) hasta que Grande abandonase la revista *El Socialista* (agosto de 1983); tal vez para poder emprender una crítica del poder, representado ya por el PSOE, desde posiciones de independencia.

Estos dos primeros períodos coinciden, como hemos visto, con el auge de la figura del intelectual en España y serán también los de mayor proyección de Grande en la prensa.

El tercer periodo arrancarían en 1983 y llegaría hasta 2004. Este periodo supone el fin de las colaboraciones habituales del autor con la prensa. Final que se verá resumido en el libro *Genealogía del frío* (2004) que recoge las columnas escritas para varios periódicos locales en los años inmediatamente anteriores.

Un último periodo arrancarían en 2005 y llegaría hasta el año de su muerte, 2014. En esos nueve años, Grande siguió colaborando con los medios, pero de manera muy esporádica. Además, su respuesta a la crisis que desde 2008 hizo mella en la sociedad española se volcó —al no disponer del canal habitual de las columnas en prensa— en una suerte de diarismo o periodismo íntimo donde la actualidad se conjuga con la creación literaria y la memoria personal. El resultado, planteado en forma de libro, permanece inédito, obrando un ejemplar en nuestro poder.

³⁰⁷ Ver: Gómez Vaquero, A. (2020) para el corpus completo.

En un primer análisis, hemos desarrollado un método de investigación cuantitativo destinado a obtener unas conclusiones numéricas. Para ello, a medida que llevábamos a cabo nuestra lectura del corpus periodístico de Grande hemos anotado en una tabla Excel si cada uno de ellos parte o no de una noticia de actualidad.

En paralelo, hemos estudiado cualitativamente cómo responde Félix Grande a la actualidad en cada uno de los periodos propuestos; es decir, cómo participa en los debates de su tiempo a través de sus intervenciones en los medios.

Del mismo modo, hemos analizado cuantitativamente estos textos para saber cuántos están dedicados a un tema político o a un tema social, con el fin no solo de saber qué importancia tuvieron ambos temas en la obra de Grande en cada periodo, sino también de poder proceder posteriormente a un análisis cualitativo de estos textos.

Así, hemos realizado un análisis cualitativo detallado de los textos políticos y sociales para a través de ese análisis poder establecer cuáles fueron sus principales ideas políticas, cómo las expresó, en qué debates participó con más interés (y en cuáles no participó, lo que puede ser igual de importante) y con qué colectivos manifestó un mayor compromiso social.

Por último, hemos analizado cualitativamente todo el corpus periodístico para, a través del tipo de mensajes empleados por Grande, y en unión con su posicionamiento político y social establecido por el análisis anterior, poder señalar qué tipo de intelectual fue.

4. RESULTADOS

4.1. EL PAPEL DE LA ACTUALIDAD EN FÉLIX GRANDE

Sin contar los textos ficcionales publicados en prensa, un 53,56% de los textos de Félix Grande no respondieron a un tema de actualidad, mientras que un 46,44% sí lo hicieron. Datos muy igualados por tanto.

Mención especial merece el segundo periodo en que hemos dividido su obra. Entre 1976 y 1982 aparecieron textos de Félix Grande en más de

26 medios distintos, entre ellos muchos de los más prestigiosos y leídos del momento. Estos textos suponen el 30,3% del total de la producción periodística de Grande, lo que implica que casi un tercio de sus escritos para la prensa aparecieron en estos seis años. Más del 52% de sus textos para prensa en estos seis años de la Transición tiene su origen en la actualidad. Si hablamos de textos de temática político-social, es decir, los más comprometidos, los de esta época superan el centenar y el porcentaje de ellos que están basados en hechos de actualidad es superior al 73%, casi 3 de cada 4 por lo tanto.

El contraste más claro lo encontramos en los cinco últimos años de vida de Grande —última etapa de nuestro análisis— los cuales representan solo el 3,55% del total de textos publicados en prensa y solo tres tienen relación con la actualidad.

4.2. IDEAS POLÍTICAS EN FÉLIX GRANDE

El 20,75% de los textos periodísticos de Félix Grande pueden ser catalogados como de temática política. Grande aparece en ellos como un pensador de izquierdas e integrado en la socialdemocracia. Esto se manifestaría durante toda su vida en una cercanía ideológica al PSOE. Además de participar durante la transición en la revista *El Socialista*, Félix Grande formó parte de la candidatura del PSOE de forma simbólica —en calidad de reserva— a las elecciones autonómicas de 2011 por la provincia de Ciudad Real, en unas horas bajas para el socialismo español. Pese a ello, no puede decirse que Grande fuera, *sensu stricto*, un hombre del partido, pues nunca tuvo cargo orgánico ni ocupó puesto alguno en gobiernos o ministerios socialistas.

Su pensamiento debe ser encuadrado, así, en el mapa de la socialdemocracia europea y española del cambio de siglo y participará de los debates propios de esta. En primer lugar, y desde la época de la transición, manifestándose como un convencido demócrata, contrario a fórmulas y

propósitos revolucionarios y siendo partidario de la llegada de la democracia a través de la reforma y el pacto³⁰⁸.

4.2.1. Contra la violencia y en defensa de la democracia

Grande será durante toda su vida pública un tenaz defensor de los derechos humanos y de la democracia en todo el mundo. Así, durante los años de la Guerra Fría efectuará numerosas críticas a la URSS y a quienes desde Europa o América y en nombre de la izquierda la apoyan sin querer ver el papel antidemocrático del gigante soviético en el mundo.

Sus críticas a la URSS ocupan un espacio importante de su obra y lo definen como intelectual. El autor se sitúa, en un debate que ocupaba en aquellas fechas a toda la izquierda española y europea³⁰⁹, como un pensador de izquierdas pero crítico con las dictaduras comunistas y de cualquier signo, también, por supuesto, las no comunistas. Así, escribirá (1980, 23 de septiembre): «Las autocracias, consanguíneas en fondo y forma, están por tanto erizadas de semejanzas. La más exacta y puntual: todos ven la viga en el ojo ajeno y disimulan la igual viga en el propio». Y en otra columna dirá (1980, 22 de octubre): «La opinión de que ser Antinazi y a la vez antiestalinista son, pura y sencillamente, una misma cuestión, una misma moral y tal vez un mismo deber».

Para el escritor ser de izquierdas era incompatible con defender tiranías o dictaduras o llevarlas a cabo y por ello. En el caso de la Unión Soviética, su crítica se dirigirá además contra aquellos que sostienen ideológicamente al régimen —y padecen una suerte de alienación— y contra quienes desde fuera, como era el caso de muchos intelectuales, se mostraban timoratos con las críticas al régimen soviético por miedo a ser considerados defensores del «imperialismo» estadounidense.

En el caso concreto de la dictadura castrista, Grande asume en «Delincuencia» (1991, 1 de agosto) que él mismo había sido uno de los

³⁰⁸ Grande escribió (1989, 1 de mayo) escribió: «Toda mi vida fui socialdemócrata y la historia no se obstina en contradecirme: he escrito alguna vez que cuando la revolución se vuelve insensata, la sensatez se vuelve revolucionaria».

³⁰⁹ Véase: Muñoz Soro, 2011b, p.26.

«intelectuales» de izquierda a los que le había temblado la mano a la hora de criticar a dicha dictadura. Al final de esta columna, y a modo de reparación, Grande califica al régimen castrista de «régimen tirano».

Para Félix Grande la defensa de la democracia debe ser global; es decir, debe lucharse por el logro de la democracia en todo el mundo. Y debe denunciarse la ausencia de ella y el consiguiente ataque contra los derechos humanos allí donde se produzca y sin medir ni mirar si con ello se ataca a un régimen de izquierdas o de derechas.

El autor será igualmente crítico con las dos superpotencias —Estados Unidos y la URSS— que habían convertido buena parte del planeta en un tablero de ajedrez para su disputa por la hegemonía³¹⁰. Frente a ellas, realizará una defensa del individuo anónimo, trabajador, que padece las guerras y el hambre, y cuyo error no es otro que —en ciertas ocasiones y víctima de la desesperación— apoyar a políticos o militares mesiánicos. Así ocurre, por ejemplo, en «El presente, la casa de la vida» (1981, 25 de noviembre).

También será muy importante en la trayectoria del escritor, su defensa de la Constitución del 78 y de la democracia en España, que él solo concebía a través de un pacto amplio y no de la revolución. Defensa de la democracia que, además, le llevará a criticar en muchas ocasiones el hecho de que ciertos derechos recogidos en la Carta Magna española se hubieran quedado en papel mojado. Así lo hace, por ejemplo, en «Del impuesto revolucionario» (1980, 10 de junio) con el derecho al trabajo.

Para Félix Grande democracia y derechos sociales y humanos iban de la mano; de tal modo que la democracia era la garante de esos derechos y, a la vez, era posible porque tales derechos eran respetados. Por lo tanto, para él la defensa de la democracia no podía ser meramente nominal.

4.2.2. Internacionalismo democrático y proletario

Para Grande la solidaridad entre los obreros, las clases desfavorecidas, los pobres, debe estar por encima de consideraciones de otra índole como la patria, lo que nos lleva a calificar este internacionalismo como

³¹⁰ Por ejemplo, en la columna «B.N. y B.R: -1 +1= tal vez 1» (24 de mayo de 1980).

«internacionalismo proletario». No hablamos de una creencia teóricamente formulada, sino del convencimiento de que la solidaridad entre los desfavorecidos tiene que estar por encima de los intereses «nacionales». Convencimiento resumido en la proclama del Manifiesto comunista de K. Marx: «Los obreros no tienen patria» (2000, p.60).

Un tema recurrente a este respecto será el trato dado por los agricultores franceses a los camiones españoles y a los españoles en general en unas fechas en que se negocia nuestra entrada en la CEE. Por ejemplo, en «Los complejos al psiquiatra» (1980, 15 de julio) y en «España, Francia y el Mercado Común. Notas de una decepción» (1981, 18 de marzo) expone variados argumentos en defensa de la entrada de España en Europa fundamentados sobre todo en la solidaridad internacional de origen marxista.

4.3. LA IMPORTANCIA TEMÁTICA DE LOS ASPECTOS SOCIALES

El 10,6% de los textos periodísticos de Félix Grande están centrados en un tema social. De estos, un 94,3% aparecen en columnas de opinión. Para él estas preocupaciones serán un problema de primer orden, y relacionará habitualmente pobreza, hambre, paro... y otros problemas sociales de esta índole con la posibilidad de revoluciones y ausencia de democracia.

Este tema está presente también durante toda su trayectoria periodística, aunque la época de colaboración con *El Socialista* y sus años aledaños serán los de mayor densidad de columnas sobre este tema. El 46,5% de los textos sobre asuntos sociales están contenidos en lo que hemos llamado el segundo periodo de Grande (1976 a 1982).

La razón es, como en el caso de los textos sobre política, que Grande disponía en esa época de un mayor número de espacios desde donde publicar su opinión sobre estos aspectos.

4.3.1. El paro y la pobreza

La preocupación de Félix Grande por el paro proviene de que este lleva al hambre, además de a estados de frustración a quienes lo padecen. El hambre es la semilla para que la democracia se desestabilice; de modo

que el trabajo es clave para la defensa de la democracia. El pensamiento del autor participa aquí también de la tradición marxista clásica, para la cual el trabajo no solo es una actividad destinada a la ganancia de dinero, sino que es también constituidora del hombre. De acuerdo con dicha tradición, el trabajo y el mayor control sobre la producción se vuelve fuente de humanización, como apunta Corujo Vallejo (2017, pp.1-2).

Por lo tanto, el trabajo no solo ha de ser un derecho en el papel, sino que debe garantizarse en la realidad para que podamos hablar de verdadera democracia y para que la misma no esté en peligro. Allí donde haya paro y por lo tanto pobreza en las clases obreras, la democracia no existirá de facto e incluso estará en peligro pues las masas hambrientas quedarán a merced de políticos mesiánicos que, señalando a un pasado imaginariamente glorioso —fascistas— o a un futuro utópico —revolucionario—, buscarán acabar con la democracia y ocupar el poder.

Además de estos efectos políticos, le preocupan los efectos del paro en el individuo: sus consecuencias sobre la psique, sobre la identidad, sobre la conciencia de la propia dignidad. No enfoca el paro, pues, como un problema económico ni lo trata como un experto en economía, sino como un problema social y humano. Así ocurre, por ejemplo, en el texto titulado «Del artículo 35» (1980, 30 de abril).

En paralelo con esta crítica a las causas de la pobreza, el autor llevará a cabo una labor de denuncia de la situación en que viven muchos pobres y una defensa de la dignidad de los mismos. El ser pobre, el tener hambre te pone —según él— en una situación especial a la hora de ser juzgado, pues la carencia es causa de muchos horrores y enfermedades; el hambre explica en parte los maltratos familiares, los actos de violencia sociales, el suicidio, la desesperación... y el escritor ofrecerá siempre en sus textos sobre este tema abundantes datos de las condiciones de pobreza. Y también reconstrucciones de las condiciones materiales en que habitan los pobres. La razón la explica él mismo: «A menudo los adjetivos no alcanzan a revelar la realidad. Es necesario entonces acudir a las cifras. Y arrimarles a esas cifras un poco de imaginación» (1980, 13 de agosto).

El autor busca dar relevancia a noticias que por sus implicados —pobres, marginados— nunca ocupan las portadas. Al tratarlas en un artículo de opinión, no solo opina, sino que da una nueva vida al hecho, lo revive y lo pone ante los ojos y ante las conciencias de los lectores.

4.3.2. Los gitanos

En la denuncia de la pobreza y de las condiciones de miseria de ciertas poblaciones que lleva a cabo Félix Grande, la del desprecio, desamparo y racismo sufrido por los gitanos jugará un papel muy importante.

Ya desde el inicio de la Transición el poeta escribirá sobre las demandas de los gitanos. En la tribuna libre «Niños en llamas» (1977, 3 de noviembre) aparecida en *El País* denuncia la situación en que vivía buena parte del pueblo gitano de la época ya desde su formulación, pues como las noticias sobre los gitanos no ocupaban mucho espacio —y precisamente para denunciar esa falta de atención—, Grande inicia esta columna, y ocurrirá también en otras, recordando o informando del hecho noticioso sobre el que quiere opinar.

Como en los otros textos sobre asuntos sociales, anudará las cifras frías y objetivas con el apasionamiento de la imaginación. Así, en «Apelo a vuestro corazón» (1980, 6 de mayo) vinculará las cifras y la actualidad a su vida personal y, a través de él, a la de todos los lectores. Así, después de dar datos —«el 75 por 100 de toda la población gitanoespañola carece de vivienda segura»— relaciona el suceso de actualidad que da pie a su columna, una chabola gitana ha ardidido con todos los hijos de una familia en su interior, con hechos previos similares y se pregunta qué haría él —y a través de él pide implícitamente a los lectores que piensen lo mismo— si su hija muriera carbonizada.

De los años de la Transición es también la columna titulada enfáticamente «Por la abolición del desprecio» (1979, 25 de enero) que parte de la cita de una pragmática sanción de los Reyes Católicos para hacer un recorrido histórico por diversas leyes represivas aprobadas en España contra los gitanos.

Aunque el tema perderá fuerza en los años siguientes a la Transición —está presente solo como referencia en ensayos y artículos de fondo sobre

el flamenco o alguno de sus artistas—, todavía en 1992 encontramos un texto de opinión dedicado íntegramente a denunciar el racismo y el desprecio padecido por los gitanos. Se trata del texto titulado «Los gitanos: una mirada sobre nuestra memoria» (1992, junio).

5. CONCLUSIONES

En los modelos enumerados en el Marco Teórico, Grande pertenecería al intelectual expresivo/especulativo. Su obra en prensa, incluye pocas llamadas concretas a la acción. No hay una enumeración de soluciones específicas a problemas determinados. En la mayor parte de los casos, Grande escribe para denunciar una situación y las «respuestas», si las hay, son sobre todo de índole general, en forma de apelaciones a la ética, a la solidaridad, a la memoria... Además, su trabajo está caracterizado por el testimonio personal y la expresión de sentimientos en un tono cercano a la lírica.

Grande prefiere escribir sobre la denuncia antes que sobre las posibles soluciones. Quizás fruto de la carencia de una formación específica en alguna rama del saber —derecho, economía...—, más que aspectos técnicos sobre cómo debe construirse la convivencia social, Grande señala los cimientos éticos sobre los que esta debe producirse.

El contexto internacional fue muy importante en la producción periódica de Grande. La Guerra Fría determinó el posicionamiento político del autor y el acercamiento de este a la socialdemocracia —a la que, además, le unía el pasado familiar: su padre había militado en el PSOE antes de la Guerra Civil—. El poeta señaló en diversas ocasiones que la democracia debía defenderse en todo el globo y no solo en la mitad del planeta bajo dominio estadounidense. En este sentido, fue muy crítico tanto con el comunismo soviético como con quienes desde España defendían las posiciones de ruptura o revolucionarias durante la Transición, y un acercamiento a la política de Moscú.

Por las mismas razones, no sorprende que desde el inicio de la Transición Grande se pusiera «al servicio» del ideal democrático como valor en sí mismo frente al fascismo del pasado y a la dictadura del proletariado que, con diferentes nombres y variantes, se predicaba desde la extrema

izquierda, y por encima también de otras discusiones partidistas o tácticas. Tampoco sorprende que, frente al desencanto de algunos intelectuales —y el que estos decían ver en la sociedad—, Grande fuera desde el inicio un fervoroso defensor tanto del proceso democrático como de la Constitución que emanó de él.

En ese camino a la democracia en España, el autor defendió la necesidad de una memoria que trabajara a favor de la concordia, que permitiera una comprensión justa pero no desapasionada del pasado, tanto de la Guerra como de los casi cuarenta años de dictadura.

Dada su declarada tradición socialdemócrata y el temor que le producen las revoluciones, Grande estaría situado, por lo tanto, entre los intelectuales rupturistas y los reformadores, pues si bien se muestra muchas veces disconforme con el *statu quo* vigente, especialmente en los años de la Transición y en sus años finales, no es menos cierto que una vez instaurada la democracia sus columnas buscan y apuestan por el perfeccionamiento de esta, pero desechando cualquier posibilidad revolucionaria —soviética o similar— contraria al sistema parlamentario construido en torno a la Constitución de 1978 del que es, como se ha dicho, un claro defensor.

La memoria común también juega un papel muy importante en la posición del autor ante las reivindicaciones de las diferentes regiones y el proceso de creación de las autonomías. El poeta defendió siempre una unidad de España basada en la cultura y la Historia compartida. Unidad que no era incompatible para él con la necesidad, igualmente histórica, de reconocer las diferencias regionales a través de la creación de las diferentes autonomías. La solidaridad entre humanos, fundamental en el pensamiento de Grande —quien sostiene en muchas ocasiones posiciones internacionalistas—, se transforma, al tratar este debate, en solidaridad entre regiones. Para el autor no puede construirse una España con regiones ricas y regiones pobres que se ignoren las unas a las otras.

Estos valores del autor volverán a aparecer como el fundamento necesario para emprender un nuevo cambio —una suerte de segunda Transición— en el libro inédito y último de Félix Grande, el cual cumple un papel tanto memorialista como de comentario de la actualidad. Un libro

en el que las posturas de Grande, sobre todo en su crítica a la corrupción y al papel de instituciones como la banca, la Unión Europea o el gran capital financiero, son muy próximas al movimiento de los «indignados», sin que eso supusiera en su caso una ruptura «sentimental» con el que había sido su partido durante toda la democracia: el PSOE.

En sus últimos años de vida Grande experimentará además el cambio sufrido por muchos otros intelectuales con el nuevo siglo: el de verse reconvertido en uno de los dos «tipos» predominantes de la opinión de nuestro —el tertuliano o el especialista—. En el caso de este autor, sus publicaciones en los últimos años de vida lo sitúan como miembro del grupo de los «especialistas», con textos fundamentalmente sobre aspectos en los que era una autoridad: literatura y flamenco.

Cabe destacar, por último, cómo para Grande Literatura y Moral caminaban de la mano. Para él, ningún gran autor literario lo será por completo si su calidad artística no va acompañada de una adecuada conducta civil, o moral. Esta será una de las premisas básicas de su relación con la literatura y arraigará muy pronto en él, pues ya en «Recordatorio» (1962, enero), uno de sus primeros textos en *Cuadernos Hispanoamericanos*, escribió: «la fuerza de atracción de una obra poética, aunque socorrida y enriquecida por la forma, es su conducta».

Durante toda su vida Grande mantendrá viva esta idea, que le llevará a situar entre sus maestros solo a aquellos que sumaron a sus logros literarios lo que él considera un adecuado comportamiento como ciudadanos. Esta idea explicaría también que Grande simultaneara durante muchos años, y con empeño, su labor como escritor y como trabajador en una revista cultural, con su labor como «intelectual», esto es, como persona que busca influir en el debate público y en el devenir social.

Con todo, esto no quiere decir que Grande no considerara que se puede ser un buen escritor siendo un mal ciudadano; quiere decir que no consideraba posible ser un «sabio» —uno de sus maestros— siendo un mal ciudadano o teniendo una conducta personal insolidaria

El caso paradigmático a este respecto sería el de Ernesto Sábato, de cuya obra Grande nunca hablará sin relacionarla con las actividades civiles del autor. Así ocurre, por ejemplo, en «La dignidad de las palabras» (11

de diciembre de 1984), escrito a raíz de la concesión a Sabato del Premio Cervantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LÓPEZ ARANGUREN, JOSÉ LUIS (6 DE OCTUBRE DE 1978). ENTRE EL COMPROMISO Y EL DESENCANTO. *EL PAÍS*.
- BLANCO ALFONSO, IGNACIO. (2005). *EL PERIODISMO DE ORTEGA Y GASSET*, MADRID: FUNDACIÓN JOSÉ ORTEGA Y GASSET.
- CATTANEO, SIMONE. (2017). *CULTURA X. MERCADO, POP Y TRADICIÓN*, MADRID: CARPE NOCTEM.
- CERCAS, JAVIER. (17 DE ABRIL DE 1999). NOSOTROS LOS INTELECTUALES. *EL PAÍS*.
- CORUJO VALLEJO, YOLANDA (2017) EL MARXISMO Y LA FORMACIÓN DEL HOMBRE NUEVO, *OMEGAALFA. BIBLIOTECA LIBRE*, SANTIAGO DE CUBA. DISPONIBLE EN WWW.OMEGALFA.ES/DOWNLOADFILE.PHP?...MARXISMO-Y-LA-FORMACION-DEL-HOMBRE-NUEVO.PDF (CONSULTADO EL 16/07/2019)
- FERLOSIO, RAFAEL. (1984, 22 DE NOVIEMBRE). LA CULTURA, ESE INVENTO DEL GOBIERNO. *EL PAÍS*.
- FUKUYAMA, F. *EL FIN DE LA HISTORIA Y EL ÚLTIMO HOMBRE*, PLANETA, BARCELONA, 1992.
- GÓMEZ VAQUERO, A. (2020). *FÉLIX GRANDE, PERIODISTA: GÉNEROS, TEMAS Y ACTUALIDAD EN SU OBRA PERIODÍSTICA* (TESIS DOCTORAL, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID).
- GRANDE, FÉLIX. (ENERO DE 1962). RECORDATORIO. *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*, Nº 145, PP.127-132
- (3 DE NOVIEMBRE DE 1977). NIÑOS EN LLAMAS, *EL PAÍS*.
- (1979, 25 DE ENERO). POR LA ABOLICIÓN DEL DESPRECIO. *EL PAÍS*.
- (1980, 30 DE ABRIL). DEL ARTÍCULO 35. *EL PAÍS*.
- (1980, 24 DE MAYO). B.N. Y B.R: -I +I= TAL VEZ I. *ASTURIAS SEMANAL*.

- (1980, 10 A 16 DE JUNIO). DEL IMPUESTO REVOLUCIONARIO. *EL SOCIALISTA*, Nº 157.
- (1980, 15 AL 21 DE JULIO). LOS COMPLEJOS AL PSIQUIATRA. *EL SOCIALISTA*, Nº162
- (1980, 13 AL 19 DE AGOSTO). VILLAMISERIA 2. *EL SOCIALISTA*, Nº 166, P.33.
- (1980, 24 AL 30 DE SEPTIEMBRE). FUERA DE LA LEY. *EL SOCIALISTA*, Nº 172, P.33.
- (1980, 22 AL 28 DE OCTUBRE). A VUELTAS CON EL NOBEL. *EL SOCIALISTA*, Nº 176.
- (1981, 18 AL 24 DE MARZO). ESPAÑA, FRANCIA Y EL MERCADO COMÚN. NOTAS DE UNA DECEPCIÓN. *EL SOCIALISTA*, Nº 197.
- (1981, 25 DE NOVIEMBRE AL 1 DE DICIEMBRE). EL PRESENTE, LA CASA DE LA VIDA. *EL SOCIALISTA*, Nº 233.
- (1984, 11 DE DICIEMBRE). LA DIGNIDAD DE LAS PALABRAS. *DIARIO 16*.
- (1989, 1 DE MAYO). ENCANTADO DE SALUDARLES. *DIARIO 16*, P.2.
- (1991, 1 DE AGOSTO). DELINCUENCIA, *EL SOL*, P.2.
- (1992, JUNIO). LOS GITANOS: UNA MIRADA SOBRE NUESTRA MEMORIA. *LETRA INTERNACIONAL*, Nº26.
- (2004) *GENEALOGÍA DEL FRÍO*, MÉRIDA: EDITORA REGIONAL DE EXTREMADURA.

JULIÁ, SANTOS, (2002). INTELLECTUALES Y PRENSA EN EL SIGLO XX, PUBLICADO EN CELSO ALMUIÑA Y EDUARDO SOTILLOS, COORDS., *DEL PERIÓDICO A LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN*. SOCIEDAD ESTATAL NUEVO MILENIO, VOL. 1, MADRID, PP.197-218.

MAINER, JOSÉ CARLOS. (JULIO-DICIEMBRE DE 2008). LOS INTELLECTUALES DE IZQUIERDA. UN SENTIMIENTO EN CRISIS. *HISTORIA Y POLÍTICA*, Nº20, MADRID, PP.159-181.

MARZO, JOSÉ LUIS Y BADÍA, T. (2006). LAS POLÍTICAS CULTURALES EN EL ESTADO ESPAÑOL (1985-2005). DISPONIBLE EN [HTTP://SOYMENOS.NET/POLITICA_ESPANYA.PDF](http://soymenos.net/politica_espanya.pdf) [CONSULTADO 03/04/2017].

- MARX, K. Y ENGELS, F. (2000). *MANIFIESTO COMUNISTA*, TORONTO, EL ALEPH.
- MOLINERO, CARME E YSÀS, PERE. (JULIO-DICIEMBRE DE 2008). LA IZQUIERDA EN LOS AÑOS SETENTA. *HISTORIA Y POLÍTICA*, N°20, MADRID, PP.21-42.
- MORENTE VALERO, F. (2011). MÁS ALLÁ DEL PÁRAMO. LA HISTORIA DE LOS INTELLECTUALES DURANTE EL FRANQUISMO, EN FRÍAS, CARMEN; LEDESMA, JOSÉ LUIS; RODRIGO, JAVIER (EDS.), *REEVALUACIONES. HISTORIAS LOCALES Y MIRADAS GLOBALES. ACTAS DEL VII CONGRESO DE HISTORIA LOCAL DE ARAGÓN*, IFC.
- MUÑOZ SORO, JAVIER. (2011). PRESENTACIÓN, *AYER*, N°81, PP.17-23.
- (2011B). LA TRANSICIÓN DE LOS INTELLECTUALES ANTIFRANQUISTAS, *AYER*, N°81, 2011, PP.25-55.
- (2014) (COORD.) UNA HISTORIA SOCIAL DE LOS INTELLECTUALES EN LA ESPAÑA FRANQUISTA. *HISTORIA SOCIAL*, N°79, PP.83-85.
- PARRATT, SONIA. (2011). LITERARY JOURNALISM IN SPAIN: PAST, PRESENT (AND FUTURE?). EN BAK, JOHN S. Y REYNOLDS, BILL (EDS.). *LITERARY JOURNALISM ACROSS THE GLOBE. JOURNALISTIC TRADITIONS AND TRANSNATIONAL INFLUENCES*. BOSTON, UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS, PP.134-147.
- PECOURT, J. (2008). *LOS INTELLECTUALES Y LA TRANSICIÓN POLÍTICA. UN ESTUDIO DE CAMPO DE LAS REVISTAS POLÍTICAS EN ESPAÑA*, CIS, MADRID.
- PÉREZ LEDESMA, M. (2008, JULIO-DICIEMBRE). PRESENTACIÓN. LAS IZQUIERDAS EN LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA, *HISTORIA Y POLÍTICA*, N°20.
- PLATA PARGA, G. (2010). *DE LA REVOLUCIÓN A LA SOCIEDAD DE CONSUMO: OCHO INTELLECTUALES EN EL TARDOFRANQUISMO Y LA DEMOCRACIA*. UNED, MADRID.
- SAVATER, FERNANDO. (1978, 5 DE DICIEMBRE). DIÁLOGOS CONSTITUCIONALES. *EL PAÍS*.
- UMBRAL, FRANCISCO. (1982, 21 DE OCTUBRE). LOS INTELLECTUALES. *EL PAÍS*.

- VÁZQUEZ GARCÍA, FRANCISCO. Un nietzscheanismo de izquierdas en el campo filosófico español (1969-1982). *HISTORIA SOCIAL*, N° 79, 2014, PP. 147-166
- VÁZQUEZ-MEDEL, M.Á. (2012). EL PERIODISMO COMO PROYECCIÓN DE UN INTELLECTUAL: MIGUEL DE UNAMUNO. *CAUCE*, PP.34-35, PP.465-488.
- VEYNE, PAUL. (1972). *CÓMO SE ESCRIBE LA HISTORIA. ENSAYO DE EPISTEMOLOGÍA*, FRAGUA, MADRID.
- WALTON, DAVID. (2018). *TEORÍA Y PRÁCTICA DE LOS ESTUDIOS CULTURALES*. MADRID, CARPE NOCTEM.

INFLUENCIA INGLESA EN LA MUNICIPALIZACIÓN DE SERVICIOS

JAVIER ARRIBAS CÁMARA
Universidad Complutense, España

RESUMEN

Durante la revolución industrial en Inglaterra se producen cambios radicales que afectaran a la forma de vida en los núcleos urbanos. Estos acontecimientos acentuarán la necesidad de unos servicios públicos hasta el momento inexistentes o con una provisión insatisfactoria para cubrir la demanda del momento.

Estos sucesos, junto con otros elementos como la existencia de monopolios naturales o las crecientes tensiones vividas entre los contratistas de los servicios y la administración pública local, hará plantearse por primera vez la posibilidad de ofrecer una gestión municipal de los servicios públicos.

La puesta en marcha de dichos servicios municipalizados servirá para el análisis de los pros y contras de la gestión pública, enriqueciendo un debate que, con la idiosincrasia propia de cada país se irá introduciendo paulatinamente por toda Europa.

El impulso final de la municipalización de los servicios en Inglaterra, y con sus respectivas repercusiones en el resto de los países europeos, lo dará la Sociedad Fabiana que, con ánimo de transformar la sociedad, tratarán de probar diversas fórmulas de influencia política y convencimiento de la población.

PALABRAS CLAVE

Saneamiento público; Municipalización; Servicios públicos; Higienismo; Sociedad Fabiana

1. INTRODUCCIÓN: EL ORIGEN DE LA MUNICIPALIZACIÓN DE SERVICIOS

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se dan en Inglaterra una serie de cambios que se denominarán con posterioridad la primera revolución industrial. Esto supone una modificación radical de la demografía (incremento de la población, migraciones campo – ciudad), de la economía y de la sociedad (aparece el desempleo involuntario, estratificación social con la aparición del proletariado, nuevas relaciones laborales y nuevas formas de trabajo). La masificación de los entornos industriales y ciudades, donde existían mayores oportunidades laborales y comerciales, supone un reto para la gestión municipal que tiene que hacer frente a la demanda creciente de servicios para cubrir las necesidades básicas de la población (gas, electricidad, agua, recogida de residuos o limpieza urbana). El industrialismo municipal nace a principios del S.XIX. Esto no quiere decir que antes no existiesen servicios cuya provisión y gestión dependiesen del municipio, sin embargo, es el incremento de población en los núcleos económicos e industriales lo que hace surgir el industrialismo municipal (Aylmer, 1908).

Otra consecuencia de la revolución industrial es la aparición del movimiento obrero con las primeras demandas de carácter político-social en las manifestaciones obreras que se producen en ciudades industriales de Inglaterra como Manchester en 1819, consiguiendo en 1824 la abolición de la prohibición de asociación (Alarcón Caracuel, 1975).

Por otra parte, debido a la propia historia de Inglaterra, la idea de estado central es casi inexistente y, sin embargo, se desarrolla una fuerte red de administración local que desarrollara todo tipo de acciones (normalmente vinculadas a poderes públicos de superior jerarquía) (Pimlott, 1988). Debido a esto, los municipios ingleses han ido evolucionando conforme a las necesidades de cada localidad (núcleo local que gestione). Esto implica una fuerte disparidad y variedad de municipios, cuestión que no es equiparable con el municipalismo mediterráneo, donde los municipios tienden a una homogeneidad. Además, el municipio abarcaba distintas entidades político-administrativas, por tanto, no quedaba circunscrito a una localidad concreta y un ente político administrativo

superior (en el caso español los municipios conforman provincias) sino que podía revestir distintas formas como condados parroquias o burgos municipales. Por tanto, el municipio inglés se constituye como una categoría social (Posada, 1979).

Adicionalmente a lo anterior, existía un marco jurídico proclive a la realización de los servicios por parte de los municipios, tanto la provisión como la gestión de éstos vinculado a una fuerte independencia económica de las estructuras político-administrativas, tanto entre sí como con estructuras superiores. Sin embargo, sí se exigía que los servicios se realizaran a través de la creación de un órgano dedicado en exclusiva a dicho servicio y que pudiese actuar con independencia financiera y de gestión.

Estos hechos son destacados por Nuria Magaldi (2010) como explicativos del surgimiento de la municipalización de servicios en Inglaterra. Y, desde el S.XIX hasta la Segunda Guerra Mundial permaneció como pionera en la provisión y gestión de multitud de servicios públicos municipales.

2. FASES DE LA MUNICIPALIZACIÓN DE SERVICIOS

El industrialismo municipal comienza con los servicios de agua y gas. El papel más relevante recayó sobre la figura del comisionado que eran los responsables de supervisar el funcionamiento de los servicios, aunque se encontraron una fuerte oposición debido al pleno apogeo de los ideales de *Laissez-faire*. Sin embargo, este comportamiento fue cambiando y, siguiendo las fases propuestas por Magaldi en su artículo Los orígenes de la municipalización de servicios (2010) destaca en una primera fase en la que se da un incremento de posiciones de disconformidad de los consumidores hacia las empresas privadas. Las características de estos servicios como monopolio natural son, (a) fuertes barreras de entrada, (b) grandes inversiones de capital fijo, (c) necesidad de autorización pública, (d) economías decrecientes de escala.

La segunda fase se caracterizó por las maniobras empresariales, y es que al darse cuenta de que se trataba de servicios con características especiales, aunque no conocían el estudio teórico previo que se había realizado sobre los monopolios naturales, sí reaccionaron conforme se generaba

una situación de inferioridad o de competencia dentro del servicio. En estos casos las empresas comenzaron a realizar acuerdos para repartir zonas de influencia o fusión de empresas para realizar un servicio determinado. Los consumidores, por su parte, continuaban en una situación de indefensión, incluso más agravada que en la primera etapa. Esto se producía porque los precios seguían siendo más elevados que en régimen de competencia, además tenían que hacer frente al pago de la inversión de instalación que habían realizado las empresas y la calidad del servicio era muy deficitaria, ya que no existía apenas regulación en estos términos y actuaban de forma monopolística.

Hay una tercera fase donde se da comienzo al monopolio regulado en Inglaterra. Tras comprobarse los resultados de la competición (1ª fase), y del monopolio desregulado (2ª fase), en 1845 y 1847 se aprueban las “Waterworks and Gasworks Acts” donde se establece una limitación a los beneficios de las concesionarias privadas de los servicios y una regulación de los estándares de calidad que guiarían la gestión del servicio.

Por último, en una cuarta etapa que vamos a denominar la municipalización de servicios, se procede a la provisión y gestión pública de servicios municipales. Una de las cosas a destacar es que, en Inglaterra, se trata de una evolución y como tal una adopción de medidas para intentar solucionar un problema que había generado la revolución industrial. Por tanto, si las medidas no funcionaban, se intentaban adoptar otras. Esto es relevante porque la primera ola de municipalización de servicio se dio en 1874 en Birmingham, y es efectuada por el alcalde liberal Joseph Chamberlain. Es bajo el ejemplo de Birmingham cuando el resto de ciudades inglesas comienzan a municipalizar servicios (Magaldi Mendaña, 2010). Pronto los servicios comenzaron a institucionalizarse y a tecnocratizarse. Su composición era a través de un comité especializado en la materia que, a su vez, estaba integrado por subcomisiones técnicas y financieras y cada servicio estaba dirigido por un Ingeniero jefe que adoptaba decisiones desde un criterio técnico (Díaz Pedregal y Fernández, 1930).

Por todo lo anterior, conviene remarcar la idea de que los elementos teóricos fueron utilizados con posterioridad en postulados de carácter

político, sin embargo, la municipalización de servicios surge como consecuencia de la acumulación de ciertos elementos como fueron (a) la tensión creciente entre concesionarios y consumidores, (b) la ineficacia del intento de regulación y supervisión de los servicios llevada a cabo por las administraciones públicas, (c) intereses de las propias industrias instaladas, que en plena expansión de la producción industrial necesitaban tener acceso estable y barato a ciertos recursos (agua, gas, reducción de epidemias para el incremento de la producción...), (d) la percepción ciudadana asimilando el pago por el servicio privado como una tasa más de un servicio público, (e) el incremento de los costes en los servicios públicos debido al rápido incremento de la población en los núcleos industriales de Inglaterra y (f) la eliminación de tensiones entre las distintas clases sociales.

3. INFLUENCIA DE LA MUNICIPALIZACIÓN DE SERVICIOS INGLESA EN EUROPA CONTINENTAL:

El inicio de la corriente del municipalismo industrial inglés afectó de forma clara a los países de Europa continental. De esta forma, fue una tendencia adoptada por corrientes políticas de izquierdas en distintos países como un camino a recorrer con el objetivo de alcanzar el socialismo (Magaldi Mendaña, 2013). A pesar de la influencia inglesa debemos matizar que, como se ha dicho anteriormente para el caso de Inglaterra, las diferencias histórico-administrativas de las distintas regiones en cada país conformaban un cuerpo administrativo que facilitaba o dificultaba el municipalismo industrial.

Como se ha mencionado hasta ahora, existía una fuerte presencia del pensamiento liberal tanto en la economía como en los cuerpos jurídicos. Debido al principio general de no intervención por parte de la administración pública, los servicios públicos fueron realizados inicialmente por personas que se obligaban a realizar el servicio y eran contratados para la ejecución y gestión del mismo por parte de los municipios o del estado. La relación entre productores y consumidores se fue deteriorando y a medida que se hacían necesarios mejores servicios (incremento de la población, hacinamiento, epidemias...) la tensión entre empresas, los concesionarios y los consumidores fueron creciendo. Ante los cambios

que supuso la revolución industrial, la intervención pública surge de forma espontánea, este fenómeno se denominó en Europa continental como “municipalización de servicios” (Magaldi Mendaña, 2013). Es ante esta situación donde el debate se dispara y comienza a tratarse el tema para su posterior acomodo en los cuerpos legislativos. Por tanto, vemos que los análisis económico y legislativo son posteriores a que se produzcan los hechos y surgen, en la mayoría de las ocasiones, para intentar encontrar una solución a los acontecimientos que se dan en las sociedades de ese momento.

En el año 1900 se crea una comisión parlamentaria en Londres para examinar las ventajas e inconvenientes de la municipalización llevadas a cabo. Esta comisión finaliza su actividad con el conocido Report on Municipal Trading. La introducción en España del fenómeno municipalizador (con influencias inglesas y posteriormente italianas), y el informe final de la comisión inglesa, corresponde al catedrático de derecho político y administrativo José Gascón y Marín en su obra *Municipalización de servicios* (1904).

Este tratado realiza un repaso sobre las ventajas e inconvenientes que la experiencia municipalizadora estaba dejando en Inglaterra o Italia, destacando como desventajas: (a) el rendimiento económico que podía ofrecer un ente público no podía rivalizar con el que ofrecía una empresa privada, (b) la intervención pública a través de municipalización de servicios suponía una limitación para la libertad individual y la libre evolución de leyes económicas como la oferta y la demanda, obstaculizando la libre competencia, (c) suponía un incremento en el camino hacia un socialismo municipal y reducía la posibilidad de libertad de opciones individuales, (d) se da una acumulación de poder en el municipio y, al tratarse de una intervención pública, supone un riesgo de corrupción para las autoridades públicas con el consiguiente riesgo de dejarse llevar en sus decisiones por electoralismos, (e) el riesgo de tomar decisiones incorrectas, junto con la rápida caducidad de la tecnología que se utilizaba en los servicios y, la necesidad de grandes inversiones, hacía peligrar las arcas públicas, a través de un incremento de la deuda pública, (f) existía el peligro del “polizón” ya que, en los servicios que tendían a la gratuidad en realidad eran sufragados por todos los ciudadanos a través

de impuestos, cuando su utilización real era llevada a cabo en ocasiones por personas distintas a las que los pagaban.

Sin embargo, Gascón y Marín señala también varios beneficios que se habían observado, estos son (Magaldi Mendaña, 2012): (a) la relación entre los responsables y empleados públicos no se debía medir en los mismos términos que los directores de una empresa privada, sin embargo, esto no quería decir que no tuviesen motivaciones para ejecutar los servicios públicos de la mejor forma posible ya que dependía por una parte de los votos de los ciudadanos y, por otra parte, en iguales condiciones empleados públicos y privados producían de forma similar, (b) existía una posible perversión en la toma de decisiones por electoralismo, aunque esto se podía solucionar a través de la adopción de decisiones por parte de órganos técnicos independientes y, al mismo tiempo, se eliminaba el posible control electoral de la masa de obreros cuyos trabajos dependían de la buena ventura de la empresa donde trabajaban, (c) la intervención pública era consecuencia de una ineficiencia previa de las empresas privadas, por desinterés o por tendencia al monopolio, por tanto, el ente público solo representaba un cambio en la empresa que llevaba a cabo el servicio, (d) la aplicación de mejoras para los obreros municipales vía incremento de salarios o regulación de la jornada laboral, disminuía la conflictividad y mejoraba la calidad de vida de los obreros, (e) la finalización de los contratos suponía que, con cierto tiempo de antelación, el empresario dejaba de realizar inversiones e intentaba maximizar los beneficios a toda costa, esto suponía un abandono del servicio durante los años previos a la finalización del contrato, (f) la municipalización de servicios tiene, entre otros, objetivos sociales de interés general esto explica la tendencia a la gratuidad de los servicios. A pesar de ello, la prestación de servicios es más económica ya que no existen intermediarios.

En Italia, el notable economista italiano Giovanni Montemartini se encuentra entre los pioneros que impulsan el origen de la municipalización de servicios, y uno de los autores con más influencia en el continente y, en especial, en España (Magaldi Mendaña, 2014). En 1902 publica su obra de referencia *Municipalizzazione di pubblici servizi* (Montemartini, 1909) donde establece una teoría económica de la municipalización

de servicios públicos y una teoría política. Para Montemartini no existe diferencia en un servicio ejecutado por el municipio o por una empresa privada ya que, en realidad, ambos intentarán organizar y ejecutar el servicio de la forma más eficiente posible. La visión de la actividad municipal por parte de Montemartini constaba de un objetivo claro que era el reparto de los costes de producción de los servicios municipales (a través de tributos, impuestos...). Este reparto de costes se llevaba a cabo de forma coactiva por parte del municipio, por tanto, la forma de producción originaba a su vez la verdadera naturaleza de las necesidades municipales -públicas o privadas- (Magaldi Mendaña, 2014).

Sin embargo, a pesar de lo anterior, el autor italiano observaba en su teoría política que los servicios municipales tenían como objetivo satisfacer una necesidad pública, sin embargo, estas necesidades públicas eran creadas por cada clase social (cada clase social tenía unas necesidades distintas) e intentaban imponer sus costes al resto de clases sociales. Debido a esto, Montemartini creía que el precio de un servicio público no podía tender a la gratuidad y debía permanecer siempre una igualdad entre precio final y coste de producción, recayendo sobre las arcas municipales el riesgo y ventura de la marcha de la empresa y los costes de inversión (Magaldi Mendaña, 2014).

En 1903 se publica en Italia la “Legge sulla municipalizzazione dei pubblici servizi”, ley que servirá como base para el resto de los debates que se iniciaran en países como Francia o España, y que tendrá una gran influencia en el movimiento municipalista. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, la municipalización de servicios en Italia se había producido de facto, ante los fallos de mercado y problemas con los concesionarios de los servicios (Magaldi Mendaña, 2013).

Por su parte, Francia reconoce la libertad de trabajo y la libertad de comercio e industria a través de la Ley 2-17 de marzo de 1791. Como se trataba de un principio general del derecho, eran los jueces los responsables de delimitar y desarrollar su contenido. De esta forma, en 1901, el Consejo de Estado determinó con carácter general la no intervención de la administración pública en la economía puesto que afectaría al principio de libertad de comercio e industria. A pesar de lo anterior, existía

una ley de 1884, a través de la cual se podían limitar derechos y libertades basándose en la coacción policial, elemento utilizado por los municipios. Esto no fue de aplicación general dado que tenía que respetar el principio de jerarquía normativa y, por tanto, tenía prioridad la libertad de comercio e industria que el derecho de la administración pública para, mediante el uso de la policía, limitar dicho derecho. Lo que se puede observar es que, bajo el amparo de la ley de 1884 se procedió, como ya se mencionó en el caso inglés o italiano, a tolerar la municipalización de servicios a través de la Ley 3 de febrero de 1861.

Todo lo anterior tenía un marco muy estricto para que pudiese producirse. Se podía dar la municipalización del servicio siempre que, (a) se buscara satisfacer un interés general, (b) se cubrieran necesidades de carácter urgente como la salubridad, salud o alimentación pública y, (c) que no existiese una voluntad privada de realizar dicho servicio, o que, de existir, no fuera suficiente para satisfacer el interés general o cubrir las necesidades de carácter urgentes de la población. Es a partir de 1919 cuando se amplía el concepto de interés general y se incluye la intervención de entes públicos como salvaguarda de los intereses generales. Las causas de carácter urgente y la inexistencia previa de la voluntad de participar en el servicio por parte de la iniciativa privada quedan delimitados a circunstancias excepcionales sobre las que prima el interés público (Magaldi Mendaña, 2012).

4. SOCIEDAD FABIANA, SOCIALISMO MUNICIPAL Y LA MUNICIPALIZACIÓN DE SERVICIOS:

En 1883 se forma la sociedad New Life, conformada por unas 15 personas, a propuesta de T. Davidson. Una vez Davidson regresa a EE. UU. poco a poco esta sociedad se atomiza. De esta sociedad surgirá, en una reunión entre un pequeño grupo de intelectuales el 4 de enero de 1884, la fundación de la Sociedad Fabian, nombre elegido para hacer referencia al tiempo de reflexión que utilizaba el general romano Quinto Fabio Máximo antes de la batalla (Mc Brian, 1966). La Sociedad Fabiana se constituye con el objetivo fundamental de erradicar la pobreza fundamentándose en el estudio multidisciplinar para poder obtener la mejor solución posible (Fishel Milburn, 1958).

La sociedad industrial había roto los esquemas de la anterior sociedad victoriana y había puesto sobre la mesa diversos problemas que, lejos de detenerse, se iban agravando con el paso del tiempo. Por otra parte, incrementan las tensiones sociales, las leyes de pobres que se aprueban, la fuerte competencia entre distintas naciones (grano inglés contra grano estadounidense) y el incremento del desempleo. Además de todo esto, se trata de un momento donde existía una fuerte influencia de las ideas de Marx y el evolucionismo de Darwin, así como de JS Mill, Bentham o Adam Smith (Gutiérrez Sanchez & Jiménez Núñez, 1985). La Sociedad Fabiana, no escapó al momento histórico al que pertenece y, queda fuertemente influenciada por J.S. Mill, el positivismo francés, la escuela historicista alemana y el marxismo (Mc Brian, 1966).

A esta Sociedad recién constituida se incorporan Shaw y su amigo Sidney Webb, junto a su mujer Beatrice, conformando un núcleo junto a otros autores como Graham Wallas o Sydney Oliver, que harán incrementar el peso de las ideas socialistas en la Sociedad Fabiana, comenzando a plantear unas nuevas bases tanto éticas como de funcionamiento en el liberalismo económico como respuestas a los problemas espirituales y físicos que acuciaban a la sociedad en ese momento (Stevenson, 1984).

El Socialismo Fabiano expresa su ideal de acción en 1887, cuando propone la utilización de cualquier herramienta (no violenta) que exista en el sistema, ya sean partidos políticos, instituciones, movimientos sociales etc para poder implantar reformas político-administrativas que provoquen un cambio gradual en el estado liberal y transformarlo en un Estado de bienestar, para lo cual se hacía imprescindible, como paso intermedio, hacerse con la propiedad de los medios de producción. Para poder llevar a cabo todo lo anterior, se debía proceder a adoptar medidas concretas como la municipalización de servicios, reforma fiscal o nacionalización de sectores como la minería (Mc Brian, 1966). Formulan un cambio hacia una sociedad más igualitaria impulsado desde el interior del sistema capitalista utilizando elementos reformadores del sistema, la propaganda y la educación (Pimlott, 1988). En 1898, Sydney y Beatrice Webb finalizan una de sus obras más relevantes *La democracia industrial* (1897) donde se exigen una multitud de reformas que van desde la

regulación de la jornada laboral hasta la reforma de las leyes de pobres, pasando por una elevación de los salarios. Todas estas ideas son incorporadas por los Fabianos bajo el lema *The National Minimum*.

Desde finales de la década de los 80 hasta 1918 existió un fuerte debate sobre la mejor táctica para poder alcanzar el éxito en sus reivindicaciones. Una vez conocían su objetivo, las medidas a adoptar y las herramientas a través de las cuales conseguirlo, lo único que faltaba por aclarar era qué estrategia seguir para que las herramientas trabajaran a su favor. Se pueden situar 2 fases, una primera fase que podemos denominar de “impregnación” que se encuentra imbuida en la idea de la permeation, donde lo importante era que la sociedad, sin ser plenamente conscientes de ello, fuesen aceptando y obrando en consecuencia con ciertas ideas eliminando la etiqueta de “socialista”. Para ello, se actuaría como elementos de convencimiento de parlamentarios, consejeros, comisiones y cualquier otra institución, presentando sus propuestas y haciendo que pudiesen ser aprobadas con independencia del color político de la persona a la que se dirigían. Se trataba por tanto de un colosal trabajo de persuasión hacia las posiciones fabianas, pero eliminando posibles etiquetas que les redujera sus posibilidades de éxito. Lo principal era el convencimiento de que las medidas a adoptar eran las idóneas y necesarias con independencia de la opinión política que tuviese cada sujeto. Es destacable, con respecto a la municipalización de servicios, como el planteamiento y propuestas que realizan los Fabianos son muy similares a las propuestas que realizaban los reformadores liberal-radicales o incluso los conservadores, así Sidney Webb destacaba que su propósito era centrarse en los puntos en común para apelar al apoyo del resto de corrientes políticas en pro del beneficio social (Mc Brian, 1966). Sin embargo, con el paso de los años, se fue incrementando la opinión de la necesidad de crear un partido político donde poder depositar, a través de un programa político, las medidas que consideraban necesarias para llevar a cabo una verdadera transformación social. Así en 1893 Bernard Shaw estima oportuno crear un partido laboralista, que surgirá después del intento sin éxito de crear, en 1887 por otros Fabianos, la liga parlamentaria Fabiana (Magaldi Mendaña, 2010).

A partir de la creación del Partido Laborista Británico en 1906, la colaboración entre la Sociedad Fabiana y este partido es inseparable pero no exclusiva. Los Fabianos continuarán durante algunos años intentando influenciar al resto de partidos. Sin embargo, a partir de 1919, se decide apoyar exclusivamente al Partido Laborista Británico y enterrar definitivamente la anterior táctica de permeation en los partidos políticos, aunque seguiría existiendo esta posibilidad para el resto de los movimientos sociales, los cuales podrían ser “guiados” por los fabianos para conseguir sus objetivos (Mc Brian, 1966).

Uno de los elementos clave para los fabianos era conseguir una municipalización de servicios, estos servicios eran muy extensos e iban desde la limpieza e higiene urbana hasta el reparto de leche o la construcción de vivienda para obreros. Se considera que el termino socialismo municipal es acuñado por la Sociedad Fabiana aunque, en realidad, existían grandes diferencias interpretativas de este término que iba desde una propuesta de modificación de las condiciones de vida y la evolución de sistema liberal, hasta una táctica a través de la cual se utilizase el marco municipal como elemento previo a una posterior transformación económico-política de carácter radical y más amplia (Magaldi Mendaña, 2010).

Los fabianos observaban el capitalismo como una parte de la evolución del sistema social, político y económico que, de forma inevitable, tendía a su transformación debido a la multitud de fallos que contenía. De esta forma entendían que existe una tendencia al monopolio que daba lugar a un reparto desigual de la riqueza, generando ingentes ingresos a unos pocos a costa de la reducción de los ingresos de la mayoría de la población. El propio sistema capitalista creaba grandes monopolios que, debido a la tendencia a separar gestión y propiedad, afectaba gravemente al interés público (Clarke, 1985). Todo ello, pensaban los fabianos, facilitaba que se pudiese sustituir estas empresas monopolísticas por empresas públicas que se gestionasen controladas por el parlamento, ya que la gestión de las empresas públicas sería igual (el gestor pasaría a estar remunerado de forma pública en vez de forma privada). Sin embargo, eran firmes defensores de la eficiencia de las empresas públicas con una gestión similar a las empresas privadas, a excepción de los beneficios que

se podría otorgar a los trabajadores al ahorrar los costes que suponía la competencia, los intermediarios o los intereses y las rentas (Ramos Gorostiza & Rosado Cubero, 2015). Por último, observaban que era necesario una coordinación de las decisiones productivas, y esto se facilitaría, en gran medida, a través de la propiedad pública de industrias y servicios ya que, para los fabianos, las decisiones que se tomaban bajo la libre competencia capitalista eran decisiones descoordinadas que se adoptaban con una información muy limitada. Esto producía alteraciones en la producción con duplicación de plantas o desperdicio de recursos productivos por infrutilización o como consecuencia de la intervención de intermediarios (Thompson, 1994).

En este punto, y teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta el momento, se debe remarcar que existe una diferencia entre el movimiento municipalizador y el socialismo municipal. Si bien es cierto que la Sociedad Fabiana se centró, como uno de los elementos claves a alcanzar, en la municipalización de servicios, esta municipalización ya era conocida en Inglaterra puesto que procedía de un debate anterior ya mencionado en los epígrafes tratados hasta ahora.

La Sociedad Fabiana produjo multitud de obras e informes, muy relevantes e influyentes en la época como el Fabian Municipal Programme en 1891, el Minority report del matrimonio Web, o el manifiesto *The Gas and Water Socialism* publicado en 1896. Además de ser los primeros en proponer, en la segunda internacional, la necesidad de la nacionalización y municipalización de la industria en *Some facts and considerations about municipal socialism*. Todo ello fue utilizado para generar un marco de análisis y una formulación teórica que avalase el movimiento municipalizador (García de Enterría, 1955), movimiento que ya procedía con anterioridad del intento de adoptar soluciones prácticas y rápidas a los problemas que surgían como consecuencia de la revolución industrial y de las tensiones concesionarios-consumidores en los contratos de los servicios municipales.

Por otra parte lo que también ocurrió, fue el aprovechamiento del movimiento municipalizador por corrientes políticas socialistas, anarquistas etc como un camino de transformación social y posibilitador de

alcanzar, estableciendo unas bases previas de posesión de los medios de producción local, una superación del capitalismo.

Lo anterior, será relevante porque ocasionará una divergencia entre el movimiento municipalizador inglés o alemán y el movimiento municipalizador que acontecerá en países como Italia o Francia. En Inglaterra o Alemania el movimiento municipalizador será discutido inicialmente como una posibilidad de adoptar medidas puntuales que solucionen fallos de mercado, mientras que en países como Francia o Italia estará más vinculado a propuestas realizadas por partidos socialistas como medio de transformación social (Magaldi Mendaña, 2010).

5. CONCLUSIONES

Aunque en Inglaterra se aprueban leyes para regular los monopolios relacionados con infraestructuras y servicios urbanos, dirigidos a una mejora en la protección de los consumidores, limitaciones en la ejecución de los trabajos o sanciones y restricciones en los cobros que podían efectuar las empresas (waterworks act o gasworks act) en 1845 y 1847, los estudios sobre el higienismo y el efecto colectivo de la higiene pública se había iniciado en 1790 por Johann Peter, siendo éste uno de los autores en el que se basó Chadwick para emitir, en 1842, su influyente sanitary report que tendría efectos en la aprobación de la intervención pública para la mejora de las infraestructuras urbanas inglesas. A pesar de lo anterior, el término municipalización no hace aparición hasta la creación de la sociedad Fabiana, fundada en 1884, y donde uno de sus más ilustres miembros, Sidney Webb durante la celebración de la II internacional, en 1896, declara la necesidad de municipalizar los servicios como paso previo al socialismo.

Si nos fijamos en la evolución de los acontecimientos, debemos destacar que ya en 1861 se había aprobado en Francia una ley que permitía que los bienes económicos, bajo determinadas circunstancias, fuesen provistos y ejecutados por entes públicos. Aunque para que se dé una municipalización de servicios habrá que esperar hasta 1874 cuando el alcalde del partido liberal inglés procede a la municipalización de servicios en

Birmingham. Este hecho será el inicio de una oleada de municipalizaciones en toda Inglaterra.

En respuesta a la pregunta planteada, la municipalización es consecuencia de unos hechos que son, de una parte, los efectos de la revolución industrial (falta de infraestructuras, hacinamiento de la población, incremento de la conflictividad social, intereses de los capitales industriales en acceder a servicios necesarios para la producción etc), y, de otra parte, la existencia e identificación de las tendencias monopolísticas en algunos bienes económicos (por ejemplo el caso de los ferrocarriles franceses e ingleses). La aparición de la municipalización en Inglaterra se debe, como factor añadido, a su idiosincrasia político-administrativa, que facilitó, al contrario que en Europa continental, la existencia de bienes y servicios provistos y ejecutados por entes públicos. Estos factores explican que la oleada de municipalizaciones en Inglaterra fuese iniciada por una opción política inicialmente en contra de la intervención pública. En realidad, se trataba de encontrar una solución a los graves problemas sociales que se estaban produciendo. Si a este hecho se le añade la existencia de unos bienes económicos donde se ha observado la tendencia al monopolio y un marco político administrativo abierto, se hacía más fácil tomar la iniciativa de la municipalización.

Lo anterior no quiere decir que surgiese la municipalización de forma homogénea en todos los lugares. En realidad, la aparición de las ideas de autores como Proudhon, Marx o Kropotkin influenciaron enormemente al movimiento municipalizador, dividiéndolo en dos: por una parte la primera ola municipalizadora inglesa que tenía como objetivo intentar dar una solución inmediata a los problemas que existían y, la segunda ola municipalizadora con influencia de la sociedad Fabiana, que tiene como objetivo incrementar el peso de la propiedad pública de los medios de producción. Por otra parte, en Europa continental, la influencia de los autores mencionados anteriormente se dejó notar en un movimiento municipalizador con un objetivo transformador del sistema capitalista.

Por todo lo anterior, podemos observar que la idea de municipalización surge como una solución a los problemas que se estaban produciendo

como consecuencia de la revolución industrial y del comportamiento de los obligados privados que, al encontrarse actuando en monopolios naturales, tendían a llevar a cabo actos que incrementaban la conflictividad con los usuarios y las administraciones públicas. El efecto teórico fue mucho más intenso en la segunda ola municipalizadora en Inglaterra y en el movimiento municipalizador de Europa continental que, aunque intentaba solventar problemas similares a los ocurridos en Inglaterra, tenía una mayor variedad de objetivos finales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alarcón Caracuel, M. (1975). *El derecho de asociación obrera en España (1839-1900)*. Madrid: Ediciones de la revista de trabajo.
- Aylmer, M. (1908). *Municipal trading*. London: Fabian Society.
- Clarke, W. (1985). Industrial. En M. Gutiérrez Sánchez, & F. Jiménez Núñez, *Ensayos Fabianos*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- Díaz Pedregal y Fernández, M. (1930). *Municipalización comparada*. Madrid: Tipografía de archivos.
- Fishel Milburn, J. (1958). The Fabian Society and the British Labour Party. *The Western Political Quarterly*, 11(2), 319-339.
- García de Enterría, E. (1955). La actividad industrial y mercantil de los municipios. *I Congreso Iberoamericano de Municipios*. Madrid-Granada.
- Gascón y Marín, J. (1904). *Municipalización de servicios públicos*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- Gutiérrez Sánchez, M., & Jiménez Núñez, F. (1985). La génesis del Fabianismo. En *Ensayos Fabianos*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- Magaldi Mendaña, N. (2010). Los orígenes de la municipalización de servicios. El industrialismo público inglés (municipal Trading) y la Sociedad Fabiana. *Revista de Estudios de la Administración Local y Autonómica*, 11-53.

- Magaldi Mendaña, N. (2012). *Los orígenes de la municipalización de servicios en España: El tránsito del Estado liberal al Estado social a la luz de la municipalización de servicios públicos*. Madrid: Instituto Nacional de la Administración Pública.
- Magaldi Mendaña, N. (2013). La legge sulla municipalizzazione dei pubblici servizi de 1903 y el origen de la municipalización de servicios en España. *Revista de Administración Pública*.
- Magaldi Mendaña, N. (2014). El debate sobre la municipalización de servicios en la Italia del siglo XIX. *Revista digital de derecho administrativo*(11), 115-153.
- Mc Brian, A. (1966). *Fabian Socialism and English Politics. 1884 - 1918*. Londres: Cambridge at the University press.
- Montemartini, G. (1909). *Municipalización de los servicios públicos*. Barcelona: Bayer hermanos y Compañía.
- Pimlott, B. (1988). *Ensayos fabianos sobre pensamiento socialista*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- Posada, A. (1979). *Escritos municipalistas de la vida local*. Madrid: Instituto Nacional de la Administración Pública.
- Ramos Gorostiza, J., & Rosado Cubero, A. (2015). Ideas económicas en torno al servicio de abastecimiento urbano de agua en la Gran Bretaña del siglo XIX. *Investigaciones de Historia económica - Economic History Research*, 11(1), 1-9.
- Stevenson, J. (1984). De la filantropía al Fabianismo. En B. Pimlott, *Ensayos fabianos sobre pensamiento socialista* (1988 ed.). Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- Thompson, N. (1994). Hobson and the Fabians: Two Roads to Socialism in the 1920s. *History of Political Economy*, 26(2), 203-220.
- Webb, S., & Castillo, J. J. (1897). *La democracia industrial* (2004 ed.). Madrid: Biblioteca Nueva; Fundación Francisco Largo Caballero.

CAPITALES NIPONAS EN LA ANTIGÜEDAD: ANÁLISIS CONTRASTIVO DEL PROCESO EVOLUTIVO DE LAS PRIMERAS URBES DE JAPÓN COMO EMULACIÓN DEL MODELO DE METRÓPOLI CHINO

JOSÉ ENRIQUE NARBONA PÉREZ
Universidad de Salamanca, España

CATALINA CHENG-LIN
Universidad de Granada, España

RESUMEN

El proceso formativo de las primeras capitales japonesas conforma uno de los fenómenos más apasionantes de la historia antigua del país del sol naciente. Las capitales japonesas extendieron un armonioso orden utilizando el entramado urbano y la deliciosa estética con las que estaban dotadas, pero también gracias al significado religioso que sustentaba y legitimaba su existencia. El motivo de la comunicación propuesta consiste en disertar sobre la evolución histórica de las urbes y la influencia depositada por la religión en la peculiar evolución arquitectónica de las antiguas capitales de los períodos Asuka (552-710), Nara (710-794) y Heian (794-1185). Asimismo, se realizará un análisis comparativo entre la morfología presente en las capitales niponas y chinas con el fin de establecer los nexos de unión comunes y las particularidades autóctonas proyectadas en los modelos urbanos japoneses surgidas a partir de la adopción sistemática del modelo cultural chino.

PALABRAS CLAVE

Capitales japonesas, Japón, China, Nara, Heian.

INTRODUCCIÓN

En el antiguo Japón, las pobres consideraciones científicas estaban relegadas a un segundo o tercer plano ante las inamovibles leyes consuetudinarias, que luego pasarían a estar recogidas oficialmente en catálogos legales, que regían los actos sociales. El contacto con la muerte, así como con otros elementos contaminantes como la sangre, obligaba a activar situaciones preventivas de cuarentena para evitar que la contaminación salpicase a las personas. Un ejemplo notable se daba cuando un gobernante fallecía. A causa de la corrupción (kegare [穢れ]) asociada a la muerte las capitales, que se reducían sencillamente a los palacios de los soberanos, eran abandonadas y sustituidas sucesivamente por otras nuevas que se levantaban en el lugar donde se decidía establecer el palacio personal del emperador. Se trataba de capitales mal estructuradas y privadas del orden y la complejidad de las inmensas ciudades que brotaron en China en aquella misma época.

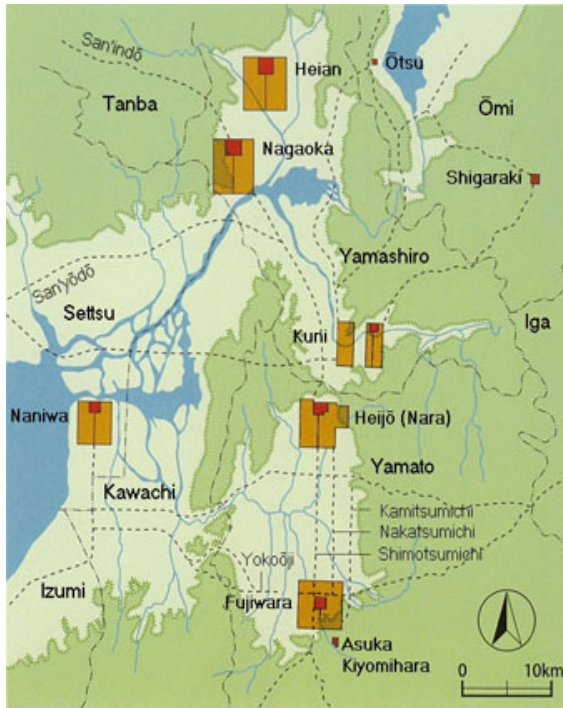


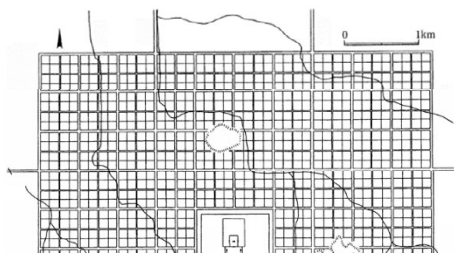
Figura 1: Plano de las diferentes capitales japonesas en la antigüedad
Fuente. Google imágenes

Por supuesto, los cambios reiterativos de localización de estas frugales capitales-palacio no solo se debían a lo bien asentadas que estaban las conductas morales en la sociedad japonesa de los siglos V a las postrimerías del siglo VII. Es inevitable advertir la participación directa de los clanes rivales que componían la heterogénea corte que Shōtoku intentó erradicar sin éxito. Fue en el período de Asuka (593-710 [飛鳥]) cuando se empezaron a gestar las innovaciones administrativas e institucionales necesarias tomadas de China que hicieron posible la aparición de los primeros núcleos urbanos propiamente dichos y, como resultado, la posterior planificación de verdaderas capitales permanentes con un gran palacio que continuaba siendo el axis mundi, fiel a la construcción del régimen imperial que estaba teniendo lugar, rodeado de edificios gubernamentales y un recorrido urbano inspirado en el modelo de las capitales continentales que seguían un trazado que se ajustaba a los principios hipodámico.

2. EL PRIMER GRAN PROYECTO CAPITOLINO: FUJIWARA-KYŌ.

En el año 694 se instaló la primera capital con ínfulas de aproximarse al vigoroso modelo chino que era la envidia de las florecientes culturas de Asia Oriental de aquella época. Esta capital se denominó Aramashi-kyō [新益京], pero fue rebautizada como Fujiwara-kyō [藤原京], el nombre con el que mejor se la conoce. Se localizaba en la actual Kashihara. Es interesante observar que es en esta misma zona donde las antiguas crónicas dinásticas sitúan la localización de la primera capital mitológica instalada por Jinmu al pie del monte Unebi [畝傍山], concretamente en el lado sureste de la montaña. Junto con el monte Kagu [香具山] y el monte Miminashi [耳成山] forman lo que se conoce como Yamato Sanzan (“las tres montañas de Yamato” [大和三山]). Estaba dotada para satisfacer las exigencias burocráticas, administrativas y gubernamentales, esencialmente de tipo chino, del modelo ecléctico puesto en marcha en las generaciones anteriores y que Tenmu (631-686) impulsó amparándose en una teoría emergente que fue madurada por sus descendientes inmediatos. En este sentido, las excavaciones efectuadas en 2006 revelaron que los preparativos para su fundación se remontan al

año 682, al final del reinado de Tenmu, continuando después de su muerte en el año 686 bajo la dirección de su esposa e inmediata sucesora, la emperatriz Jitō (645-703). Por supuesto, el plano de la ciudad, diseñado siguiendo el mismo modelo cuadrículado empleado para engendrar a su sucesora, consistía en un cuadrado de unos 5 kilómetros de lado a lado, con una retícula interna de 10 x 10 distritos, estando los cuatro centrales ocupados por el palacio³¹¹. En total presentaba un tamaño de 25 km², similar al de la futura Heijō-kyō. Esta posición central del recinto palatino que podemos encontrar en ciudades más modernas como Beijing difería notablemente con la mayoría de ciudades que seguían el riguroso esquema octogonal que compartió el mundo chino con sus nacientes culturas vecinas. Este hecho ha impulsado que se abogue por proponer que la inspiración en la confección de la efímera Fujiwara-kyō no residía en Changan (“Ciudad de la Larga Paz” [長安]), ya que entre los años 669 y 702 se produjo una interrupción que pudo influir en que no se tuviera la información suficiente como para poder captar la esencia del concepto de ciudad ideal y establecer una versión japonesa de la capital de la dinastía Tang (618-904). Otros, en cambio, consideran que este rasgo de plantar el palacio en el centro de Fujiwara-kyō concuerda con el planteamiento establecido por las limitaciones topográficas en Geumseong, capital del reino de Silla, por lo que podría haber participado como modelo. Es preciso anotar que entre 668 y 676 partieron cuatro misiones diplomáticas de Japón con destino a Silla, respondidas por cinco enviadas por el reino coreano (Pérez García, 2016, pp.10-11).



³¹¹ Este es el bosquejo que han deparado las nuevas investigaciones realizadas sobre el terreno. Hasta finales del pasado siglo se mantenía una imagen hipotética más modesta, según la cual esbozaba un plano rectángulo para Fujiwara-kyō de unos 3,2 x 2,1 kilómetros, provisto de una red de 6 x 8 o 8 x 12 distritos.

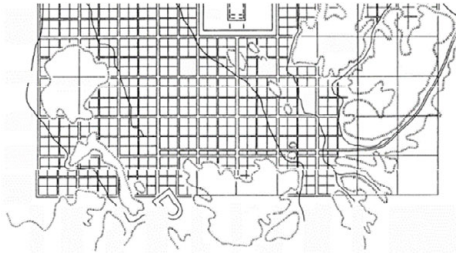


Figura 2: Planta de Aramashi-kyō (Fujiwara-kyō, 694-710)
Fuente. Pérez García, 2016, p.13

No obstante, resulta tentador fijarse en la posición que guarda el epicentro imperial y, especialmente, el Daigokuden (“Salón de Audiencia Imperial” [大極殿]) con respecto a las “tres montañas de Yamato” . Las pesquisas arqueológicas que se adentraron en este emplazamiento en la década de 1990 han revelado que este conjunto de montañas estaban localizadas dentro del perímetro urbano de Fujiwara-kyō, envolviendo al palacio imperial y al Daigokuden en un triángulo equilátero entre las tres formaciones naturales. De este modo, al Daigokuden se le asignaba la simbología cósmica de centro de todo aquello que se encontraba bajo el Cielo debido a que fue instalado en el centro exacto entre estas tres montañas y, como señalan las primeras crónicas, “orientado por los rayos del sol”. Este emplazamiento calculado rentabilizaba el valor del Daigokuden y del palacio imperial en el día del solsticio de invierno, cuando el sol de este día se establece justo encima del monte Unebi. Esta línea que conectaba el Daigokuden con el Monte Unebi tenía una doble importancia. Por una parte simbolizaba la travesía de Ninigi junto a su séquito y los tesoros imperiales que le fueron entregados en Takama no Hara (“Altiplanicie Celestial” [高天原]) hasta las costas de Kyūshū. Mientras que, por otra parte, en la cosmología china y taoísta se consideraba al solsticio de invierno como el cénit del año en el que las fuerzas cósmicas comienzan el ciclo de la generación de la vida (Ooms, 2009, p.79).

Entonces, si Fujiwara-kyō fue presentada como la sucesora histórica de la primera base estatal recogida en las crónicas mitológico-dinásticas, surge la siguiente cuestión: ¿qué razón habría para desplazar de nuevo la capital a la futura Heijō-kyō? En comparación con Heijō-kyō, Fujiwara-

kyō era mucho más sencilla y frágil, y menos ideal también del sueño que reflejaba la construcción del régimen imperial que se desarrollaría a lo largo de la siguiente centuria. Fujiwara-kyō languidecía en contraste con las ambiciones que perseguía mostrar la élite aristocrática (kuge [公家]), y en un sentido más elevado el tennō (“Príncipe Celestial” [天皇]), y, tras servir como eje de la política y de la economía del país durante el reinado de tres emperadores, el proyecto fue abortado y, finalmente, la ciudad acabó abandonada. Pero esta explicación es meramente epidérmica, y hallar la verdadera razón precisa de un análisis más profundo, adentrándose en la mentalidad de Tenmu, el personaje que gestionó su creación. No cabe duda de que debió influir un componente subjetivo en el cambio de mentalidad con respecto al papel de Fujiwara-kyō. Para Tenmu, situar su capital aldeaña a la falda del monte Unebi no consistía en un fetiche personal. En esta motivación imperaba una expresión legitimadora para su revuelta armada que le llevó a alzarse con el poder, la Rebelión del Año Jinshin [壬申年之亂]. No fue esta la única ocasión en la que se comparó con su supuesto ancestro Jinmu. Ya lo hizo también al aplicar un sentido legal al concepto chino de “Mandato del Cielo” (tianming [天命]) que protagoniza el primer emperador en los antiguos textos Kiki. Lo que parece indicar el traslado de la capital a Nara es que los sucesores de Tenmu no captaron su revolución política tal y como lo hizo él, siendo embaucados por la tendencia vigente que lideraba la China Tang. La legitimación de Tenmu en el trono imperial residía en la posesión de una serie de símbolos irrevocables: su participación en la herencia del linaje de Amaterasu Ōmikami fundada en el Kojiki (712) que ordenó compilar, su ascensión al trono utilizando los tesoros imperiales y el asentamiento de su capital en el punto exacto donde Jinmu había establecido la suya propia.



Figura 3: Retrato tradicional del emperador Tenmu (reinado 672-686)

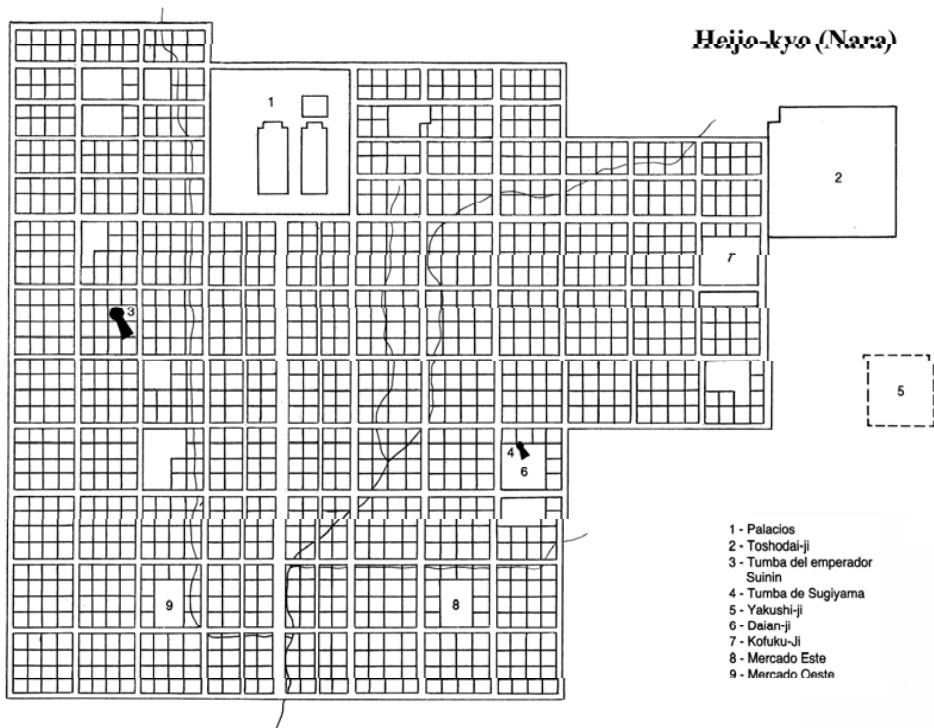
No obstante, no debe devaluarse su importancia en este proceso de consolidación hasta aupar al vértice más alto de la pirámide social al soberano celestial, un personaje que ejercía su mandato divino de manera inviolable e irrevocable como miembro selecto del panteón religioso.

3. EL ASENTAMIENTO DE HEIJŌ-KYŌ. CAPITAL DE LA HEGEMONÍA EMULADORA DE LA CULTURA CHINA.

El cambio crucial en la tendencia urbanística lo observamos en el traslado de la sede del gobierno a una nueva capital. Heijō-kyō [平城京], literalmente “capital de la tranquilidad”, situada al oeste de la actual ciudad de Nara, concentró a partir de este momento la esplendorosa vorágine cultural importada desde China. La principal evidencia que valida esta aserción se encuentra en el rasgo más distintivo de la misma capital, el trazado octogonal planificado y expuesto como un trasunto fiel al plano de la ciudad de Chang’an.

Como señala John Whitney Hall (1975, p.43), los dos monumentos más importantes de la época aristocrática fueron los códigos Taihō (701) y Yōrō (718) y la ciudad de Nara, finalizada entre los años 708 y 712. El Shoku Nihongi (797) ofrece ricos detalles de cómo el emperador Monmu (683-707) anunció a los miembros más altos y destacados de la corte su intención de trasladar la capital a Nara. Fue emplazada en una llanura tachonada por colinas que atalayaban tres de sus lados, y la función que cumplían en Chang’an sus sofisticados canales la ejercían dos

cursos fluviales, el Aikishino y el Saho. Tres años después, la nueva capital se encontraba oficialmente operativa, cuya sofisticación destacaba como un evidente ejemplo de absorción del bombardeo de la esfera de influencia china en los diferentes ámbitos culturales de Japón. Aunque Heijō-kyō compartía el mismo concepto ingenioso de plano cuadrículado que presentaron otras ciudades de la antigüedad como Mileto, Nínive o la ya citada Chang'an, el nuevo centro logístico de la política japonesa gozaba de un desarrollo estructural propio. Su tamaño era inferior al de la majestuosa capital de la dinastía Tang. 4,8 kilómetros de norte a sur por 5,7 kilómetros de este a oeste eran sus dimensiones. Su ordenada cuadrícula consistía en una serie de bloques cuidadosamente delimitados (jōbō [条坊]), los cuales estaban definidos físicamente por nueve avenidas longitudinales (jō [条]) que recorrían el sector este-oeste, mientras que otras ocho avenidas (bō [坊]) estaban circunscritas al sector norte-sur. La céntrica y gran Avenida Suzaku, o Suzaku Ōji [朱雀大路], de nada menos que 74 metros de anchura, vertebraba la ciudad, al mismo tiempo que conectaba la solemne puerta sureña de la ciudad, Rashōmon [羅城門], con la Suzakumon [朱雀門], la puerta de dos pisos que guardaba la entrada al complejo del palacio imperial ubicado al norte de la ciudad (Coaldrake, 1991, pp.39-40). Cada una de estas avenidas se subdividían en espacios que alojaban dieciséis bloques en los que se levantaron las dependencias administrativas, las residencias aristocráticas y de la gente menos pudiente, los templos, sitios funerarios y los mercados. Las calles desfilaban en una procesión armoniosa y disciplinada conectando los distritos más pequeños en los que se subdividían los grandes distritos. No eran calles tortuosas ni tampoco estrechas por las que resultaba arduo transitar, ya que la anchura de aquellas principales oscilaba entre veintiuno y treinta y seis metros.



Fuente. Google imágenes Figura 4: Planta de Heijō-kyō (Nara, Prefectura de Nara)

Fuente. Pérez García, 2016, p.14

Aunque la zona gubernamental se situaba en el centro, la administración de la ciudad quedó dividida por el paso de la avenida en distritos de izquierda y derecha. Este sistema se extendería posteriormente a las provincias (kuni [国]) (Hall, 1975, p. 47). A ambos lados de la gran avenida, en la zona sur del plano se instalaron los mercados del oeste y este, igual que ocurría en Chang'an aunque con la diferencia de que en la ciudad china se situaban en el área central. Si se avanzaba hacia el norte se abría un abanico de templos y complejos religiosos. Como el Daianji [大安寺], transferido desde la anterior capital a Nara y para cuya construcción se plasmó la belleza del diagrama del templo de Xi-mingsi (Green, 2018, p.121)³¹². En su seno descansaba el Sugiyama, un

³¹² Las nociones elementales del estilo arquitectónico de este templo situado en Chang'an acompañaron al monje Dōri en el año 721 desde China junto a enseñanzas que amasó.

relicto modesto si se lo compara con la majestuosa tumba dedicada a Suinin. Sin embargo, es en el sector oriental de Nara donde descansaban los principales edificios destinados a satisfacer el apetito de los fieles de las diferentes escuelas budistas que convivían en la capital. Aquí convivían el Gankōji, el Kōkufuji y, especialmente, el mastodóntico Tōdaiji [東大寺].

El palacio imperial, denominado Heijō-kyū [平城宮], jugaba un papel trascendental como centro neurálgico de la ciudad. Era el cerebro de Nara. En sí mismo, formaba una ciudad virtual encajada dentro de Heijō-kyō. Sus dimensiones oscilaban los mil metros en la dirección norte-sur y los mil doscientos metros en la dirección este-oeste. El Palacio Heijō era el único edificio de la capital que estaba acotado por una muralla. Incluía las oficinas de los ocho ministerios gubernamentales y los dos principales órganos de gobierno: el Daijōkan [太政官], o Consejo de Estado, y el Jingikan [神祇官], el Departamento de Religión responsable de la observancia pública de los rituales religiosos. La residencia imperial (Dairi [内裏]) propiamente dicha, de un valor simbólico inigualable, se encontraba separada del Daigokuden, el edificio estatal revestido de mayor importancia. El avance de las excavaciones en el lugar ha determinado que el edificio estaba dividido en dos Chōdōin [朝堂院] con forma rectangular y orientado norte-sur, cada uno provisto de su propio muro exterior. En el año 720, el Daigokuden fue situado en la zona posterior del Chōdōin occidental, amurallándolo a su vez. Aunque hacia mitad de siglo terminó siendo reconstruido en el Chōdōin vecino, el orientado al este, estando emplazado entre las oficinas gubernamentales y la residencia imperial³¹³.

Para conocer cómo pudo lucir este magnífico edificio es preciso acudir a las interpretaciones que se han elaborado a partir de los restos arqueológicos descubiertos del bautizado como “primer Daigokuden”, es decir, el construido originariamente en el recinto occidental del Palacio Heijō. Se ha especulado mucho sobre la fecha original de construcción de esta

³¹³ Las excavaciones arqueológicas han trazado un mapa de este recinto, en el que residían las oficinas gubernamentales y un largo salón sobre el que se ha especulado que fuera el sitio donde se levantó el Daijōkan.

soberbia demostración arquitectónica que recuerda a las grandes salas de lectura de los templos budistas diseminados por Nara y sus alrededores, como el Daikōdō del Hōryūji (“Templo de la Ley Floreciente” [法隆寺]) (Coaldrake, 2002, p.58), con el que comparte rasgos comunes como una planta estrecha y alargada; aunque el Daigokuden consta de dos pisos por uno de la sala de lectura del templo. Existen evidencias que apoyan la tesis de que una estructura primitiva fue desmantelada en el complejo palaciego de Fujiwara y trasladada a Nara, al igual que otros edificios religiosos y residenciales realojados a Nara desde su predecesora o desde el área geográfica de Asuka (Coaldrake, 1991, p.39).

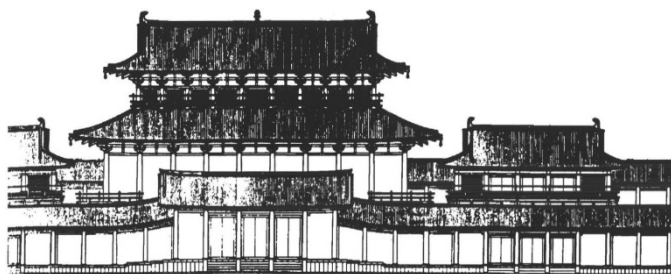
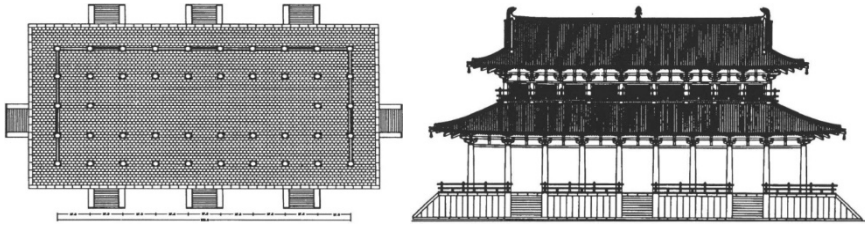


Figura 5: Recreación de la elevación frontal del Daigokuden (Sala de Audiencias Imperial) junto con las torres de los flancos. Vista desde detrás de la puerta Kōmon
Fuente. Coaldrake, 1991, p. 42

El estilo aplicado en este primer Daigokuden coincide con el que revestía los palacios de Chang’an. Especialmente si se toma como referencia el palacio Han-yuan tien. Asimismo, el salón principal reservado a las ceremonias estatales compartía rasgos elementales de diseño con el palacio T’a-ming de la antigua capital de la dinastía Tang (Coaldrake, 1991, p.46). El Daigokuden podría haber lucido de forma singularmente similar a la descripción que Cunrui Xiong (1988, p.85) ofrece del palacio chino: “Un imponente edificio rojo y blanco con ornamentos dorados. Dos torres al este y oeste estaban conectadas con el salón principal por un corredor”. Estas torres que se alzaban a ambos flancos cardinales fueron añadidas en la década de 720, completando la imitación del palacio que había servido como modelo. No obstante no se trataba de un plagio idéntico, pues el Daigokuden era 15,85 metros más corto y 8 metros más estrecho (Coaldrake, 1991, p.46).



Figuras 6: Plano e imagen frontal del Daigokuden según una reconstrucción arqueológica
Fuente. Coaldrake, 1991, p.43

En lo que respecta a sus funciones, estas quedaron recogidas en el Shoku Nihongi. Entre las más remarcables realizadas en esta área del palacio imperial destacan las ceremonias de año nuevo, las carreras de caballos, los concursos de tiro con arco montando a caballo (yabu-same [流鏝馬]) o la recepción de embajadores de los reinos coreanos junto a su séquito. Pero también tenía lugar aquí la ceremonia de as-censión al trono (daijosai [大嘗祭]). En las ocasiones más importan-tes, la corte se reunía con el emperador sentado en el trono imperial (takamikura [高御座]), situado sobre las escaleras centrales del Dai-gokuden y orientado hacia el sur.

4. HEIAN KYŌ. EL CORAZÓN DE LA EDAD DORADA DE LA ÉPOCA CLÁSICA DE JAPÓN.

La última capital japonesa levantada imitando el plano octogonal de la actual ciudad de Xian fue Heian-kyō [平安京]³¹⁴. Se sostuvo ininterrumpidamente como capital oficial del país, salvo un breve pa-réntesis en 1180, durante más de un milenio (794-1186), y solo un cam-bio institucional tan profundo como el que aconteció con las re-formas producidas con la Restauración Meiji lograron establecer co-mo susti-tuta a Tokio hasta la actualidad³¹⁵. En su momento, Heian-kyō,

³¹⁴ Literalmente “ciudad de la paz y la tranquilidad”. Además de sus visibles similitudes estructurales, su nombre también recuerda al de Chang’an.

³¹⁵ La legitimidad de Heian-kyō como capital oficial del estado de vio amenazada desde los prolegómenos de su establecimiento. En el año 810 surgió en medio del enfrentamiento del recién entronizado emperador Saga (786-842) con su predecesor y hermano Heizei (774-824)

rebautizada en el siglo XI como Kioto, alcanzó una cifra en torno a 150.000-200.000 habitantes, de los cuales el 10% formaba parte de la aristocracia o funcionariado. El área en el que se construyó abarcaba los distritos de Kadono (Kadono-gun [葛野郡]) y Otagi (Otari-gun [愛宕郡]), en la provincia de Yamashiro. Limitaba en tres de sus lados con colinas, las cuales reciben los nombres de Higashiyama, localizada al este, Kitayama, al norte, y Nishiyama, al oeste³¹⁶. Además estaba rodeada por los ríos Kamo, al este, y Katsura, al suroeste (Fiévé, Waley, 2003, pp.4-5). Por otro lado, las limitaciones topográficas del terreno imposibilitaron que la ciudad se asentara sobre algún curso fluvial natural, como fue el caso de Kuni-kyō que, igual que sucedía con su contemporánea Luoyang [洛陽] estaba partida por el curso del río Kizu. En su lugar, se abasteció con un rico sistema de alcantarillado poblado de canales artificiales que cumplían diversas funciones vitales.

La elección de esta región en particular no fue obra del azar. En primer lugar, encajaba como anillo al dedo dentro de los restrictivos requisitos geománticos chinos que debía cumplir toda capital. Igual que sucedía con Heijō-kyō, en la planificación de Heian se tomó la orientación de los puntos cardinales fácilmente visible en Chang'an. Hasta Heian-kyō, la aplicación integral de la doctrina de los Cuatro Dioses (Shishin [四神]) en el plano urbanístico no había tenido lugar, ya que en Nara solo existe evidencia del Pájaro Rojo asociado a la protección de la avenida Suzaku y a la puerta Suzakumon, además de la entrada al Palacio Heijō. No obstante, el descubrimiento de la tumba Takamatsuzuka, situada en la región de Asuka, estableció una co-nexión más arcaica entre la concepción geomántica china y su aplicación en los contextos oficiales japoneses. En el interior del yacimiento se encontraron ricas pinturas

un movimiento que abogaba por devolver la capital a Heijō-kyō. Al final, tanto Saga como Heian resistieron y se mantuvieron sin modificaciones.

³¹⁶ La relación de Heian con las formaciones rocosas que la flanqueaban iba más allá. Según una entrada del Nihon koki (840), el emperador Kammu (737-806) decidió cambiar el segundo carácter de Yamashiro, [背] (espalda, estatura, detrás), por [城] (castillo), debido a que la capital se asemejaba a un castillo en una montaña en sintonía con los tres montes que la bordeaban.

que decoraban las paredes con estampas de los cuatro animales heráldicos.

De este modo, el centro de la ciudad, representado por el Palacio Imperial (Daidairi [大内裏]), correspondía al centro del mundo, el más importante de los cinco puntos cardinales y que correspondía a la estrella polar³¹⁷. Las cuatro direcciones cardinales restantes fueron situadas en el cielo asignándoles constelaciones ecuatoriales y representándolas con animales cargados de contenido simbólico³¹⁸. Asimismo, se remarcaron lugares específicos sagrados con el fin de bloquear y expulsar el mal procedente de las cuatro direcciones cardinales. Por ejemplo, el símbolo chino asociado al norte consistía en una tortuga entrelazada con una serpiente (Genbu [玄武]), el cual correspondía a una colina localizada directamente al norte del Palacio Imperial denominada Funaokayama (Dolce, 2006, pp.3-4). El resto de los animales que cumplían esta función en el sistema astrológico chino de proteger la ciudad de las fuerzas malévolas del universo eran el Dragón Azul (Seiryō [青龍]), asociado al este, el Tigre Blanco (Byakko [白虎]), relacionado con el sur, y el Pájaro Rojo (Suzaku [朱雀]), que simbolizaba el Oeste.

³¹⁷ Esta noción fue impuesta por primera vez en las capitales de las dinastía Qin y Han, construidas poniendo un especial énfasis en el simbolismo astral derivado de la observación de los cielos. Fue en esta época cuando la dignidad imperial fue relacionada con la estrella polar.

³¹⁸ La ciudad china descubierta más antigua que fue construida siguiendo los parámetros cardinales es Erlitou (2000-1300 a.n.e.). Aunque las evidencias arqueológicas de las dinastías Xia, Shang y Zhou han demostrado que tanto ciudades como edificios concretos fueron levantados con una orientación cardinal norte-sur evidente (Kotyk, 2017, p.31).

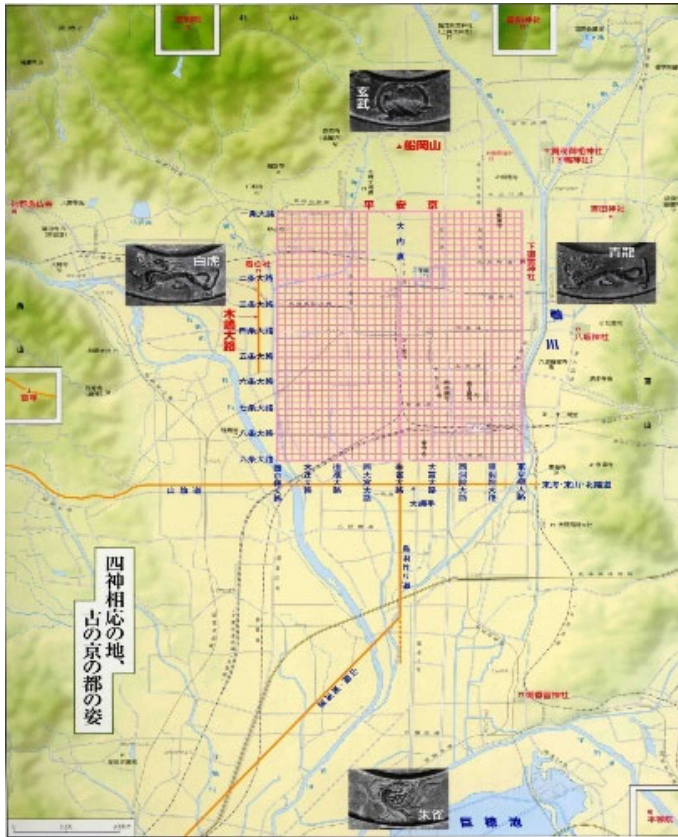


Figura 7: Mapa de Kioto con el Palacio Imperial arriba en el margen superior central y los animales míticos asociados con las cuatro direcciones cardinales, representados a los lados
 Fuente. Dolce, 2006, p. 24

El segundo motivo por el que se escogió este lugar para emplazar la nueva capital se encuentra en la ventaja de contar con un espacio físi-co que apenas estaba afectado por limitaciones geográficas remarcables. De todas las antiguas capitales era la que poseía la planta más regular y simétrica, cuyo perímetro rectangular ocupaba un espacio de 5,2 por 4,5 kilómetros. Estaba adornada con una red de calles principales, denominadas ōji [大路], que convivían con otras más modestas, llamadas kōji [小路], formando una elegante red de 9,5 x 8 distritos urbanos, cada uno dividido, como ocurría en Nara, en dieciséis rec-tángulos residen-ciales (machi [町]) de unos ciento veinte metros de lado. Una amplia

avenida central, llamada Suzaku (Suzaku Ōji)³¹⁹, el mismo nombre que recibía la avenida principal que atravesaba longi-tudinalmente Heijō-kyō, partía la ciudad en dos mitades perfectas: Ukyō, la parte derecha de la capital, y Sakyō, la cual quedaba a la izquierda de la prominente avenida (Fiévé, Waley, 2003, p. 5)³²⁰. A excepción del área nororiental que lindaba con el palacio imperial, la zona residencial donde se acomodaron todas las viviendas de la alta aristocracia se encontraba en el distrito occidental³²¹. Además, entre el quince y el treinta y cinco por ciento de la anchura de estas calles y avenidas estaban ocupadas en ambos lados por zanjas alineadas y caminos estrechos, o tramos de tierra batida en su defecto, que recibían el nombre de inubashiri [犬走] (Shively, McCullough, 1999, p.104).

Esta alargada avenida conectaba el perímetro palatino, alrededor del cual comenzó la construcción de la urbe, con la puerta principal de Heian-kyō: la puerta Rashōmon. Esta angulosa construcción se mantuvo en pie recibiendo a las personas oriundas o forasteras que entraban en la ciudad hasta que en el año 890 colapsó viniéndose abajo. Desafortunadamente nunca fue reconstruida, quedando sus escasas ruinas postradas como un ejemplo de decadencia física y moral de la sociedad japonesa, tal y como simbolizó el célebre escritor Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) en la entrada del relato que tituló en honor a esta puerta:

Ocurrió un día a la caída del crepúsculo. Un sirviente esperaba debajo de la Puerta Rashōmon a que escampara la lluvia.

³¹⁹ Con la misma denominación se conocía a la avenida que recorría Chang'an de norte a sur. Literalmente se traduce como "Gran Avenida del Fénix Vermellón –o Pájaro Rojo–" (Zhuque [朱雀], en chino).

³²⁰ Curiosamente, tras el período Heian la ciudad acabó dividida en dos urbes independientes. Una de las ciudades abarcaba la tradicionalmente considerada parte superior de Heian-kyō (Kamigyō), mientras que la otra quedó en la zona inferior del plano de la ciudad (Shimogyō). No obstante, ambas fueron reunidas de nuevo durante el período Azuchi-Momoyama (1568-1603), fundiéndose en una sola ciudad.

³²¹ De acuerdo con un decreto promulgado en el año 828, 520 de los 1.088 rectángulos residenciales salpicados por la retícula urbana de Heian-kyō fueron ocupados por edificios de carácter oficial o residencias modestas de plebeyos menos acomodados (Fiévé, Waley, 2003, p.6).

Bajo el ancho portón no había nadie más que él, salvo un grillo aferrado a un enorme pilar rojo del que la pintura lacada se había ido desprendiendo aquí y allá (...)

(...) La causa se debía a que la ciudad de Kioto había sufrido en esos dos o tres últimos años numerosas calamidades tales como terremotos, tifones, incendios y hambrunas hundiendo a la capital en una enorme decadencia. (...) Finalmente, se convirtió en una costumbre depositar en la parte superior del portón cadáveres abandonados, lo que hizo que por temor y aprensión nadie se aventurase por sus cercanías a la caída del sol (Akutagawa, 2012, pp.5-6).



Figura 8: Recreación de la puerta Rashōmon construida por el equipo de Kurosawa Akira para el avance internacional de la película Rashōmon (1950), a la izquierda. A la derecha, Fotografía tomada de una señal labrada en piedra que marca donde se encontraba la puerta Rashōmon, con un parque infantil al fondo

Fuente. Google imágenes

A ambos lados de la puerta Rashōmon, dos templos budistas se alzaban en el borde sur de la trama urbanística de la capital. Se trataba de los templos Tōji (“Templo Oriental” [東寺]) y Saiji (“Templo Occidental” [西寺]). La construcción de templos budistas fue uno de los grandes cambios que se introdujeron con respecto a Nagaoka-kyō (784-794), en la que se prohibieron debido a las circunstancias históricas que protagonizaron los grandes monasterios en los últimos años del período Nara. Se pensaba que en los templos budistas orientados a este y oeste residía un elevado poder protector para privar a la ciudad de los desastres naturales. Heian, como casi todas sus predecesoras, carecía de singulares obras de fortificación, como pueden ser torres de vigilancia o accesos urbanos celosamente defendidos, como sí ocurría en Chang’an. A

diferencia de las gruesas murallas de gran envergadura de tierra compactada con revestimiento de ladrillos de las ciudades chinas o los bloques de piedra que componían las fortificaciones coreanas, las capitales japonesas estaban provistas de un sistema defensivo basado en muros delgados de tierra prensada y enyesada. Salvo empalizadas de madera y fosos perimetrales, la capital estaba desnuda de cualquier otra defensa robusta (Pérez García, 2015, p.17). De modo que era necesario emplear intrincados medios alternativos para luchar contra las fuerzas malignas invisibles que bullían en la imaginación de los antiguos japoneses, inyectando en la dimensión espiritual una barrera psicológica que repudiese estas fuerzas y elementos viles y nocivos. Junto a los templos budistas había otros edificios que exhibían una capacidad plena similar para frenar a las fuerzas malignas, como era el caso del tremendo poder de la deidad Konjin [金神] que residía en cualquiera de las dos “Puertas de los Demonios” (Kimon [鬼門]): la puerta frontal conocida como omote-kimon [表鬼門], la más temida y peligrosa, y la puerta posterior denominada ura-kimon [裏鬼門] (Havens, Inoue, 2006, p.98)³²², cubriendo una necesidad prioritaria activando un mecanismo benigno de protección que creaba un efecto placebo al mismo tiempo que adecentaban la imagen de la ciudad.

Avanzando un poco más adelante, en el primer tercio de la infinita avenida que concluía en el complejo palaciego de Heian, el corazón de la capital, había un mercado a cada lado de la calzada principal, el Mercado del Oeste y el Mercado del Este, separados entre sí por una distancia de unos 275 metros (Shively, McCullough, 1999, p.118). Frente al Daidairi, en el extremo sureste, se añadió un jardín imperial que recibía el nombre de Shinsen [神泉苑], al cual se accedía por la puerta Bifukumon [美福門].

La arquitectura del período Heian quedó perfectamente marcada por las profundas consecuencias políticas y sociales. Esta época vio la aparición de una forma novedosa arquitectónica que recibe el nombre de shinden-

³²² En la dirección en la que se encontraba esta puerta, Heian también estaba protegida por el imponente centro religioso establecido en el monte Hiei.

zukuri (“dormitorio” [寢殿造]), la cual conectaba el concepto autóctono de arquitectura tradicional con los métodos desplazados desde China implicados en la construcción de las anteriores capitales. La superficie de estos edificios opulentos ocupaba bloques rectangulares, en cuyo interior aparecían unas salas principales (shinden, de ahí el nombre que recibe este exquisito estilo arquitectónico) en el centro de la estancia orientada hacia el sur junto a otras salas laterales cuya orientación viraba a este y oeste. Fuera del recinto residencial en sí, aparecían pabellones espléndidos decorados con fontanas (izumi-dono [泉殿]) y acuarios (tsuri-dono [釣殿]) de agua diáfana con peces que se mecían mansamente³²³. La madera con la que se elaboraba la estructura de estos edificios, cuyo interior no estaba compartimentado, carecía de policromía, amén de contar con columnas redondas y estaban tocados por un techo picudo de paja (Koizumi, 1986, p.158).

En realidad, el término shinden-zukuri comprende tres tipos distintos de complejos arquitectónicos diseminados por Honshū. El primero consistía en los palacios imperiales, incluyendo al Palacio Imperial propiamente dicho, los palacios de los emperadores retirados, así como las villas campestres situadas en los bucólicos alrededores de la capital. La segunda categoría se refería a los “palacios separados” (rikyū [離宮]) que eran utilizados de manera privada por los miembros poderosos de la aristocracia cortesana. El tercer tipo hacía referencia a las residencias privadas de la nobleza afincada en Heian-kyō (Coaldrake, 2002, p.83). Un magnífico ejemplo de este último grupo es el Byōdōin [平等院] de Uji. Originariamente ejerció el papel de villa privada del todopoderoso Fujiwara no Michinaga (966-1027), pero fue convertido en templo budista en el año 1053 por su hijo Fujiwara no Yorimichi (992-1074), pasando a ser un trasunto terrenal de la Tierra Pura de Amida (Collcutt, Jansen, Kumakura, 1990, pp.92-93).

³²³ En ocasiones, estos pabellones se situaban enfrentados a lagos artificiales en medio de jardines con un acabado impecable.



Figura 9: Fachada del Salón del Fénix del Byōdōin de Uji, de 48,7 metros de longitud. En esta fotografía tomada desde el noroeste se aprecia la sección central del salón, que fue construido sobre un islote en un lago. Su diseño se inspiró en el pasadizo que rodeaba el gran salón reservado para las audiencias del palacio imperial de Heian-kyō
Fuente. Collcutt, Jansen, Kumakura, 1988, p. 92

Sin embargo, existían otros factores que afectaban en el resultado final de cada complejo residencial. En el año 1030, la corte emitió un edicto que señalaba explícitamente que las tejas elaboradas con corteza de ciprés no podían aparecer en las residencias de los aristócratas pertenecientes a un rango inferior del sexto rango cortesano. En este sentido se volteó la situación inversa que amparaba el privilegio del uso de terracotas, elevando a la madera de ciprés como un elemento destacado del que solo podía privilegiarse la alta nobleza. Pero este viraje hacia la privatización de ciertos privilegios dentro de la cúpula nobiliaria japonesa no se reduce exclusivamente al campo de las techumbres de las construcciones elitistas. El objetivo más importante de esta política “opresora” se dirigió hacia la edificación de las puertas de acceso. Estos elementos arquitectónicos icónicos de las grandes urbes niponas fueron revestidos de una distinción soberana por diferentes regulaciones aparecidas a lo largo del período Heian. Por ejemplo, un edicto fechado en la era Kōnin (810-824) avisaba que “aquellos cortesanos de Tercer Rango y los

situados por encima, y algunos sangi³²⁴, tienen permiso para construir puertas en las avenidas principales. Todos los demás de Cuarto Rango y las personas de Quinto Rango no deben construirlas” (Coaldrake, 2002, p.87). De este modo, puede observarse como simples elementos decorativos pasaron a convertirse en un indicador explícito de las barreras que delimitaban la copa más alta de la pirámide social. Ya no cumplían una función meramente decorativa, pasando a convertirse, mediante este vigoroso ejercicio de puesta en escena, en elementos distintivos que atraían toda la atención de los estratos privilegiados de menor rango. Era una expresión de poder, si se prefiere una exhibición pública del escalonamiento vigente en una sociedad polarizada.

En la actualidad pervive muy poco del aspecto original que lucía la ciudad. Al impacto súbito de las numerosas guerras que se extendieron por el archipiélago japonés, y que azotaron con especial virulencia a la capital oficial del Estado se le sumaron un vendaval de inclemencias naturales como terremotos, inundaciones e incendios tan atroces como el desatado en el año 960 en el Palacio Imperial y cuyas nefastas consecuencias recogió el emperador Murakami en su *Murakami tennō gyōki* (村上天皇御記 “Diario del emperador Murakami”). Sin ir más lejos, durante la Guerra Ōnin (1467-1477) y el posterior período Sengoku (1467-1568), los eventos que culminaron por devastar la soberanía legítima del clan Ashikaga, arruinaron las hermosas ciudades japonesas. Recordemos que el primer año de esta sanguinaria contienda tuvo lugar casi exclusivamente entre las calles de Kioto, y al término de la contienda la mitad de la ciudad sucumbió al azote del fuego. Sin embargo, la ciudad siempre se ha alzado de sus cenizas y las sucesivas reconstrucciones de la ciudad siempre han respetado el esquema canónico de corte cuadrículado inicial.

³²⁴ Oficiales del Dajjōkan de Cuarto Rango.

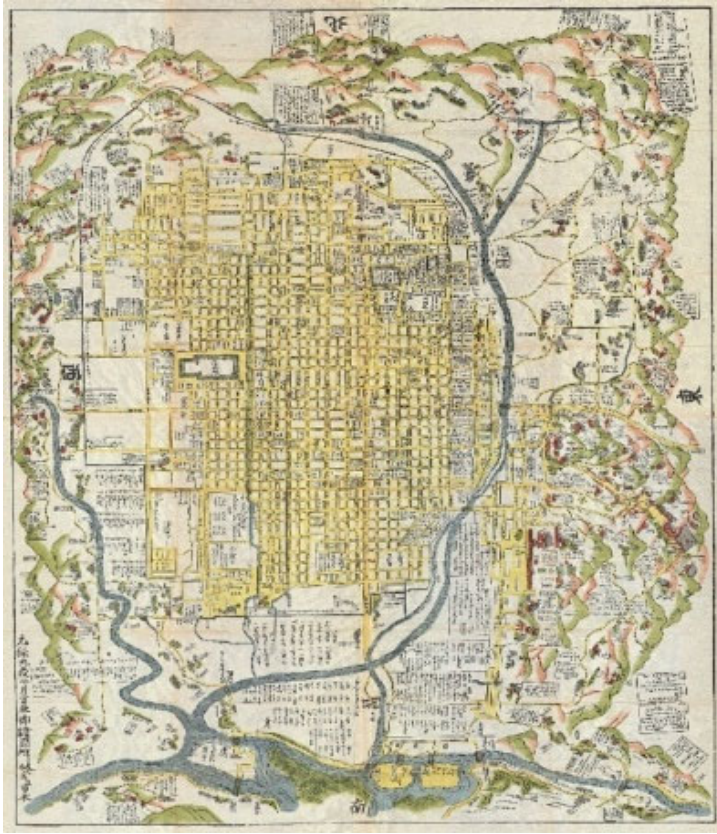


Figura 10: Plano de Kioto elaborado en el noveno año de la Era Genroku (1696). Se aprecia el diseño cuadrículado original de la antigua Heian-kyō
Fuente. Centro de Investigación de Estudios Japoneses (Nichibunken)

CONCLUSIÓN

A través del presente trabajo se ha explorado el proceso formativo de las primeras capitales surgidas en Japón. En un principio, como se ha visto, no existía en Japón la noción de gran ciudad central que ejercería la función de eje principal del Estado, quedando reducidas al palacio del emperador o emperatriz que reinara en ese momento. En el año 645 tuvieron lugar las llamadas Reformas Taika, a través de las cuales se procedió a captar sistemáticamente el estilo administrativo, burocrático y, en general, organizativo de la China Tang para mejorar el aparato del estado japonés. Una de las principales medidas que se adoptaron fue la de plantar una capital emulando a las fabulosas capitales chinas, pues

el concepto de ciudad servía como un elemento vital como foco de legitimación de los soberanos chinos. Pero durante la construcción de las primeras capitales todavía se echaba en falta la experiencia y el conocimiento necesarios para replicar los modelos que habían tomado, por lo que estos borradores resultaron ser una creación un poco personal, aunque con ínfulas de crear un proyecto "made in China" superior a largo plazo. Además, con la irrupción del emperador Tenmu y su personalista gobierno que implantó, en Fujiwara-kyō planteó un híbrido extraño entre ambos modelos: la planificación urbanística china y la simbología japonesa arraigada en sus tradiciones todavía orales en aras de agrandar la megalómana figura imperial que estaba concibiendo con una sospechosa fusión de elementos legitimadores esenciales para conectar a su linaje con el orbe de los dioses.

Pero a partir del abandono de Fujiwara-kyō, el concepto de capital brotado en China, no solo en lo referente a la estética arquitectónica, sino también involucrando los aspectos simbólicos que enriquecían su detallista anatomía, fue captado y emulado, alcanzando el grado de excelencia con la inauguración en 710 de Heijō-kyō, y especialmente de su heredera espiritual, la megalópolis bautizada con el nombre de Heian-kyō, simiente de Kioto, establecida como capital en el año 794. En el caso de Nara, su apogeo se advierte holgadamente en los palacios nobles y los edificios públicos que mostraban la fortaleza de una nueva dignidad imperial y daban fe de una potencia nacional emergente basada en el modelo extranjero procedente de China. Las capitales japonesas extendieron un armonioso orden utilizando el entramado urbano y la deliciosa estética con las que estaban dotadas, pero también gracias al significado religioso que sustentaba y legitimaba su existencia. Como resultado, los códigos religiosos se cristalizaron en las capitales clásicas de la antigüedad japonesa con centenares de matices.

DEDICATORIA

El presente artículo está dedicado a Susana Pérez Roldán. Su apoyo y cariño fue el motor que acuñó las ideas presentadas en estas páginas. Y cuyo recuerdo permanece perenne e intacto igual que el cielo nocturno cuajado de luceros brillantes, como miles de hogueras encendidas al mismo tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- AKUGATAWA, R. (2013). *El Dragón, Rashōmon y Otros Cuentos*. Madrid: Editorial Quaterni.
- COALDRAKE, W.H. (1991). City planning and palace architecture in the creation of the Nara political order: The accommodation of place and purpose at Heijō-kyō. *East Asian History*, 1(1), 37-54.
- COALDRAKE, W.H. (2002). *Architecture and Authority in Japan*. Londres: Routledge.
- COLLCUTT, M., JANSEN, M., y KUMAKURA, I. (1988). *Japón: El Imperio del Sol Naciente*. Barcelona: Atlas culturales del mundo. Círculo de lectores.
- DOLCE, L. (2006). The Worship of Celestial Bodies in Japan: Politics, Ritual and Icons. *Culture and Cosmos. A Journal of the History of Astrology and Cultural Astronomy*, 10(1-2), 3-43.
- FIÉVÉ, N. & WALEY, P. (2003). *Japanese Capitals in Historical Perspective. Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo*. Londres: Routledge.
- GREEN, R. & MUN, C. (2018). *Gyōnen's Transmission of the Buddha Dharma in Three Countries*. Leiden: Brill Publishers.
- HALL, J.W. (1973). *El imperio japonés*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- HAVENS, N. & INOUE, N. (2006). *An Encyclopedia of Shinto (Shinto Jiten): Kami*. Tokio: Institute for Japanese Culture and Classics Kokugakuin University.
- KOIZUMI, K. (1986). *Traditional Japanese Furniture*. Tokio: Kodansha International.
- KOTYK, J. (2017). *Buddhist Astrology and Astral Magic in the Tang Dynasty* [Tesis Doctoral, Universidad Leiden]. Recuperado de <https://archive.org/details/buddhistastrlogykotyk>

- OOMS, H. (2009). *Imperial Politics and Symbolics in Ancient Japan: The Tenmu Dynasty, 650-800*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- PÉREZ GARCÍA, V.L. (2016). La difusión de la planta octogonal china en los siglos VI-VIII: Corea y Japón. *ArqueoWeb*, 17(1), 1-23.
- SHIVELY, D. & MCCULLOUGH, W. (1988). *The Cambridge History of Japan, Volume 2*. Cambridge: Cambridge University Press.
- XIONG, V.C. (1988). *Sui-Tang Chang'an (582-904)* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Australia Canberra]. Recuperado de <https://openresearch-repository.anu.edu.au>

EL ORDEN JURISDICCIONAL URBANO EN EL REINO DE JAÉN A FINALES DE LA EDAD MODERNA. UNA APROXIMACIÓN DESDE LOS *ILUSTRADOS*³²⁵

FRANCISCO JAVIER ILLANA LÓPEZ
JOSÉ MIGUEL DELGADO BARRADO
JUAN MANUEL CASTILLO MARTÍNEZ
Universidad de Jaén, España

RESUMEN

Este trabajo atiende a la jerarquía urbana del reino de Jaén durante siglo XVIII que, enmarcado dentro del conjunto de territorios de Castilla, se encontraba estructurado en un orden jurisdiccional de ciudades, villas, aldeas, lugares, etc. Lo haremos utilizando diversas fuentes impresas y escritas de la época de la Ilustración, profundizando en los cambios que la organización jurisdiccional del territorio giennense había experimentado entre el inicio y el ocaso de la Edad Moderna.

PALABRAS CLAVE

Historia Urbana, Corona de Castilla, reino de Jaén, siglo XVIII, ilustrados.

³²⁵ El presente trabajo ha sido realizado dentro del Proyecto I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación PID2019-110225GB-I00/ AEI /10.13039/501100011033 bajo la denominación "El orden jurisdiccional urbano en el reino de Jaén a finales de la Edad Moderna. Una aproximación desde los *Ilustrados*", dentro de "El proyecto de las nuevas poblaciones de Sierra Morena y Andalucía en contexto europeo y comparado: ideas, reformas y proyección (1741-1835)"; y el proyecto de investigación del Instituto de Estudios Giennenses *Proyecto de Humanidades Digitales y Musealización. El viaje del ilustrado Antonio Ponz al Reino de Jaén e Intendencia de las Nuevas Poblaciones (siglo XVIII)*, y el grupo de investigación HUM155 "Laboratorio de Experimentación Espacial" (LabE2) de la Universidad de Jaén.

"Pero volviendo a San Fernando, digo que en el tiempo que estuvo en esta Ciudad agregó a su Jurisdiccion los Lugares y Castillos de Mengibar, Torre Campo, el Berruoco, Fuente el Rey, Otiñar, Pegalajar, Arenas, Cambil, y Alhabar".

José Martínez de Mazas (1794).

INTRODUCCIÓN

Durante toda la Edad Moderna, las poblaciones del reino de Jaén —al igual que toda la corona de Castilla— se encontraban dispuestas en una organización urbana jerarquizada de ciudades, villas, aldeas, lugares, cortijos, heredamientos, etc. Un orden más complejo de lo que a simple vista aparenta, por la dificultad de establecer el límite entre cada una de las categorías. En cualquier caso, lo que caracterizaba a esta organización urbana era su fuerte carácter jerarquizado, en que era patente el dominio efectivo de las ciudades y villas sobre el resto de núcleos poblaciones y sus territorios.

Este trabajo tiene por objetivo analizar lo anteriormente enunciado para un marco espacial y cronológico muy concreto. Estudiaremos el orden jurisdiccional urbano en el antiguo reino de Jaén a finales de la Edad Moderna, presentándolo como el resultado de una serie de cambios y pervivencias en esta organización territorial durante las tres centurias de la Modernidad. Lugares que se convierten en villas, ciudades que ven reducido el poder de que gozaron otrora por la exención jurisdiccional de sus aldeas, etc. Ello, sumado al hecho de constituir un territorio jurisdiccionalmente complejo por la presencia de múltiples realengos, señoríos laicos y eclesiásticos, de órdenes militares con sus respectivas encomiendas, una abadía (Alcalá la Real), doble intendencia (Jaén y Sierra Morena); además de jurisdiccionales hoy integradas en la provincia de Jaén como el Adelantamiento de Cazorla (dependiente de la mitra toledana) o la provincia marítima de Segura de la Sierra, que hacen de la actual provincia de Jaén un espacio realmente interesante a este efecto.

Nuestro objetivo, por tanto, es observar el orden jurisdiccional que este territorio presentaba en este momento histórico, adentrado el siglo

XVIII, reflejo de todo un período moderno en que la estructura de ciudades, villas y aldeas había sido cambiante. En ello habían jugado un papel fundamental los procesos de ventas jurisdiccionales efectuados por la Corona, que había posibilitado a tantas aldeas y lugares libertarse del dominio urbano para constituirse villas *por sí y para sí*.

Se emplean unas fuentes primarias de distinta tipología, aunque todas ellas datadas del siglo XVIII. En primer lugar, hablamos de los privilegios de villazgo, ordenanzas municipales, u otras fuentes en cuanto a documentación archivística, conservados fundamentalmente en el Archivo General de Simancas³²⁶. El Catastro del marqués de la Ensenada constituirá también una fuente escrita de excepcional valor para el estudio de nuestras poblaciones. Si bien, más sugerentes (aunque menos explícitas) a nuestro estudio son las pistas que nos aportan los múltiples impresos de época de la Ilustración. Libros de distinta adscripción —geografías, diccionarios, relatos de viajes, etc.— que nos arrojan información sobre esta estructura urbana. Así lo hace el clérigo erudito cuando dice que tal villa fue antaño lugar de la ciudad de Baeza, o cuando el viajero afirma que tal otra es la mayor de las que se segregaron del partido de Jaén.

En síntesis, queremos con este trabajo reconstruir una jerarquía urbana giennense a partir de la visión que autores ilustrados de diversa índole arrojaron sobre ello en sus libros.

1. LAS FUENTES. DOCUMENTOS MANUSCRITOS E IMPRESOS EN LA ILUSTRACIÓN

Fuentes escritas e impresas del siglo XVIII serán, por tanto, el hilo conductor de nuestro estudio. Respecto a las primeras, sobresalen los privilegios de villazgo por la riqueza que pueden aportar a este trabajo. Son estas cartas por las que se concedía a una aldea o lugar, jurisdiccionalmente dependientes de una villa o ciudad, el privilegio de gozar de su *jurisdicción civil y criminal, alta y baja, mero y mixto imperio* (Chamocho, 2011, p. 343). Esto es, se les otorgaba la "libertad" con respecto a las

³²⁶ En adelante AGS.

ciudades, y la independencia jurídica de sus concejos con respecto a los de aquellas. Estos documentos recogían las motivaciones que habían llevado a tal aldea a pedir al rey les concediera la jurisdicción, así como otros criterios tales como el número de vecinos, los oficiales de su cabildo, etc. (Marcos, 2014). Privilegios que atesora el Archivo General de Simancas, seriados por fecha de concesión todos los que se emitieron por la Corona a lo largo de la Edad Moderna.

El Catastro del Marqués de la Ensenada es una de las herramientas preestadísticas para la averiguación de la riqueza de la Corona de Castilla más destacadas para la pretendida única contribución (Durán y Camarero, 2002). Entre las primeras preguntas del cuestionario se solicitaba la denominación del lugar y su jurisdicción (García y Díez, 1969). En estas preguntas se habilitaba a los encuestados a relatar su pasado histórico, o bien si eran aldeas o lugares dependientes de otras villas y ciudades, o su fecha de segregación e independencia. Normalmente se incluía un breve resumen de los límites jurisdiccionales del término, el amojonamiento, e incluso un sencillo diseño gráfico de su forma. En algunos casos se ha podido reconstruir la morfología urbana de algunos de estos lugares (Gallego, 1987).

El material relacionado con las fuentes impresas y manuscritas como libros de viajeros, descripciones geográficas, historias urbanas, diccionarios, memorias de guerra, etc., tienen que pasar el tamiz de la crítica documental, ya que suelen ser relatos o descripciones muy subjetivas y científicamente, salvo excepciones, son copias de estereotipos o bien copias de gabinete sin la constatación empírica de los datos. Así, por ejemplo, las memorias de guerra, tan valiosas y sugerentes, tienen una carga de subjetividad y de sentimentalismo muy elevadas (Reder y Pérez, 2010, 421).

Como primer paso tenemos que señalar el rol que ocupa los espacios del manuscrito y del impreso en la España del siglo XVIII. El manuscrito era el soporte generalizado en la España del Siglo de Oro (Bouza, 2001). Esta inercia no sólo se mantuvo, sino que aumentó en el siglo XVIII, junto a una variada categorización de copias manuscritas, compilaciones de documentos misceláneos para la creación de colecciones

documentales de secretarías y covachuelas, libros manuscritos, etc., y el complejo mundo del impreso: libro impreso, impreso en formato libro, plagios, traducciones, etc. (Delgado, 2007).

Por otro lado, y en determinados casos, los límites entre libros de viajes y descripciones geográficas, por ejemplo, son muy frágiles. Así López Ontiveros (2001, 7) proponía un sugerente título a un epígrafe de uno de sus meritorios trabajos: “Libros de viajes que son Geografía a todos los efectos”, aunque esto no excluya la heterogeneidad de tipologías, tal vez un tanto artificiales y forzadas, entre falsos viajes, viajes imaginarios, viajes clásicos, viajes filosóficos o ilustrados, los prerrománticos, etc.; (Guerrero, 1990) o bien viajes económicos, científicos-naturalistas, artísticos, histórico-artísticos, literarios-sociológicos (Gómez, 1974), políticos (Morales, 1968) y de itinerarios (López Ontiveros, 2001, 14-17).

Los estudios sobre viajeros y el viaje por España, y específicamente por Andalucía, son numerosos. Una visión general que relaciona instituciones, responsables políticos, motivaciones, materiales o información recopilada y autores, es la tesis doctoral de Jesús Salas (2005), si bien está centrada en el patrimonio arqueológico andaluz y se escapan, obviamente, datos geo-históricos de los lugares visitados o referidos.

Los autores, los viajeros y sus relatos y escritos que hemos citado en el presente trabajo son, entre otros, los viajes históricos-arqueológicos de Francisco Pérez Bayer, que inaugura en España una nueva manera de recopilar datos de restos arqueológicos (Salas, 2005, pp. 289-305). El viaje por Andalucía está realizado a lo largo de 1782 (Álvarez, 1983, p. 191). Dentro de los viajes artísticos-arqueológico está el viaje de Antonio Ponz y Piquer (Salas, 2005, pp. 305 y sigs.), que lógicamente también se ocupó de otros aspectos políticos, económicos, sociales, etc. (Crespo, 2012).

En el caso de las ciudades andaluzas, eje principal de nuestro trabajo, es de nuevo López Ontiveros quien marca la diferencia y considera a Andalucía como “país de ciudades” (2001, p. 17), y aunque para las principales ciudades, las capitales de reinos como la ciudad de Jaén, tengamos diversas descripciones, el problema se plantea en las “agrociudades”, donde se percibe el problema de falta de viajeros y fuentes, salvo las

referencias de Antonio Ponz (López, 2001, p. 19), y sólo para los casos de Linares, Baeza, Úbeda y Andújar. Junto a estas ciudades se unieron las capitales de las nuevas poblaciones de Sierra Morena y Andalucía, en el caso de Jaén representada por La Carolina y sus aldeas (López, 1996).

2. CIUDADES, VILLAS, ALDEAS Y LUGARES. JERARQUÍAS URBANAS DEL REINO DE JAÉN EN EL SIGLO XVIII

El orden jurisdiccional clásico castellano de ciudades, villas, aldeas, lugares, cortijos, etc. en la Edad Moderna es mucho más complejo de lo que a simple vista aparenta, debido a la dificultad de establecer los límites entre cada una de estas categorías. Así, grandes urbes españolas como Madrid o Valladolid jamás ostentaron la categoría de *ciudad* durante la Edad Moderna; un formalismo que en absoluto influyó sobre el incuestionable dominio urbano sobre sus territorios. La misma complejidad encontramos si atendemos a las *aldeas* o *lugares*, cuya diferencia en cuanto a su extensión y vecindad no es del todo precisa, pues ambos términos se usan indistintamente en las fuentes escritas e impresas. Incluso, nos encontramos algún caso de *aldea* que en la documentación se titulaba como *villa* sin poseer tal rango, para enojo de las ciudades que las dominaban.

Todo ello, se complica aún más si atendemos al orden jurisdiccional que presenta cada población, diferenciándose entre realengos, señoríos eclesiásticos —con sus encomiendas de órdenes militares—, señoríos laicos, etc. A este respecto, el reino de Jaén resulta realmente prolífico a nuestro caso de estudio. Y es que este territorio, por su condición fronteriza con el reino nazarí de Granada durante la baja Edad Media, había dado lugar a infinidad de órdenes jurisdiccionales: espacios realengos —controlados por las ciudades de Jaén, Alcalá la Real, Andújar Baeza y Úbeda—, encomiendas de órdenes militares de Calatrava y Santiago, señoríos eclesiásticos —el adelantamiento de Cazorla—, nobiliarios —los territorios adscritos al marquesado de Camarasa, a los condados de Santisteban, de Villardompardo, etc.— (Porras 1984). A ello se sumarán, en nuestra época de estudio, la fundación de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía, en el confín noroeste del reino de Jaén. Cada uno de ellos, con una jerarquía urbana de ciudades, villas, aldeas, lugares o el

genérico de “nuevas poblaciones”, fue cambiante a lo largo de la Edad Moderna, como hemos observado en un reciente estudio a través de la cartografía histórica (Illana 2021).

2.1. LAS CIUDADES

Ciudad: "Poblacion de gentes congregadas à vivir en un lugar, sujetas à unas leyes, y à un gobierno, gozando de ciertos privilegios y exenciones, que los señores Reyes se han servido de concederlas segun sus servicios" (RAE, II, 1729, p. 363)³²⁷.

El dominio urbano había constituido desde la baja Edad Media el control sobre prácticamente la totalidad de los territorios realengos del reino, a través de las ciudades de Jaén, Alcalá la Real, Andújar, Baeza y Úbeda. Cuatro ciudades que estructuraban el dominio sobre los puntos cardinales del reino, como dirá el viajero jesuita Pedro Murillo en 1752: "Andujar, à la parte occidental de Jaèn, y Baeza, al Norte de Alcalà la Real, al Sur, y cerca de la Sierra Morena, en llano, sobre Guadalquivir" (p. 256). Si bien, este dominio efectivo había venido a menos a lo largo de las tres centurias de la Edad Moderna, de lo que ya en el siglo XVIII se lastimaban tantos viajeros, eruditos y otros hombres de la Ilustración.

³²⁷ Esta cita y las sucesivas al *Diccionario de Autoridades* corresponden a la Real Academia Española, número de volumen, año de publicación del volumen y página.

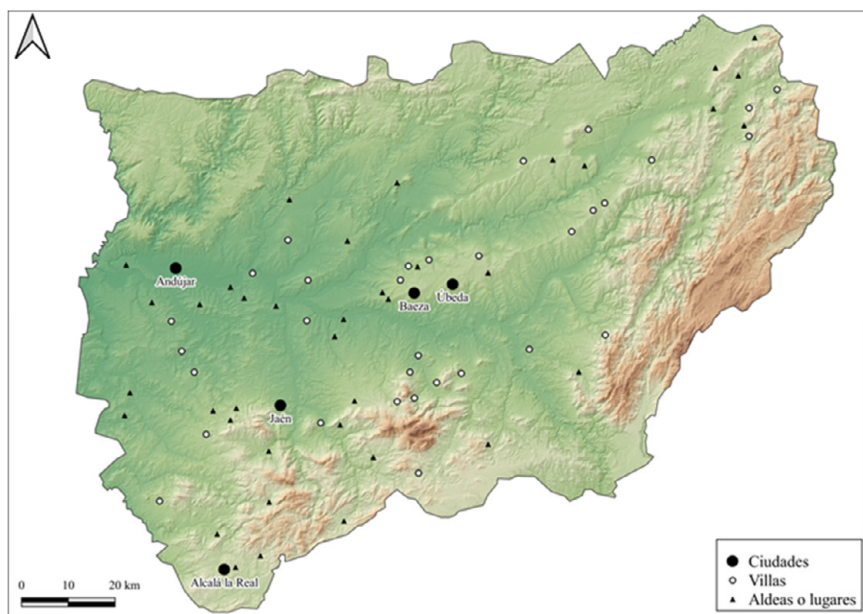


Figura 1: ciudades, villas, aldeas y lugares del reino de Jaén a principios de la Edad Moderna (1500). Fuente. Elaboración propia

En ello habían jugado un papel fundamental las llamadas ventas de jurisdicciones, por las que la Monarquía de los Austrias y, en menor medida, los Borbones, había posibilitado a las aldeas y lugares de las ciudades exentarse del dominio de estas. Así, infinidad de poblaciones por toda Castilla se segregaron de las ciudades para constituirse villas *por sí y para sí*. El nefasto revés que supusieron para las ciudades estas ventas lo ponen de relieve los trabajos de Gelabert (2008) o Marcos (2014, pp. 28-32) entre otros, quienes describen cómo los procuradores en Cortes no cesaron de pedir a los sucesivos monarcas de la casa de Austria el cese de estas enajenaciones. Al contrario, carecemos de trabajos sobre estos procesos en la Castilla de los primeros Borbones, más allá de diversos estudios de casos concretos.

Lo cierto es que estos procesos no eran sino el reflejo de los abusos fiscales y judiciales cometidos durante los siglos por las ciudades castellanas sobre los vecinos de sus aldeas pedáneas. Abusos estudiados para el caso de la ciudad de Jaén por Aponte (2011), pero extrapolable al resto de ciudades y villas del reino (Illana, 2020). En este contexto, entendemos

la generalización de los procesos segregacionales de aldeas y lugares con respecto a las urbes, lo que les confirió nefastas consecuencias de las que ponemos algunos ejemplos a continuación.

La ciudad de Jaén, capital del reino, había llegado a tener bajo su jurisdicción a inicios de la Edad Moderna doce aldeas o lugares dependientes de las que, a finales del siglo XVIII, solamente conservaba dos. Ello había motivado no sólo la reducción de su término jurisdiccional, repartido entre las tantas "nuevas" villas que se le habían exentado, sino también nefastas consecuencias económicas para la capital, como el deán Mazas recordaría en su *Retrato* (1794):

“La misma demostracion presentaré por lo que hace a las Aldeas y Cortijos de su Campiña. Siento dar unas pruebas tan poco agradables de lo que fue Jaén, por lo que ha dexado de ser (...). Los pueblos de Cazalilla, Mengibar, Pegalajar, Cambil, Mancharreal, Valdepeñas y el Campillo de Arenas eran Aldeas de esta Ciudad, lo mismo que lo son al presente Torre del Campo, Fuente el Rey, y Villargordo, y habia mas comercio con la Capital y mas entradas de dinero” (p. 132).

De la otra gran ciudad del reino, Baeza, que para el siglo XVIII ya había perdido sus siete lugares jurisdiccionales, dirá Antonio Ponz en su *Viage de España* (1791) que:

"Baeza ha sido en todos tiempos Ciudad de mucha consideración, y acaso nunca menos que en los nuestros, por lo que toca a su extensión, industria, poder, y vecindario; el actual se regula de unos tres mil vecinos, o de quince mil almas con poca diferencia. Es tradición que tuvo más de treinta mil en su mayor opulencia" (p. 108).

Qué duda cabe de que, cuando el viajero ilustrado hacía referencia a la reducción de los 30.000 vecinos de otrora a los 3.000 de sus días, en ello habían jugado un notable papel las pérdidas a causa de la exención de sus aldeas.

Parece a todas luces claro que, ya en el siglo XVIII, las ciudades del reino de Jaén se habían visto reducidas en cuanto a sus términos jurisdiccionales y vecindad, pero también en cuanto a su economía. Ello había traído fatales consecuencias, de las que diversos ilustrados no podían dejar de llamar la atención en sus obras.

2.2. LAS VILLAS

"Villa. Se llama oy la poblacion, que tiene algunos privilegios, con que se distingue de la Aldea, como vecindad, y jurisdiccion separada de la Ciudad (...). Se toma tambien por el cuerpo de los Regidores, y Justicias, que le gobiernan". (RAE, VI, 1739, p. 487).

El estrato inmediatamente inferior, el de las villas, constituía el que mayor transformación había experimentado a lo largo de la Edad Moderna. De este modo, si atendemos a su distribución geográfica por el mapa giennense, veremos cómo el número de villas se había multiplicado entre los siglos XVI e inicios del XIX, figurando infinidad de estas sobre los territorios donde antes había aldeas, lugares e incluso núcleos menores como cortijos (figura 2).

Tanto es así que, a inicios de la Edad Moderna, no asistimos a la existencia de villas realengas en el reino de Jaén, sino que todas ellas eran cabezas de señoríos laicos o eclesiásticos. De la grandeza de algunas de las históricas villas de señorío giennenses, todavía patente en el siglo XVIII, dan noticia muchos de los viajeros ilustrados. Así describía Juan Álvarez de Colmenar (1707) la de Cazorla, cabeza de las villas, aldeas y lugares del Adelantamiento del mismo nombre, cuyo señorío ostentaban los titulares del Arzobispado de Toledo:

"Au Sud-Est d'Ubeda on rencontre Caçorla, ville à deux lieues de la fource du Guadalquivir. (...) Le Roi Ferdinand III l'ayant unie au Domaine de leur Eglise l'an 1231. Ils y ont un bon Château, où ils tiennent un Gouverneur; & le Gouvernement de Caçorla est la charge la plus considérable, por l'honneur & pour le prosit, que ces Prélats ayent à leur disposition: il s'etend sur plusieurs villes & villages" (pp. 397-398).

Igual sucede si atendemos a Martos, que desde la conquista del territorio giennense por Fernando III había constituido la cabeza del *partido de Andalucía* de la Orden de Calatrava. Pese a la pérdida de sus lugares – estudiada por Illana (2019) –, para el siglo XVIII, la superioridad de esta villa con respecto al resto de poblaciones calatravas en Jaén seguía patente, como ponen de manifiesto múltiples obras: "Es Martos la cabeza del partido de la Orden de Calatrava en Andalucía" (Ponz, 1791, p. 268); "Martos es cabeza de las demás villas y partido de la orden militar

de Calatrava en Andalucía y reino de Jaen" dirá el viajero Cruz y Bahamonde en 1812 (p. 169).

A estas habría que sumar otras tantas villas de señoríos laicos, jurisdiccionalmente pertenecientes a diversas casas nobiliarias castellanas, algunas de las cuales habían sido enajenadas a la Iglesia para venderse su jurisdicción a tantos acaudalados sedientos de poder en los siglos anteriores (Soria, 2001). Es el caso de grandes villas señoriales como Alcaudete, perteneciente al duque del mismo nombre desde su conquista en la baja Edad Media, de la que Álvarez de Colmenar dirá en 1707 "une ville avec titre de Comté, située dans les montagnes, & défendue par un Château" (p. 413); pero también de Jimena, de cuya venta daba noticia Bernardo de Espinalt en su *Atlante Español* (1787): "El Emperador Carlos V hizo merced de ella, por sus muchos, y leales servicios, á Don Francisco de los Cobos, y hoy es su Señor temporal el Marqués de Camarasa" (p. 215).

Pero, como decíamos, la notable evolución en lo que respecta a las poblaciones giennenses en el siglo XVIII con respecto a las centurias precedentes residió en el exponencial incremento de villas realengas. Multitud de aldeas y lugares pertenecientes, bien a las señaladas ciudades, bien a las villas de señorío, se habían ido segregando de estas para constituirse villas *por sí y para sí*. El Catastro de Ensenada constituye una fuente de excepcional valor a este respecto, al informar en su *segunda pregunta* sobre todas las villas que se eximieron de las ciudades. Es el caso de Linares, segregada de Baeza en tiempos de Felipe II, de la que se decía que:

"Y su Jurisdiccion [pertenece] a ella misma, porque la compró a S. M. mediante el servicio que hizo de ocho Quentos y quinientos mil mrs de Von. al respecto de siete mil y quinientos por cada uno de sus Vecinos como parece del Privilegio de esencion de su Jurisdiccion, señorío y Bassallage que conserua su Archivo librado en diez y siete de agosto del año pasado de mil quinientos sesenta y cinco"³²⁸.

³²⁸ AGS, Catastro de Ensenada [en adelante CE], Respuestas Generales [en adelante RG], Leg. 325, fol. 592.

De estos procesos, que habían dado lugar a ese incremento de villas realengas, también arrojan noticia –directa o indirectamente– las obras ilustradas en que venimos sustentando nuestra investigación. En el mejor de los casos, sus autores hacían referencia directa a estos procesos, como el caso del citado Espinalt (1787) cuando dice de la villa de Torreperogil que:

"Antiguamente estaba esta Villa agregada a la jurisdicción de la Ciudad de Úbeda; pero por Real Privilegio del Rey Don Carlos II fue desmembrada y hecha Villa Real, el año de 1680, desde cuyo tiempo está agregada a la Real Corona" (p. 154).

Menos explícitos son los viajeros ilustrados quienes, sin embargo, arrojan pistas realmente interesantes sobre su vecindad o extensión. Es el caso de Álvarez de Colmenar (1707), quien define a la villa de Campillo de Arenas como "un misérable village nommé Campillo". Población esta que se había fundado como aldea de la ciudad de Jaén en 1508, y segregada de la misma en 1559 (Delgado *et al*, 2011, pp. 103-104); el testimonio del viajero nos sugiere que su título de villa no le habría conllevado un crecimiento notable, al titularla de "miserable". A su vez, de Marmolejo, dirá Ponz (1791) que "es Pueblo de corto vecindario en el día" (p. 253). Vemos, por tanto, cómo el hecho de poseer privilegio de villazgo no estaba tan en sintonía con la vecindad, de manera que las citadas villas segregados de Jaén estaban pobladas de un número de vecinos que no distaba mucho de tiempos pasados en que eran aldeas.

Tanto así que muchos de nuestros viajeros ilustrados ofrecen datos confusos en cuanto a la terminología empleada, de modo que Jordan (1779) dice de Mengíbar ser "el último Lugar de Jaen" (p. 254), cuando este se había eximido como villa años atrás (Illana, 2020, p. 983), al igual que Ponz califica a Lahiguera de "Lugarejo de la Higuera de Andújar" (p. 224), cuando este constituía una villa desde el siglo XVI. Más llamativo es el caso de Pérez Bayer en 1782, hablando del "Lugar de cambil" (p. 138) e inmediatamente después del "lugarito llamado lupion" (p. 141v), errando en otorgar la misma categoría a estas dos poblaciones: si Lupión efectivamente seguía constituyendo un lugar de la ciudad de Baeza, Cambil en cambio se había segregado de Jaén en el siglo XVI.

Mención aparte merecen las "villas" correspondientes al proceso colonizador de Carlos III en Sierra Morena. En ellas, por debajo de la capital de La Carolina, atendemos a una serie de cabezas de feligresía, cuya entidad jurídica podemos asimilar a la de las villas, por el control sobre una serie de aldeas o lugares repartidas por el territorio colonizado. Si bien, ello parece en ocasiones ajeno a los viajeros, quienes abrevian otorgando la categoría de *lugar* a todas estas poblaciones, con la única excepción de La Carolina, a la que Swburne (1779) titulaba de ciudad.

En fin, el notable incremento de villas realengas constituye la principal transformación en cuanto a la organización poblacional del reino de Jaén en la Edad Moderna (figura 2), lo cual era ya notable para el siglo XVIII. Veremos a continuación el revés de todo este proceso: los lugares que continuaban "sometidos" bajo la jurisdicción urbana.

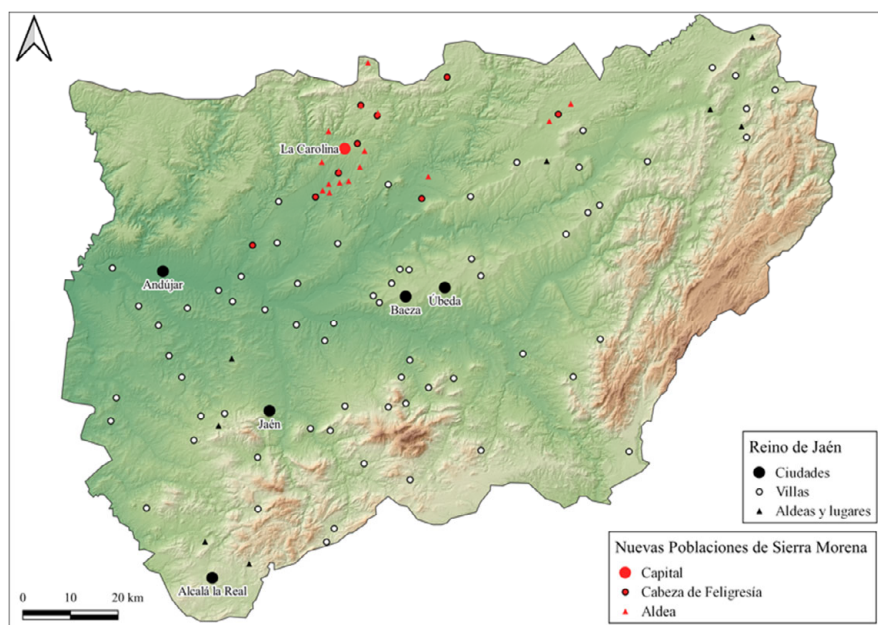


Figura 2: ciudades, villas, aldeas, lugares del reino de Jaén y nuevas poblaciones de la Intendencia de Sierra Morena a finales de la Edad Moderna (1812). Fuente. Elaboración propia

2.3. ALDEAS Y LUGARES

"Aldea. f.f. Lugar corto, que no tiene jurisdicción sobre sí, ni Privilegio de Villa, segun las leyes de Castilla: y sus moradores son vecinos de alguna Villa, ò Ciudad, en cuyo distrito, término y jurisdiccion están" (RAE, I, 1726, p. 187).

"Lugar. Vale tambien Ciudad, Villa ò Aldéa; si bien rigurosamente se entiendo por Lugar la Poblacion pequeña, que es menor que Villa y mas que Aldea". (RAE, IV, 1734, p. 437).

Sin gozar de jurisdicción propia, sometidas al poder de las ciudades y villas, continuaban las aldeas y lugares giennenses en el siglo XVIII. Sus alcaldes eran elegidos por los corregidores de las ciudades, y no poseían atribuciones criminales en los pleitos, sólo en algunos casos podían *entender* en causas civiles, con lo que sus vecinos habían de ir a la ciudad para apelar a la justicia. Una justicia que, evidentemente, era desigual entre vecinos aldeanos y ciudadanos.

Como se ha dicho, el número de lugares se había visto mermado exponencialmente a lo largo de la Modernidad, a causa de la segregación de estos para constituirse villas. Si bien, en absoluto habían cesado las ciudades en sus abusos contra los habitantes de sus aldeas, de lo que dan noticia las quejas presentadas a la Corona por los vecinos del lugar de Castillo de Locubín, jurisdicción de la ciudad de Alcalá la Real:

"A vista del dominio absoluto, y desmedido exceso con que la ha tratado la Ciudad, es mucho no haya llegado a el estado ultimo de su desolacion; pues con la superioridad de contemplarla Aldea indefensa, y desamparada de fuerza para rebatir lo que el interés y fines particulares maquina, no ha havido cosa en su daño que no se aya puesto en execucion"³²⁹.

Parece evidente que, en este discurso, los vecinos del lugar de Castillo exageraron los malos usos que su ciudad cometía sobre ellos, aunque, sin duda, los habría. En cualquier caso, nuevamente el Catastro de Ensenada constituye una excelente fuente documental de la que extraer la condición en que se encontraban los lugares con respecto a sus ciudades

³²⁹ AGS, Dirección General del Tesoro, Inv. 24, Leg. 291, Fol. 22.

en el siglo XVIII. Una relación de dependencia jurisdiccional y judicial a la que, además, se sumaban el tributo de unas rentas en este concepto, que percibían las villas y ciudades procedentes de sus lugares. Así, del lugar de Villanueva de Andújar se dice que:

"este dho Lugar es realengo, y su Jurisdizn de la espresada Ciudad, como llevan declarado (...) por quanto las multas que se exigen correspondientes a penas de Camara y gastos de Justicia se pagan en la dha Ciudad donde se siguen las causas que se producen..."³³⁰.

En algunos casos, estos lugares habían tratado sin éxito de segregarse de sus cabezas de partido, o se habían propuesto vender como señoríos, lo que las ciudades habían tratado de evitar ofreciendo a la Corona un servicio económico. Así lo recordaba el deán Mazas (1794) en su *Retrato* de la ciudad de Jaén:

"Torrecampo y Fuente el Rey tambien se enagenaron por algun tiempo, y estuvieron vendidos, el primero á Don Diego de Escobedo Vecino de Martos en 158.000 escudos en el año de 1668 y el segundo á Don Manuel Thomas de Alarcon, hasta que despues procuró la Ciudad su reintegro por el tantéo" (p. 391).

El caso es que, herido de gravedad el histórico control de las ciudades sobre la mayor parte del territorio del reino por la paulatina pérdida de sus lugares durante el reinado de los Austrias, el proceso en absoluto se detuvo en tiempos de los Borbones. De este modo, atendemos a una nueva ola de exenciones jurisdiccionales a caballo entre los reinados de Carlos III y Carlos IV. Es el caso de Begíjar, que, si el viajero Jordan en 1779 la incluía dentro de la jurisdicción de la ciudad de Baeza (p. 275), obtendría su privilegio de villazgo ese mismo año³³¹, con lo que ya Espinalt en 1787 dice de ella que "es [villa] realenga y habitada de quatrocientos cinqüenta vecinos" (p. 174), omitiendo toda vinculación a Baeza. Al contrario, este mismo autor escribe de Lupión que "es Calle de Baeza, y goza esta Ciudad de la Jurisdiccion, o Señorío temporal de

³³⁰ AGS, CE, RG, leg. 325, fol. 763.

³³¹ Este privilegio de villazgo se localiza en AGS, Dirección General del Tesoro, Inventario 24, Leg. 309, fol. 9.

él" (Espinalt, 1787, p. 296), pues este otro lugar baezano habría de esperar a 1795 para obtener su privilegio.

Igual sucedería con los últimos lugares de la ciudad de Jaén a los que veíamos que Mazas hacía referencia: Torre del Campo y Fuerte del Rey. De este último, refiriéndose a las inmediaciones de la capital, dirá Ponz (1791) que "a las dos leguas [de Jaén] el Lugar de Puente, o Fuente del Rey, cosa muy desdichada..." (p. 220). Si bien, y al igual que el de Torre del Campo, ambos lugares habrían de segregarse de Jaén ya estrenado el siglo XIX (Chamocho, 2011; Castillo y Delgado, 2004).

Ejemplo singular es también el de Marmolejo, lugar segregado de la ciudad de Andújar en 1790; un año después de su privilegio, ya lo titula Ponz (1791) como villa: "en la orilla de Guadalquivir, una legua más abajo de Andújar se queda sobre la mano derecha la Villa de Marmolejo" (p. 253).

También las nuevas poblaciones fundadas en el marco del proceso colonizador de Carlos III en Sierra Morena tenían la categoría de lugar, dependientes la capitalidad en La Carolina, según algunos viajeros. Cruz y Bahamonde, en 1812, lo menciona en su obra al afirmar que "de la Carolina a Guarroman dos leguas: en el intermedio estan los pequeños lugares Escolastica, Carboneros y Aldea de los Rios". Justamente una de las anteriormente citadas, la de Carboneros, se segregaría de La Carolina para constituirse un municipio ya entrado el siglo XIX (Pérez-Schmid, 2018, p. 77), lo que pone de relieve la continuidad de procesos segregaciones de aldeas convertidas en villas. Si bien, para esta centuria decimonónica el orden jurídico será naturalmente distinto, así como la terminología empleada de estos procesos, de modo que dejaremos de hablar de villas con concejo propio para hablar de municipios con sus ayuntamientos independientes, como pone de relevancia Chamocho (2011).

CONCLUSIONES

Este trabajo ha observado el orden jurisdiccional de ciudades, villas, lugares y aldeas de un territorio del sur de Castilla durante el siglo XVIII: el reino de Jaén y sus territorios jurisdiccionales anejos hoy incluidos en

la provincia de Jaén. Se ha tratado de presentar esta jerarquía como el reflejo de todo un período histórico, la Edad Moderna, en que este orden había estado en constante cambio. Para ello, hemos partido de fuentes primarias exclusivamente dieciochescas: manuscritos –privilegios reales, catastro– e impresos –geografías, relatos de viaje, etc.– de la Ilustración.

Así, se han presentado los cambios experimentados en cuanto a la organización en ciudades, villas, lugares y aldeas en el reino de Jaén. Unos cambios en los que habían jugado un importante papel las llamadas exenciones jurisdiccionales, promovidas por los Austrias y, en menor medida, los Borbones, por los que las aldeas o lugares dependientes de las ciudades podían "comprar" su libertad para constituirse villas. Así las cosas, el mayor cambio experimentado a lo largo de las tres centurias de la Modernidad es el notable incremento de villas, de tal manera que la mayor parte de los lugares del reino aprovecharon esta coyuntura para exentarse del dominio urbano. Un incremento que se aprecia con total claridad en los dos mapas temáticos que acompañamos a nuestro estudio.

Ahora bien, subyace una duda: ¿qué cambios trajeron consigo en la práctica estos procesos? Lo cierto es que la titulación como villas de los lugares y aldeas constituía meramente un privilegio otorgado por la Corona, que solamente conllevaba la potestad de constituir concejo propio y la práctica de la jurisdicción civil ejercida por este, con independencia de las ciudades. Esto es, *de facto*, estos procesos segregacionales no trajeron consigo cambios sustanciales en cuanto a criterios como el poblamiento de vecinos o la organización urbana. De este modo, villas tituladas como tal durante el período moderno en ocasiones contaban con una vecindad bastante menor que otros lugares o aldeas que, teniendo mayor número de habitantes, no habían logrado obtener este título.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ DE COLMENAR, J. (1707). *Les delices de l'Espagne & du Portugal, où l'on voit une description exacte des Antiquitez, des Provinces, des Montagnes, des Villes, des Rivieres, des Ports de Mer, des Fortereffes, Eglises, Academies, Palais, Bains, &c. De la religion, des moeurs des habitans, de*

leur fêtes, généralement de tout ce qu'il y a de plus considerable à remarquer. Le tout enrichi de figures en taille douce, dessinées sur les lieux mêmes. Tome troisieme. Chez Pierre Vander.

- APONTE MARÍN, A. (2014). Antes y después de la exención: Jaén, sus lugares y las villas eximidas (1590-1640). En DELGADO BARRADO, J. M. Y LÓPEZ ARANDIA, M. A., *Ciudades de Jaén en la historia: siglos XV-XXI* (pp. 283-298). Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- BOUZA, F. (2001). *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid. Marcial Pons.
- CHAMOCHO CANTUDO, M. A. (2014). El lenguaje del conflicto. Los discursos de poder de las élites locales a través de los procedimientos de segregación o agregación municipal. En DELGADO BARRADO, J. M. Y LÓPEZ ARANDIA, M. A., *Ciudades de Jaén en la historia: siglos XV-XXI* (pp. 329-356). Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- CRESPO DELGADO, D. (2012). Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz. Madrid. Fundación de Municipios Pablo de Olavide y Marcial Pons Historia.
- CRUZ Y BAHAMONDE, N. (1812). *Viage de España, Francia é Italia. Tomo décimo quarto*. Imprenta de don Manuel Bosch.
- DELGADO BARRADO, J. M., FERNÁNDEZ GARCÍA, J. Y LÓPEZ ARANDIA, M. A. (2011). *Fundación, repoblación y buen gobierno en Castilla. Campillo de Arenas, 1508-1543*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén y Diputación Provincial de Jaén.
- DELGADO BARRADO, J. M. (2007). *Aquiles y Teseos. Bosquejos del reformismo borbónico (1701-1759)*, Granada. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén.
- DURÁN BOO, I. Y CAMARERO BULLÓN, C. (COORDS.) (2002). *El Catastro de Ensenada. Magna averiguación fiscal para alivio de los vasallos y mejor conocimiento de los reinos, 1749-1756*. Ministerio de Hacienda, Centro de Publicaciones y Documentación.
- ESPINALT, B. (1787). *Atlante español ó Descripción general Geográfica, Cronológica, e Histórica de España, por Reynos, y Provincias: De sus ciudades, Villas, y Lugares más famosos: de su Población, Rios, Montes, &c. Adornado de estampas finas, que demuestran las Vistas perspectivas de todas*

las Ciudades: Trages propios de que usa cada Reyno, y Blasones que les son peculiares. Tomo XIII, Imprenta de Antonio Fernández.

- FERNÁNDEZ GARCÍA, J. (2007). *Jaén en el siglo XVIII*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén.
- GALLEGO ROCA, F. J. (1987). *Morfología urbana de las poblaciones del reino de Granada a través del catastro del Marqués de la Ensenada*, Granada: Diputación Provincial, D.L.
- GARCÍA RÁMILA, I., DÍEZ DE LA LASTRA Y DÍAZ GÜEMES, F. (comp.) (1969). *Índice topográfico-alfabético de las villas y lugares de la antigua provincia de Burgos comprendidos en el Catastro del Marqués de la Ensenada*. Institución Fernán González, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes.
- GELABERT GONZÁLEZ, J. E. (2008). *Ciudades, villas y aldeas (1538-1602)*. En FORTEA PÉREZ, J. I. Y GELABERT GONZÁLEZ, J. E. *Ciudades en conflicto: (siglos XVI-XVIII)* (pp. 81-106). Junta de Castilla y León y Marcial Pons Historia.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. (1974). *Los Viajeros de la Ilustración*. Madrid. Alianza Editorial.
- GUERRERO, A. C. (1990). *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*. Madrid. Aguilar S. A. de Ediciones.
- ILLANA LÓPEZ, F. J. (2021). *Ventas jurisdiccionales en el reino de Jaén desde la cartografía histórica (siglos XVI-XVIII)*. En *Las ciencias sociales como expresión humana* [en prensa]. Tirant Lo Blanch.
- ILLANA LÓPEZ, F. J. (2020). *De lugares a villas: las exenciones jurisdiccionales en el reino de Jaén durante la Edad Moderna. El caso de Valdepeñas de Jaén*. En IGLESIAS RODRÍGUEZ, J. J. Y MELERO MUÑOZ, I. M., *Hacer Historia Moderna. Líneas actuales y futuras de investigación*. editorial Universidad de Sevilla.
- ILLANA LÓPEZ, F. J. (2019). *La desintegración de la encomienda calatrava de Martos. Jurisdicciones y villazgos en el Partido de Andalucía en la segunda mitad del siglo XVI*. En García Guerra, E., Linares González, H. y Perruca Gracia, M. *De la nobleza y la caballería. Privilegio, poder y servicio en la articulación de la sociedad moderna (siglos XVI-XVII)* (pp. 375-406). New Digital Press.

- JORDAN Y FRAGO, J. (1779). *Geografía Moderna, escrita en francés por el Abad Nicollé de la Croix: traducida y aumentada con una Geografía Nueva de España por el Doctor Don Josep Jordan y Frago, Doctoral de la Real Capilla del Convento de la Encarnación de esta Corte*. Madrid MDCCLXXIX. Por D. Joachin Ibarra, Impresos de Cámara de S. M. Con las licencias necesarias.
- LÓPEZ ONTIVEROS, A. (2001). “Caracterización geográfica de Andalucía según la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX”, en *Éria*, 54-55, pp. 7-51.
- LÓPEZ ONTIVEROS, A. (1996). *Sierra Morena y las Poblaciones Carolinas: su significado en la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX*. Córdoba. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. Estudios de Geografía.
- MARCOS MARTÍN, A. (2014). «Porque siendo villa y teniendo jurisdicción por sí vendrá [Mazarrón] a aumentarse y ser pueblo muy grande...». Exenciones de lugares y concesiones de villazgos en Castilla en el siglo XVI. En CAMPILLO MÉNDEZ, M. M. Y RUIZ IBÁÑEZ, J. J., *Felipe II y Almazarrón: la construcción local de un imperio global. Sostener, gobernar y pensar en la frontera* (pp. 27-49). Ediciones Universidad de Murcia.
- MARTÍNEZ DE MAZAS, J. (1794). *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén: su estado antiguo y moderno, con demostración de quanto necesita mejorarse su población, agricultura y comercio. Por un individuo de la Sociedad Patriótica de la dicha Ciudad, que le dedica al mismo Cuerpo*. Imprenta de don Pedro Doblas.
- MORALES MOYA, A. (1988). “Conocimiento de la realidad y pretensión reformista en el viaje ilustrado”, en Gómez Mendoza, J.; Ortega Canero, N. y otros: *Viajeros y Paisajes*. Madrid. Alianza Editorial, S. A. pp. 11-29.
- MURILLO VELARDE, P. (1752). *Geographia Historica, donde se describen los reynos, provincias, ciudades fortalezas, mares, montes, ensenadas, cabos, rios y puertos, con la mayor individualidad y exactitud... Tomo primero*. Oficina de Gabriel Ramírez de Madrid.
- PÉREZ BAYER, F. (1782). *Diario de viaje a Andalucía y Portugal, hecho por don Francisco Pérez Bayer en este año de 1782*. [Manuscrito, no editado].

- PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ, F. J. (2018). La intendencia de Nuevas Poblaciones: creación, desarrollo y tránsito de unas colonias al régimen general del estado. En PÉREZ-SCHMID FERNÁNDEZ, F. J. Y RODRIGO SANJUAN, P. (coords). *250 aniversario de la promulgación del Fuero de Población* (pp. 75-77). Fundación Caja Rural de Jaén.
- PONZ, A. (1791). *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella. Tomo XVI*. Viuda de don Joaquín Ibarra.
- PORRAS ARBOLEDAS, P. (1984). El legado de la Edad Media. El régimen señorial en el Reino de Jaén (siglos XV-XVIII). En *la España medieval*, 5, 797-832.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739). *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o rephranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua, dedicado al rey nuestro señor don Philippe V (que Dios guarde) a cuyas reales expensas se hace esta obra*. Imprenta de Francisco del Hierro, impressór de la Real Académia Española, y Herederos.
- REDER GADOW, M. Y PÉREZ FRÍAS, P. L. (2010). Memorias de Guerra y Crónicas de Viajeros, dos visiones de la Guerra de la Independencia y de Andalucía, en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 32, 2010, pp. 419-448.
- SALAS ÁLVAREZ, J. A. (2005). La recuperación del patrimonio arqueológico de Andalucía durante la Ilustración (1736-1808). Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Prehistoria y Arqueología.
- SORIA MESA, E. (2001). La ruptura del orden jurisdiccional en la Castilla de los Austrias. En Guillamón Álvarez, F. J. y Ruiz Ibáñez, J. J. (eds.). *Lo conflictivo y lo consensual en Castilla: sociedad y poder político, 1521-1715: homenaje a Francisco Tomás y Valiente*. (pp. 439-460). Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Swiburne, J. (1779). Travels trough Spain, in the Years 1775 and 1776. In which Several Monuments of Roman and Moorish Architecture are Illustrated by Accurate Drawings taken on the Spot.

LAS TRANSFORMACIONES URBANAS COMO
GENERADORAS DE PATRIMONIO
CONTEMPORÁNEO. INTERVENCIONES SOBRE EL EJE
OESTE-ESTE DEL CONJUNTO HISTÓRICO DE SEVILLA
DURANTE EL SIGLO XX³³²

JUAN-ANDRÉS RODRÍGUEZ-LORA
DANIEL NAVAS-CARRILLO
MARÍA TERESA PÉREZ-CANO
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

Son diversas las dinámicas urbanas desarrolladas durante el siglo XX en el ámbito europeo que marcaron el devenir de las mismas. Por un lado, destacaría el crecimiento de las ciudades en torno al núcleo histórico, propiciado principalmente por las migraciones desde ámbitos rurales al urbano. Por otro, la transformación de la trama urbana heredada debido a intervenciones higienistas y de movilidad, experiencias iniciadas mayormente en el XIX. Estos crecimientos y transformaciones, si bien llevaron aparejada la pérdida de patrimonio en numerosos núcleos históricos, supusieron una oportunidad para la inclusión de piezas arquitectónicas que optaban por un lenguaje vinculado al Movimiento Moderno en sus diversas expresiones.

En este sentido, y habida cuenta de la evolución experimentada por el concepto de patrimonio, resulta pertinente identificar cuáles de estos elementos atesoran valores patrimoniales y que se erigen en la actualidad como patrimonio contemporáneo.

En consecuencia, la presente investigación aborda el estudio de las transformaciones urbanas que se dieron a lo largo del siglo XX en el Conjunto Histórico de Sevilla, tomando como objeto de análisis específico el eje oeste-este del mismo. Ámbito en el que se insertan una serie de edificios con lenguaje moderno que configuraron una nueva imagen de la Sevilla histórica.

³³² Este capítulo surge a partir del desarrollo de una tesis doctoral del primer autor en el marco de un Contrato Predoctoral (FPU17/03701) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España y el apoyo de la Universidad de Sevilla.

PALABRAS CLAVE

Andalucía, historia urbana, Movimiento Moderno, patrimonio cultural, siglo XX.

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los rasgos característicos del siglo XX sería el notable crecimiento de las ciudades en torno al núcleo histórico, debido principalmente a los movimientos migratorios hacia las urbes, así como por el crecimiento vegetativo de la población.

Estas dinámicas se darían de manera significativa en la ciudad objeto de estudio: Sevilla. Estos crecimientos desarrollados durante la pasada centuria propiciarían la construcción de barrios completos y edificios con un lenguaje vinculado al Movimiento Moderno y a sus variables posteriores. Tal como señalaría Javier García-Gutiérrez Mosteiro «la producción arquitectónica del siglo XX es descomunemente desproporcionada respecto a la realizada por la humanidad a lo largo de su historia, si no mayor que esta» (2011, p. 145).

Pero no sólo el crecimiento de las ciudades ha sido característica. Las transformaciones de la trama urbana de la ciudad heredada y de conjuntos históricos, para la apertura de calles y espacios públicos, han marcado el devenir de las mismas en el pasado siglo.

Si en el caso de Sevilla, algunas de las transformaciones más significativas se produjeron durante el siglo XX, los planteamientos iniciales de los mismos se producirían desde finales del siglo XIX, como así lo atestigua el Proyecto de ensanche Interior del Plan de Reformas de José López Sáez del año 1895. En este plan, aparecen diversos trazados propuestos dentro de la ciudad histórica a través de los cuáles se planteaba atravesar la misma de oeste a este y de norte a sur. Actuaciones que comprendían ampliaciones de la sección de calles con fines higienistas propios de la época.

Unos años después, a partir de 1906 y hasta 1927 (Tejido Jiménez, 2016), comenzaría la apertura de parte del eje sur-norte, con las obras

de ampliación y generación de la actualmente conocida como Avenida de la Constitución.

Avanzando en el tiempo hasta bien entrado el siglo XX, pasando por varios planes y propuestas parciales, se puede apreciar cómo en el Plan General de Ordenación de Sevilla del año 1946 (Ayuntamiento de Sevilla, 2006) se abandonan las numerosas aperturas planteadas previamente. En consecuencia, centra su atención sobre el trazado y apertura de dos ejes bien definidos, que dividan la ciudad en cuatro partes y con vías de importante entidad que conecten con la periferia de la misma.

De este modo, en este proyecto lo que se planteaba era la reforma del núcleo histórico con el fin de mejorar la movilidad en su interior y la conectividad con las otras partes de la ciudad, así como, abundar en medidas higienistas a través de la creación de espacios libres.

Sería el año 1955 cuando daría comienzo el proyecto de ensanchamiento de la calle Imagen mediante las primeras expropiaciones (Fernández Salinas, 1992, p. 139) y en 1956 con las primeras demoliciones (Ibíd., 1992, p. 141). Iniciándose, de este modo, uno de los proyectos esbozados en el previamente mencionado Plan General de 1946.

El siguiente Plan General de Ordenación de Sevilla, el de 1963 (Ibíd., 2006), avanzaba, entre otras cosas, en la limitación del crecimiento poblacional de la ciudad para no sobrepasar el millón de habitantes. Respecto a las modificaciones del trazado histórico, se evidencia cómo se diluye la idea de atravesarlo por completo siguiendo los ejes marcados en planes previos. En su lugar, se aboga por algunas incursiones dentro de la ciudad histórica desde la ronda que la circunda.

Las reformas de trazados de calles y ampliación de las mismas, con las demoliciones aparejadas para su realización, propiciaban la realización de edificios de nueva planta en el seno de la ciudad histórica. Elementos que vendrían a redefinir el paisaje urbano heredado y que en la actualidad se erigen como posibles objetos merecedores de reconocimiento patrimonial y de su salvaguarda.

Así, la presente investigación aborda aquellos edificios que, surgidos en el eje oeste-este del Conjunto Histórico de Sevilla a partir de las

transformaciones urbanas realizadas en el siglo XX, se erigen en la actualidad como patrimonio contemporáneo (Tabla 1), configurándose de este modo una muestra total de 6 edificios ordenados según su posición oeste-este en el eje estudiado (Figura 1).

Tabla 1. Edificios objeto de estudio

CÓDIGO	EDIFICIO	AÑO	AUTORÍA
01	Antigua comisaría de la Gavi-dia	1962	Ramón Montserrat Ballesté
02	Edificio de viviendas en La-raña	1957	Luis Gómez Estern
03	Edificio Caja de Ahorros An-daluzas	1957	Rafael Arévalo Camacho Ignacio Costa Vals
04	Edificio de oficinas y locales en Imagen	1958	Ricardo Espiau Suárez de Vie-sca
05	Edificio de oficinas en Imagen	1960	Ricardo Espiau Suárez de Vie-sca
06	Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla	1976	Enrique Perea Caveda Gabriel Ruiz Cabrero

Fuente: Elaboración propia



Figura 1. Eje oeste-este del Conjunto Histórico de Sevilla y edificios patrimoniales contemporáneos. Fuente: Elaboración propia

2. OBJETIVOS

La presente investigación tiene los objetivos señalados a continuación:

Analizar las intervenciones y edificios realizados durante el siglo XX en el eje oeste-este del Conjunto Histórico de Sevilla, con el fin de evidenciar los elementos arquitectónicos construidos en el mencionado eje. Arquitecturas que, en la actualidad, se encuentran con valores patrimoniales reconocidos y que suponen un reservorio del patrimonio contemporáneo de la ciudad a modo de legado cultural.

Por otro lado, se propone avanzar en el reconocimiento patrimonial como conjunto del eje oeste-este, superando, de este modo, la visión unitaria y monumentalista decimonónica aún imperante, evidenciando la necesidad de lecturas de ámbitos patrimoniales completos.

3. METODOLOGÍA

En primer lugar, para la identificación de las transformaciones urbanas del siglo XX, se plantea la revisión de la planimetría histórica y proyectos urbanos que configuraron la transformación de este fragmento de ciudad. Para ello ha sido imprescindible la consulta de diversos documentos de planeamiento, especialmente el Plan General de Ordenación Urbánística de Sevilla (Ayuntamiento de Sevilla, 2006), así como, la consulta de cartografía histórica de la ciudad en el archivo digital del Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía – IECA - (Junta de Andalucía, s. f.).

Para la conformación de la muestra de estudio se han revisado aquellos textos y documentos especializados en patrimonio que han identificado edificios con valores para su reconocimiento como patrimonio contemporáneo. En este sentido, se han consultado las publicaciones ‘50 años de Arquitectura en Andalucía: 1936-1986’ (Pérez Escolano et al., 1986), ‘Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000’ (Fernández-Baca Casares y Pérez Escolano, 2012), así como las bases de datos de Guía Digital (Junta de Andalucía, s. f. a) y la de la fundación Docomomo Ibérico (Docomomo Ibérico, s. f.).

La caracterización patrimonial de la muestra se ha completado con la revisión del nivel de protección que tienen, como un paso más allá del reconocimiento previamente señalado. Así, se han revisado tanto el

Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz –CGPHA- (Junta de Andalucía, s. f. b) para la protección a nivel autonómico, como los Catálogos de Protección Patrimonial del planeamiento de Sevilla, a nivel municipal. Por un lado, el que forma parte del Plan General de Ordenación Urbanística (Ayuntamiento de Sevilla, 2006), por otro, los catálogos del Planeamiento Especial de Protección de los sectores 8.1 (Ayuntamiento de Sevilla, 2014), 8.2 (Ibíd., 2013) y 8.3 (Ibíd., 2011).

En paralelo, se ha realizado un reconocimiento *in situ* de los edificios identificados de interés patrimonial para la identificación del estado actual, complementado con la obtención de datos de la Sede Electrónica de Catastro (Gobierno de España, s. f.). Con toda la muestra definida se ha procedido al análisis individualizado y de conjunto para su reconocimiento como entorno patrimonial.

4. LA GERMINACIÓN DEL RECONOCIMIENTO DEL MOVIMIENTO MODERNO COMO PATRIMONIO DURANTE EL SIGLO XX

La multitud de Cartas, Declaraciones y Documentos internacionales que se han venido publicando durante el siglo XX (Rodríguez Lora et al., 2021, p. 3) no hacen más que evidenciar la evolución experimentada por el concepto de patrimonio hasta la actualidad.

La amplitud desplegada a partir del propio concepto, que permitió la inclusión de otras arquitecturas además de la monumental, la superación de los valores históricos y artísticos mediante la asunción de otros tantos nuevos o el reconocimiento de lo mueble o lo inmaterial como legado cultural, supusieron un impulso definitivo para el patrimonio contemporáneo. Un patrimonio que se conforma a partir de una arquitectura que pervivió a los cambios de sistemas experimentados en diversos países a lo largo del convulso siglo XX (Rodríguez Lora, 2019, p. 245).

En este sentido, cabe destacar diversos hitos que se sucedieron antes de finalizar la pasada centuria, y que muestran la importancia del reconocimiento de las obras de interés del siglo XX, como parte imprescindible del legado cultural de las ciudades.

Desde el primer artículo de la Carta de Venecia de 1964 se hace patente la superación del elemento de carácter monumental como único a ser considerado patrimonio: «se refiere no sólo a las grandes creaciones sino también a las obras modestas que han adquirido con el tiempo una significación cultural» (ICOMOS, 1964).

Si dicho texto escenificó la apertura a la aceptación de otras arquitecturas, entre las que podrían alojarse las contemporáneas, la Declaración de Praga de 1971 significó un paso imprescindible para verbalizar la importancia que tiene la salvaguarda de aquellas expresiones más cercanas en el tiempo. La consideración de que la arquitectura del siglo XIX y XX, ampliamente amenazada con la desaparición, «representan valores creadores que deben ser protegidos, de la misma forma que las creaciones de épocas precedentes» (Comisión de Resolución, 1971), supuso un punto de no retorno para el reconocimiento del legado moderno.

En 1990 se produciría un nuevo hito para el patrimonio contemporáneo, especialmente al desarrollado en el periodo denominado Movimiento Moderno, entre 1925 y 1975. Mediante la Declaración de Eindhoven (Docomomo, 1990) se constituía la fundación Docomomo, cuyo surgimiento se debió principalmente a las prácticas lesivas sobre esta arquitectura a través de demoliciones de edificios o modificaciones que abundaban en la pérdida de valores. Esta organización, que juega un papel fundamental en la difusión de este patrimonio (Navas Carrillo, 2020), contaría con una filial ibérica a partir de 1993 para la arquitectura de esta etapa construida en España y Portugal.

La creciente preocupación por el devenir de las obras de la pasada centuria llegará hasta las administraciones públicas europeas. Las cuáles, a través del Comité de Ministros de la Unión Europea, publicarían en 1991 la Recomendación nº (91) 13. Entre otras cuestiones, el documento expresa la importancia que este patrimonio tuvo durante la conformación del espacio europeo, «la arquitectura del siglo XX es parte integrante de la historia de Europa» y su pérdida «privaría a las generaciones futuras de la conciencia europea de este periodo» (Consejo de Europa, 1991).

5. LAS TRANSFORMACIONES URBANAS EN EL EJE OESTE-ESTE

Si bien la lectura del eje analizado se pretende que sea conjunta, el hecho de que su transformación no fuera abordada íntegramente, sino por áreas y etapas diferenciadas hace que resulte pertinente un acercamiento más minucioso sobre aquellos fragmentos del mismo. Así, se diferencian cuatro tramos que se detallan a continuación y que se han abordado ordenadamente de oeste a este.

5.1. ÁMBITO DEL ANTIGUO CUARTEL DE SAN HERMENEGILDO

En un primer acercamiento, la operación llevada a cabo en este espacio de la ciudad podría parecer que presentaba cierta desconexión con la apertura del eje objeto de estudio, por situarse ligeramente al norte. Sin embargo, su vinculación propiciaba la conformación del mismo, especialmente a la hora de avanzar sobre la permeabilidad y conexión oeste-este anhelada desde décadas atrás.

La intervención urbana se centraba principalmente en la demolición del antiguo cuartel y del picadero militar de San Hermenegildo, que durante una etapa recibiría el nombre de «Cuartel del Duque» según el plano de Poley y Poley de 1910. La finalidad de esta operación era realizar una apertura hacia la calle Cardenal Cisneros con la creación de una nueva calle, la cual recibiría el nombre de Virgen de los Buenos Libros, y el ensanchamiento de la calle Teniente Borges (Miró Miró, 2016, p. 336), donde se abriría un nuevo espacio público convertido en la actual Plaza de la Concordia.

De todo el conjunto edificatorio objeto de demolición, únicamente ha llegado hasta la actualidad la capilla de San Hermenegildo. Elemento que, habiéndose quedado como testigo tras la desaparición del resto del cuartel, destaca también por haber sido sede provisional del Parlamento Andaluz entre diciembre de 1985 hasta febrero de 1992, fecha en que se traslada a su actual ubicación en el Hospital de las Cinco Llagas, antes de concluir la tercera Legislatura.

En este espacio vacante de la ciudad tras la demolición se insertaría el primer edificio de la muestra, la antigua comisaría de la Gavidia (Figura 2).

5.2. CALLES CAMPANA – MARTÍN VILLA - LARAÑA

Avanzando hacia el este, el fragmento conformado por la calle Campana y la calle Martín Villa experimentan sus respectivos ensanchamientos a principios del siglo XX (Fernández Salinas, 1992, p. 131). Sin embargo, para el caso de la calle Laraña es en las décadas de 1940 y 1950 cuando se produce su transformación. Estas tres calles, junto a la reforma de la Plaza de la Encarnación, comprenderían una intervención sobre el eje de en torno lo 350 m del eje completo.

Estas tres vías ya aparecen con su nombre actual en el plano de Ignacio Beyens y Fernández de la Somera de 1914, aunque sin la ampliación de sección realizada.

En la calle Laraña y haciendo esquina, en una de las tres parcelas que resultan de esta modificación del trazado de la calle, se construye en 1957 un edificio de viviendas (Figura 3) proyectado por Luis Gómez Estern y segundo elemento de análisis de la presente investigación.

5.3. CALLE IMAGEN Y PLAZA CRISTO DE BURGOS

La modificación de trazados y amplitud para el caso de la calle Imagen y su entorno inmediato se realizaría también en la década de los años cincuenta. Es un proceso que comienza a materializarse en el año 1955 con las primeras expropiaciones (Ibíd., 1992, p. 139-147), pero que se dilata en el tiempo hasta entrada la década de los ochenta, cuando se completa el proceso con la inauguración del Colegio de Arquitectos (Figura 7).

La fachada de la calle Imagen lo conforman una serie de edificios que se proyectan en torno a los años sesenta y en adelante. Es por ello que el paisaje urbano que caracteriza esta vía se construye a partir de un conjunto de arquitecturas con lenguaje moderno. Otra característica de este espacio es la formada por los soportales en los bajos de los edificios, creando un paseo a cubierto que desemboca en la Plaza de la

Encarnación. En las plantas bajas de estos edificios será donde se localicen comercios y oficinas, configurándose así un eje comercial que llega a la actualidad.

Los edificios de la calle Imagen, junto al mencionado Colegio de Arquitectos más vinculado a la actual Plaza Cristo de Burgos, concentran la mayor parte de los edificios patrimoniales del eje.

Cabe destacar que la calle Imagen aparece con este nombre en el plano de Ignacio Beyens de 1914. Sin embargo, según el Diccionario Histórico de las calles de Sevilla (Collantes de Terán et al., 1993, p. 442) esta vía recibiría diversas nomenclaturas en fechas anteriores al mencionado plano, como son Almirante Valdés o Calvo Asencio. En cualquier caso, la publicación señala igualmente que la primera denominación conocida es la de la Imagen, denominación asignada a propósito de un retablo de la Virgen que había en la misma.

Por su parte, la Plaza Cristo de Burgos ha recibido diversas denominaciones a lo largo del tiempo. Una de estas era la de Plaza de los Descalzos que, como subraya María Teresa Pérez Cano (1993, p. 414), recibe este nombre *«por estar frente a la puerta principal del convento de los trinitarios descalzos. Así nombrada desde el siglo XVII, desapareció absorbida por la remodelación de la actual Plaza Cristo de Burgos»*. También recibiría otros nombres derivados de su vínculo con el convento, tales como de la Trinidad, de los Trinitarios o los Descalcitos de la Santísima Trinidad (Collantes de Terán et al., 1993, p. 249). En un momento intermedio recibe otro nombre hasta llegar al actual. Según muestran los planos de Bernardo Ricca y Feria o el de F. H. Gallichan era conocida como la Plaza Argüelles, nombre que aparece con la instauración de la I República en honor a la figura política de Agustín Argüelles (Ibíd., 1993, p. 249).

La Plaza de San Pedro, justo enfrente de la otra fachada del Colegio de Arquitectos, anteriormente Calle de San Pedro, debe su nombre a la parroquia del mismo nombre y cuya torre sirve como hito y telón de fondo a las aperturas y ampliaciones realizadas en esta zona del eje

5.4. ENTORNO PLAZA PONCE DE LEÓN

Si bien esta intervención forma parte del análisis urbano, se ha profundizado en menor medida que en los anteriores por ser un ámbito que no alberga a ninguno de los edificios de la muestra.

En cualquier caso, del análisis del plano de José Herrera Dávila de 1848 se desprende que el nombre que recibía este espacio libre de la ciudad era Plaza de la Paja por ser el lugar donde se realizaba la feria de caballerías o de cuatropa (Ibíd., 1993, p. 216). Es en el plano de Ignacio Beyens cuando ya aparece como Ponce de León. Sin embargo, no es hasta mediados del siglo XX cuando se amplía el espacio de ésta.

6. EL PATRIMONIO CONTEMPORÁNEO RECONOCIDO EN EL EJE OESTE-ESTE DE SEVILLA

6.1. ANTIGUA COMISARÍA DE LA GAVIDIA

El primer edificio de la muestra (Figura 2) fue construido en 1962 y proyectado por Ramón Montserrat Ballesté. Compositivamente estaría compuesto por tres volúmenes diferenciados en altura y proporciones que se organizan en torno a dos patios interiores, cuestión que evidencia la influencia de la arquitectura local. Así, uno de ellos tendrá un carácter más público por ser el espacio hacia el que se volcaban las oficinas de atención, mientras que el otro, que era de uso interno del personal de la Jefatura, se presenta más cerrado hacia el exterior.

La configuración en diferentes volúmenes maclados responden a su inserción en el entorno. Por un lado, con una mayor relación con el espacio público y la escala doméstica, se encuentra la pieza de menor altura de dos plantas hacia la calle Teniente Borges, además de a la calle San Juan de Ávila y a la plaza de la Concordia como el resto del edificio. El siguiente volumen, de mayor altura con seis plantas, se encuentra en la zona central del mismo, presentando un aspecto abstracto hacia la plaza y retranqueándose hacia la calle San Juan de Ávila por la menor sección de la misma. Por último, se encuentra una pieza de cuatro plantas de alturas. Esta última toma una altura similar al edificio que existía previamente. De este modo, en el propio edificio se realizan las transiciones

entre alturas de volúmenes, constituyendo un gradiente que da respuesta al entorno inmediato en que se inserta.

Igualmente, destaca la depuración compositiva, su vinculación con conceptos del Movimiento Moderno, el uso de materiales y soluciones con visos de modernidad.

En lo que respecta a su reconocimiento, el edificio aparece en registrado tanto en Docomomo Ibérico como Guía Digital, además de formar parte del conjunto de edificios reconocidos en las publicaciones ‘50 años de Arquitectura en Andalucía’ y en ‘Cien años de arquitectura en Andalucía’.

En el plano de la protección, cabe destacar que a nivel autonómico está inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, así como, protegido a nivel municipal con grado C en el catálogo del Plan Especial de Protección del sector 8.2 Conjunto Histórico de Sevilla.

Si bien cuenta con un amplio reconocimiento y protección, en la actualidad, y tras varios intentos infructuosos de activación, se encuentra con un elevado estado de degradación por estar en desuso desde el año 2003. Esta degradación afecta principalmente al sistema estructural (Gutiérrez Blanco, 2017).

Además de las modificaciones devenidas del estado de abandono, presenta otras propias del uso que tuvo el edificio, como la apertura de nuevos huecos hacia el patio más privado en los paramentos de la última planta del segundo volumen. Este hecho desvirtuaría la rotundidad de la planta de coronación que se encontraba cegada en el plano horizontal, aunque iluminada cenitalmente, espacio que albergaba las celdas de la comisaría.



Figura 2. Edificio de la antigua comisaría de la Gavidia. Fuente: Elaboración propia

6.2. EDIFICIO DE VIVIENDAS EN LARAÑA

El segundo edificio (Figura 3) analizado es una obra de Luis Gómez Estern de 1957. Se localiza conformando la esquina entre la calle Laraña y la calle Orfila. Presenta un primer tramo de fachada superior alineada con el edificio de la calle Orfila para, seguidamente, adelantarse y alinearse con el de la calle Laraña. Sobre estas alineaciones vuelan los frentes de forjado configurando balcones corridos entre los dos paramentos en esquina. El inmueble estaría formado por una planta baja con carácter comercial y las plantas superiores, cinco en total, proyectadas inicialmente como viviendas han sufrido modificaciones que se comentarán a continuación para adaptarlos a nuevos usos.

La composición de fachada se realizó a base de repetición de huecos y con la mayor apertura situada en la esquina, abriendo desde el interior una visual de mayor amplitud hacia el entorno cercano. Desde el plano de la calle se aprecia un volumen de líneas rectas y un volumen único del que emerge, y solo visto desde algunas perspectivas, un elemento a modo de castillete de acceso a cubierta. Las estancias se vuelcan hacia el

exterior y solo dispone de un patio de luces y ventilación ajustado a esta función y situado al fondo de la parcela.

A diferencia de la antigua comisaría de la Gavidia, este edificio tiene menor reconocimiento, encontrándose referenciado en la publicación ‘50 años de Arquitectura en Andalucía’. Sin embargo, a nivel municipal se encuentra incluido en el catálogo del Plan Especial de Protección del sector 8.3 del Conjunto Histórico de Sevilla protegido con el grado C.

Se encuentra en uso en todas sus plantas y con un buen estado de conservación. Las modificaciones que se aprecian en fachada son relacionadas principalmente con elementos publicitarios y cartelería variada, sin apreciar modificaciones de huecos o compositivas. En el interior, mediante consulta de Catastro, se observa cómo en los años ochenta se realizan reformas de grado “medio” en la planta baja como comercial y el semisótano como almacén del mismo, y en las plantas cuarta y quinta de viviendas. Sin embargo, en 2002 se producen reformas de grado “total” en plantas primera, segunda y tercera con el fin de convertirlas en oficinas, estas podrían haber alterado valores.



Figura 3. Edificio de viviendas en Laraña. Fuente: Elaboración propia

6.3. EDIFICIO DE CAJAS DE AHORRO ANDALUZAS

Ya en el entorno de la calle Imagen, conformando la esquina de la misma hacia la plaza de la Encarnación, se sitúa el edificio de Cajas de Ahorro Andaluzas (Figura 4) de 1957, inmueble proyectado por Rafael Arévalo Camacho e Ignacio Costa Vals y que desde su concepción realizaba una mezcla de diversos usos estratificados por plantas. En planta baja se sitúan los locales comerciales, las siguientes plantas oficinas para, finalmente, en planta quinta colocar el uso residencial.

Respecto a su composición y respuesta al entorno en que se inserta, cabría destacar que hacia la plaza de la Encarnación abre una de sus mayores fachadas, siendo de composición continua entre ésta y la que da a la calle Imagen, mientras que la que da a la calle José Luis Luque se retranquea y disminuye su altura sirviendo de transición con el edificio medianero. El lenguaje utilizado en fachada responde a conceptos racionales con la repetición de huecos sin perder la rotundidad del volumen rectilíneo. La planta de viviendas se caracteriza por el retranqueo del cerramiento respecto a la fachada principal, con el fin de generar unas terrazas que abren hacia el espacio público. Resulta reseñable la coronación del edificio en “L” mediante el uso de una cubierta quebrada que aporta singularidad en el remate superior de este edificio.

Si bien no tiene protección a nivel autonómico, aunque sí a nivel municipal incluido en el catálogo de protección del Plan Especial de Protección del sector 8.1 con el grado C, su reconocimiento es amplio al igual que sucede con la antigua comisaría de la Gavidia. En este sentido, se encuentra referenciado en ‘50 años de Arquitectura en Andalucía’ y en ‘Cien años de arquitectura en Andalucía’, además de incluidos en los registros de Docomomo Ibérico y en Guía Digital.

En cuanto a su estado actual, destaca cómo hacia el exterior no presenta notables modificaciones materiales ni compositivas, salvo el cambio de cartelería respecto a la que ya se observan en fotos de décadas anteriores, pero situadas en puntos similares. En las terrazas de las viviendas se aprecian cambios por la adición de toldos en algunos casos y sistema de persianas en otros.

En cuanto al interior, los locales comerciales pueden haber sufrido modificaciones por las diferentes actividades que han albergado. Sin embargo, no queda constancia de ningún tipo de obra en Catastro para este inmueble. Este hecho puede dar claves en relación al estado de conservación y de distribuciones interiores que vienen desde que el edificio fuera proyectado y construido.



Figura 4. Edificio de Cajas de Ahorro Andaluzas. Fuente: Elaboración propia

6.4. EDIFICIO DE OFICINAS Y LOCALES EN IMAGEN

El siguiente edificio, ya insertado en plena calle Imagen, se trata del edificio de oficinas y locales proyectado por Ricardo Espiau Suárez de Viesca en 1958, siendo el primero de los dos edificios colindantes y coincidentes en esta vía (Figura 5). A pesar de que a nivel administrativo consten como dos parcelas diferenciadas, y por tanto dos edificios, en el plano compositivo y de imagen urbana se presenta como un único elemento construido.

En este caso predomina el uso de carpintería metálica y vidrio en fachada, así como, su modulación. El volumen principal se encuentra apoyado sobre un basamento que, conformado mediante pilares de hormigón estriado, configura una calle cubierta a cota peatonal. Del plano de

fachada alineado con el edificio de oficinas sobresale un volumen rectangular, ocupando la fachada casi en su totalidad a modo de balcón.

Las estancias se vuelcan y vinculan hacia el exterior, contando en su interior con unos patios de reducido tamaño, ideados para la iluminación interior y, principalmente, para la ventilación.

Este inmueble se encuentra reconocido como patrimonio tanto en el registro Docomomo Ibérico como en Guía Digital, además de formar parte de la publicación 'Cien años de Arquitectura en Andalucía'. Respecto a la protección legal, tiene asignado un grado C en el catálogo del Plan Especial de Protección del sector 8.1.

Atendiendo al estado de conservación que presenta el edificio, se aprecia cómo en fachada la modulación de la carpintería se mantiene, además de los volúmenes y composición de la misma. Los principales cambios se observan en la cartelería que se sitúa sobre el basamento de hormigón, además de la aparición de diversas máquinas de climatización. Las modificaciones llevadas a cabo en los bajos comerciales quedan relegadas a un segundo plano respecto al que da fachada a la calzada.

Según datos consignados en Catastro, los usos se mantienen y no se han declarado obras de ningún grado en el interior del edificio. Esto podría suponer la correcta conservación de los interiores y de las distribuciones que inicialmente realizara el arquitecto para este edificio de oficinas.



Figura 5. Edificio de oficinas y locales comerciales en calle Imagen.
Fuente: Elaboración propia

6.5. EDIFICIO DE OFICINAS EN IMAGEN

El segundo edificio proyectado por Ricardo Espiau Suárez de Viesca en 1960, al igual que sucedía con el anterior edificio, administrativa y funcionalmente está formado por más de uno (Figura 6). No obstante, se presenta de manera unitaria hacia el espacio urbano. En este caso, serían tres las parcelas unidas en único edificio, siendo éste el de mayor longitud de los que configuran la apertura de la calle Imagen, además de ser el destinado a rematar el conjunto de esta acera de la calle, haciendo esquina con la calle Mercedes de Velilla a la que da su fachada secundaria.

Hacia la calle Imagen presenta un plano que sobresale de la fachada continua respecto al anterior edificio. Dicho volumen saliente está compuesto por una cuadrícula que, a su vez, produce terrazas hacia el espacio público. El acabado pétreo es el predominante. Ya en un segundo plano aparece una fachada realizada con carpintería metálica y vidrio que, al igual que el anterior edificio, presenta modulación.

Si bien dispone de una protección similar a los anteriores, con un grado C en el catálogo del Plan Especial de Protección del sector 8.1, su reconocimiento patrimonial se ve menguado, siendo parte integrante únicamente del repositorio Guía Digital y de la publicación ‘Cien años de arquitectura en Andalucía’.

En cualquier caso, y en relación a su estado actual cabe señalar que, hacia el espacio urbano, la singularidad presentada por el volumen volado no ha perdido su configuración inicial, por lo que la composición de planos pétreos se mantiene. Sin embargo, se evidencia cómo el plano de carpinterías ha ido cambiando según modificaciones realizadas por la propiedad de cada unidad. Los cambios de retranqueos, la perfilería y la colocación de persianas han modificado la imagen unitaria que caracterizaba al conjunto. A ello habría que añadir las máquinas de climatización que se localizan en fachada.

En el interior, según los datos consultados en Catastro, se han realizado reformas de nivel “medio” para la conversión de oficinas en viviendas, suponiendo un cambio de uso. Intervenciones realizadas en la planta cuarta del número 8 en 2003 y del 10 y 12 en 2016. Finalmente, en la planta sexta se procedió igualmente en 2010 a una reforma “media” como continuación de las mencionadas conversiones en vivienda.



Figura 6. Edificio de oficinas en calle Imagen. Fuente: Elaboración propia

6.6. COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE SEVILLA

El último edificio de la muestra es la sede del Colegio de Arquitectos (Figura 7), proyectado en 1976 por Enrique Perea Caveda y Gabriel Ruiz Cabrero. Situado como terminación de manzana, da fachada hacia la plaza de San Pedro, en continuidad con Imagen, a la calle Mercedes de Velilla y la principal hacia la plaza Cristo de Burgos. En torno esta última a la que se abren los mayores huecos del edificio, mostrando el patio previo a la entrada al interior del mismo, vinculándose con la arquitectura local, además del material usado en fachada. Dicho patio, en continuidad con el espacio público de la plaza Cristo de Burgos y entendido como una extensión del mismo, fue posible por el planeamiento del momento que permitía este tipo de operaciones.

Volumétricamente se compone de partes de cuatro alturas, con mayor vinculación y en relación con los edificios que dan hacia la mencionada plaza, y de seis en la parte que dialoga con los de la calle Imagen, además

generar una continuidad en planta baja como extensión de los soportales de estos últimos de carácter comercial.

Si bien no recibe reconocimiento en Docomomo Ibérico por ser de una fecha posterior al límite fijado por la fundación en 1975, estaría reconocido en el repositorio Guía Digital y en las publicaciones ‘50 años de Arquitectura en Andalucía’ y en ‘Cien años de arquitectura en Andalucía’. Además, a nivel municipal se encuentra protegido en el catálogo del Plan Especial de Protección del sector 8.1 con el grado B, lo cual avanza considerablemente en su salvaguarda e integridad.

En lo relativo a su estado actual, el edificio se encuentra en activo desde que finalizó su construcción y con el mismo uso de Colegio Oficial de Arquitectos. En primer lugar, bajo la denominación de Andalucía Occidental y Badajoz, posteriormente, pasaría a ser el de Sevilla. El estado de conservación es bueno como se puede apreciar desde el exterior y una vez se accede a su interior.



Figura 7. Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla. Fuente: Elaboración propia

Según lo especificado en la información alojada en la página del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Junta de Andalucía, s. f. c) en su apartado Patrimonio Inmueble de Andalucía, este edificio fue objeto de diversas reformas que afectaban a la distribución interior en tres

ocasiones. Por un lado, en 1987 por parte de Manuel Ramos Guerra, seguidamente en 1996 por Nerea López López, para finalmente una tercera en 1998 con la intervención de Eloy Bullón y Mercedes Canals Halder.

7. DISCUSIÓN Y RESULTADOS

Una vez abordado el recorrido oeste-este del eje perteneciente al Conjunto Histórico de Sevilla, se evidencia cómo las diversas intervenciones desarrolladas sobre la trama histórica de la ciudad transformaron el paisaje urbano de algunas zonas de la misma. Esta metamorfosis se llevaría a cabo mediante la inclusión de edificios con un lenguaje vinculado al Movimiento Moderno y sus variantes.

En consecuencia, en el señalado eje se localizan diversos elementos que, en la actualidad, tienen reconocimiento como patrimonio contemporáneo en diversos registros especializados, así como, en publicaciones centradas en este tipo de bienes culturales.

Respecto a su protección, cinco edificios de la muestra se encuentran insertos en los catálogos de protección patrimonial de los Planes Especiales de Protección con un grado C. Por otro lado, un edificio de la muestra, el Colegio de Arquitectos, tendría el mayor nivel del conjunto con una protección de grado B.

Finalmente, solo el inmueble de la antigua comisaría de la Gavidia estaría incluido en el Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía (Junta de Andalucía, s. f. b)

8. CONCLUSIONES

Más allá de los nuevos crecimientos urbanos, las modificaciones realizadas durante el siglo XX en el seno del Conjunto Histórico de Sevilla propiciaron la aparición de edificios que a día de hoy se erigen como patrimonio contemporáneo.

Por otro lado, la muestra analizada evidencia la evolución en la concepción de la arquitectura contemporánea a lo largo de los años, siendo lo de los años 60 más cercanos al racionalismo y Movimiento Moderno

inicial. Sin embargo, el Colegio de Arquitectos, proyectado ya avanzada la década de 1970, se presenta con un planteamiento revisionista de los anteriores, sin renunciar a la modernidad, pero con la utilización de otros materiales y tipología de espacios que busca una mayor vinculación con lo local.

Si bien todos los edificios analizados cuentan con reconocimiento patrimonial en las diferentes bases de datos y publicaciones especializadas, los niveles legales de protección por lo general, a excepción del Colegio de Arquitectos (grado B), son laxos, permitiendo de este modo transformaciones de calado, cuestión que posibilita la pérdida de valores patrimoniales.

Por último, se aboga por superar la visión unitaria de los edificios, entendiéndolos como parte de un conjunto, como un ámbito patrimonial que conforma una secuencia de interés. Esto vendría sustentado con su reconocimiento como secuencia de valor patrimonial, número 7 –So7–, en el catálogo de protección del PGOU de 2006 de Sevilla (Ayuntamiento de Sevilla, 2006). Este entendimiento como área cultural es la considerada como la pertinente para acercar este patrimonio contemporáneo, inserto en un ámbito patrimonial histórico, a la sociedad civil.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYUNTAMIENTO DE SEVILLA (2006). *Plan General de Ordenación Urbanística de Sevilla*. Resolución Consejería de Obras Públicas y Vivienda de 19 de julio de 2006. BOJA núm. 174 de 07 de septiembre de 2006.
- AYUNTAMIENTO DE SEVILLA (2011). *Plan Especial de Protección del Subsector 8.3 “El Duque-El Salvador”*. Gerencia Municipal de Urbanismo, Ayuntamiento de Sevilla.
- AYUNTAMIENTO DE SEVILLA (2013). *Plan Especial de Protección del Subsector 8.2 “San Andrés-San Martín”*. Gerencia Municipal de Urbanismo, Ayuntamiento de Sevilla.
- AYUNTAMIENTO DE SEVILLA (2014). *Plan Especial de Protección del Subsector 8.1 “Encarnación”*. Gerencia de Urbanismo, Ayuntamiento de Sevilla.

- COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A. ET AL. (1993) *Diccionario Histórico de las calles de Sevilla*. Consejería de Obras Públicas y Transportes y Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- COMISIÓN DE RESOLUCIÓN (1971). *Declaración de Praga. Resolución para la protección de los monumentos culturales de los siglos XIX y XX*. Comisión de Resolución.
- CONSEJO DE EUROPA (1991). *Recomendación nº (91) 13 del Comité de Ministros a los Estados miembros relativa a la protección del patrimonio arquitectónico del siglo XX*. Consejo de Europa, Comité de Ministros.
- DOCOMOMO (1990). *Declaración de Eindhoven*. Docomomo Internacional.
- DOCOMOMO IBÉRICO (s. f.). *Registros del Movimiento Moderno: Base de Datos*. Recuperado el 21 de enero de 2021 de <https://tinyurl.com/yxr4a2t8>
- FERNÁNDEZ-BACA CASARES, R. Y PÉREZ ESCOLANO, V. (2012). *Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1.900-2.000*. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.
- FERNÁNDEZ SALINAS, V. (1992). *La reforma interior de Sevilla entre 1940 y 1959*. Consejería de Obras Públicas y Transportes, Universidad de Sevilla.
- GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, J. (2011). Consideraciones sobre algunos caracteres de la arquitectura del siglo XX y su incidencia en los criterios de salvaguardia patrimonial. En *Conferencia Internacional sobre Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX (CAH20thC)* (pp. 145-150). Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura.
- GOBIERNO DE ESPAÑA (s. f.). *Sede Electrónica de Catastro*. Recuperado el 21 de enero de 2021 de <https://www.sedecatastro.gob.es/>
- GUTIÉRREZ BLANCO, J. C. (2017). *La rehabilitación estructural como instrumento de consolidación del patrimonio arquitectónico moderno: El edificio de la antigua Comisaría de la Gavidia de Sevilla*. [Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla]

- ICOMOS (1964). *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios*. ICOMOS.
- JUNTA DE ANDALUCÍA (s. f.). *Catálogo digital de Cartografía Histórica*. Recuperado el 21 de enero de 2021 de <https://tinyurl.com/y4d4rwaa>
- JUNTA DE ANDALUCÍA (s. f. a). *Guía Digital*. Recuperado el 21 de enero de 2021 de <https://guiadigital.iaph.es/>
- JUNTA DE ANDALUCÍA (s. f. b). *Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz*. Recuperado el 21 de enero de 2021 de <https://tinyurl.com/y4r6vkow>
- JUNTA DE ANDALUCÍA (s. f. c). *Colegio Oficial de Arquitectos*. Recuperado el 21 de enero de 2021 de <https://tinyurl.com/y4s4pmyg>
- MIRÓ MIRÓ, C. (2016): La Jefatura Superior de Policía de Sevilla en la Gavidia: la caja de cristal. Pag. 333-353. En *Colección Investigaciones IdPA_02*. (pp. 333-353). Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Universidad de Sevilla.
- NAVAS CARRILLO, D. (2020). *Patrimonio y ciudad. Barriadas residenciales en ciudades medias del litoral: un análisis comparado entre Andalucía, Portugal y los Países Bajos*. [Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla]
- PÉREZ CANO, M.T. (1993). *Patrimonio y ciudad. El sistema de los conventos de clausura en el Centro Histórico de Sevilla. Génesis, diagnóstico y propuesta de intervención para su recuperación urbanística*. [Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla]
- PÉREZ ESCOLANO, V., PÉREZ CANO, M. T., MOSQUERA ADELL, E. Y MORENO PÉREZ, J. R. (1986). *50 años de Arquitectura en Andalucía: 1.936-1.986*. Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- RODRÍGUEZ-LORA, J. A. (2019). El patrimonio contemporáneo en la construcción de la memoria democrática. La arquitectura que pervivió a los cambios de régimen del siglo XX. En *Revista PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 243-245.
- RODRÍGUEZ-LORA, J. A., NAVAS-CARRILLO, D., y PÉREZ-CANO, M. T. (2021). El patrimonio contemporáneo en la ciudad histórica de Sevilla. La protección del Movimiento Moderno (1925-1975) desde el planeamiento urbanístico. *urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, 13, e20200153.

TEJIDO JIMÉNEZ, J. (2016). La demolición a gran escala como técnica de intervención urbana. La apertura de la Avenida de la Constitución de Sevilla (1906-1927). *Informes de la Construcción*, 68(541), e137. <http://dx.doi.org/10.3989/ic.15.045>.

LA DIMENSIÓN DE LA RESIDENCIALIDAD POR CAMBIO DE USO TURÍSTICO EN EL MUNICIPIO DE TORREMOLINOS-ESPAÑA³³³

DR. EDUARDO JIMÉNEZ-MORALES
Universidad de Málaga, España

DRA. INGRID CAROLINA VARGAS-DÍAZ
Universidad de Granada, España

DR. GUIDO CIMADOMO
Universidad de Málaga, España

RESUMEN

De acuerdo con las Recomendaciones Internacionales para la Estadística del Turismo que publica el Departamento de Asuntos Económicos y Sociales de la Organización Mundial del Turismo (OMT), la residencialidad o consolidación del uso residencial en las áreas turísticas del litoral, tiene su origen en dos fenómenos migratorios diferentes: uno turístico y otro no turístico. El primero, está relacionado con el turismo residencial y el mercado inmobiliario de la segunda residencia. El segundo se asocia con las variaciones residenciales y la consecuente relocalización de la vivienda principal en entornos que funcionalmente estaban especializados en el turismo. En el caso de destinos turísticos maduros como Torremolinos (España), la demanda de viviendas permanentes y la obsolescencia de buena parte de su oferta de alojamiento vacacional han favorecido la residencialidad del municipio por un cambio del uso turístico original a lo largo de las últimas décadas. En este sentido, el objetivo de esta investigación es cuantificar el grado de conversión de las segundas residencias en viviendas principales en Torremolinos a partir del año 1988, fecha en la que se constituyó como municipio. Para ello se emplea la fórmula revisada del Índice de Residencialidad del profesor Jesús C. Montosa y los datos estadísticos del Censo de Población y Vivienda del Instituto Nacional de Estadística (INE) con el fin de conocer cuál es la población estadística y, a su vez, cuantificar los distintos tipos de viviendas en los períodos más próximos a los intereses del estudio (1991, 2001, 2011 y la proyección del INE para 2021). La

³³³ Este capítulo recoge los resultados del proyecto: IRDIVUT-AYB3. Nombre del IP: Eduardo Jiménez-Morales. Título del proyecto: Impacto de la residencialidad en el diagnóstico de la vulnerabilidad urbana en el municipio de Torremolinos. Entidad financiadora: Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga (Plan Propio-Ayudas B3)

aplicación de la fórmula arroja un saldo positivo a favor de la conversión de las segundas residencias en principales en Torremolinos, con un volumen total estimado cercano a las 9.000 viviendas. Tan solo en el período 2001-2011 este dato fue superior a las 5.000 viviendas, siendo el volumen estimado de población que transformó una vivienda temporal en permanente superior al 37%. Una fenómeno que explica el crecimiento demográfico del municipio en las últimas décadas y que pone de relieve el paulatino desmantelamiento de su tejido productivo como resultado de la sustitución de la actividad turística por otra mucho más ambigua y de naturaleza fundamentalmente inmobiliaria. Asimismo, su persistencia en el tiempo, nos invita a reflexionar sobre la importancia que debiera de tener la residencialidad a la hora de abordar la planificación y gestión equilibrada de los destinos turísticos maduros, en la medida en que esta se ha convertido en un fenómeno propio e indisoluble de su estructura urbana.

PALABRAS CLAVE

Población, Segunda residencia, Torremolinos, Turismo, Vivienda principal.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este capítulo es dimensionar la residencialidad, un término a priori complejo puesto que en torno a él se aglutina todo un conjunto de procesos encaminados a consolidar el uso residencial en las áreas turísticas del litoral y que tienen que ver tanto con la demanda de viviendas vacacionales como con la oferta de primeras residencias o de otro tipo de servicios inmobiliarios. Una mezcla inusual, y a veces contradictoria, donde se yuxtapone la actividad económica que gira en torno al sector de la construcción con aspectos propios del turismo tradicional y estos, a su vez, con dinámicas migratorias y de movilidad residencial emergentes (Huete, 2005; Leontidou & Marmaras, 2001; Mantecón, 2008; Mazón, 1987, 2001 y 2006; Mazón y Aledo, 2005; O'Reilly, 2005; Raya Mellado y Benítez Rochel, 2002; Rodríguez, 2004; Vera Rebollo, 2005). Lo que convierte a la residencialidad en un fenómeno complejo y de difícil delimitación conceptual y estadística, cuya definición no ha sido aún consensuada por los especialistas en la materia y que carece, por lo tanto, de los parámetros objetivos necesarios para tipificarlo y clasificarlo adecuadamente (Huete et al., 2008).

Aún así, si atendemos a las Recomendaciones Internacionales para la Estadística del Turismo que publica el Departamento de Asuntos Económicos y Sociales de la Organización Mundial del Turismo (2008), la residencialidad tiene su origen en dos fenómenos migratorios diferentes: uno turístico y otro no turístico. El primero está relacionado con el turismo residencial y el mercado inmobiliario de la segunda residencia. Es decir, un turista (nacional o extranjero) que alquila o compra una vivienda privada para alojarse durante temporadas más o menos largas en el municipio de destino. El segundo se asocia con la estadística de las variaciones residenciales. Es decir, con los movimientos migratorios que tienen lugar por una relocalización de la vivienda principal en entornos que están funcionalmente especializados para el turismo. En este caso, las viviendas ya no están destinadas a turistas sino a nuevos residentes, con una motivación laboral (migración económica) o de retiro (migración con vocación residencial no laboral) para cambiar su lugar habitual de residencia (William & Hall, 2000).

En el caso de Torremolinos, con una dilatada trayectoria como destino especializado en el turismo de masas, de sol y playa, desde los años cincuenta, la intensidad de esta doble naturaleza de las formas de residencialidad (una asociada al turismo residencial y la otra a la vivienda permanente) adquiere su punto álgido en su etapa madura. Coincide aquí con una fase de estancamiento de su producto turístico (Butler, 1980) que, como en tantos otros ejemplos del litoral mediterráneo español, trata de salvar a través de la reinención de la oferta o del abandono parcial de la actividad turística (Baum, 1998). La primera estrategia atiende a la asignación del uso residencial en los suelos calificados para un uso turístico. Es decir, a la promoción privada de conjuntos residenciales *Ex Novo* en terrenos que, a priori, estarían dedicados al turismo. La segunda es la que permuta el uso turístico por el residencial en los alojamientos turísticos que dejaron de ser económicamente rentables. Un cambio de función que, hasta la fecha, apenas ha tenido repercusión en la literatura científica y que pone de relieve el interés de esta investigación.

OBJETIVOS

Tras más de sesenta años expuesto a las fluctuaciones y cambios de tendencias de la industria del ocio, Torremolinos ha experimentado la residencialidad del municipio por un cambio del uso turístico original a lo largo de las últimas décadas (Jiménez-Morales et al., 2021), entre otras causas, por la presión migratoria no turística y la consecuente demanda de viviendas permanentes, así como la obsolescencia de buena parte de su oferta de segundas residencias de los años sesenta y setenta. El objetivo de este capítulo es, por lo tanto, cuantificar el grado de conversión de las segundas residencias en principales en Torremolinos a partir del año 1988, cuando se constituye como municipio independiente y, consecuentemente, los datos estadísticos están referidos a su propia fenomenología. Coincide en el tiempo con su ingreso en la etapa madura del ciclo de vida del destino turístico, tras el período de declive que ocasionó la crisis del petróleo en la demanda turística internacional y que llevó a la quiebra a buena parte del sector dejando el litoral mediterráneo lleno de hoteles y apartamentos turísticos vacíos.

Asimismo el objetivo de este capítulo es estimar el volumen poblacional que fue partícipe de este proceso de conversión de las segundas residencias en principales en los períodos más próximos a los intereses del estudio. Unos datos que finalmente se comparan porcentualmente con la población residente en el municipio en dichos períodos así como con los registros estadísticos sobre las variaciones residenciales (migraciones interiores y exteriores) que tuvieron como destino a Torremolinos. De los resultados obtenidos derivan varias recomendaciones ha considerar en las políticas públicas que gestionan los impactos de la residencialidad, cuyos efectos son muy evidentes, por ejemplo, en el progresivo desmantelamiento de la economía productiva por otra mucho más rentista (Harvey, 2014; Stiglitz, 2012). Igualmente se espera que estos hallazgos ayuden a reflexionar sobre la importancia que tiene la residencialidad y el papel que debería de jugar a la hora de definir las complejas operaciones de planificación y gestión territorial de las áreas turísticas del litoral, muy castigado tras décadas de crecimiento urbanístico acelerado y descontrolado.

METODOLOGÍA

Para dimensionar la residencialidad se pone el foco en el municipio de Torremolinos, seleccionado por su amplia trayectoria como destino turístico internacional y por cómo ha transformado su territorio la actividad turística desde finales de 1950, cuando se convirtió en uno de los destinos vacacionales más relevantes de España. Torremolinos está ubicado en la provincia meridional de Málaga, en la Costa del Sol Occidental (figura 1), y dispone de una superficie total de 20 km², una población residente de 68.661 habitantes y una densidad de 3,385 habitantes por km² (IECA, 2020). En la actualidad constituye un destino turístico maduro con una amplia oferta de establecimientos hoteleros que alcanza las 23.500 camas (IECA, 2020) hasta ocupar el cuarto puesto en número de camas por cada 1.000 habitantes en la Unión Europea (Eurostat, 2016). A su vez soporta un crecimiento de la población residente superior al 2.000% desde 1940 (INE, 2020), con unos incrementos importantes en las décadas de 1950 y 1960 por la irrupción del turismo de masas, y a partir de 1980 por el aumento de la movilidad residencial metropolitana, la migración no turística y la actividad turístico-residencial.

Las fuentes principales de los datos estadísticos empleados son el Instituto Nacional de Estadística (INE) y el Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía (IECA). Los datos del Censo de Viviendas del INE para los decenios 1991, 2001 y 2011, permite definir y cuantificar los diferentes tipos de vivienda y estimar sus variaciones para esos mismos períodos de tiempo. El estudio hace suyos los conceptos que aporta el INE (2020) tanto para la vivienda principal, vacía o familiar como para la vivienda secundaria. Esta última acepción se corresponde con aquella vivienda que se utiliza solamente una parte del año, de forma estacional, periódica o esporádicamente y no constituye residencia habitual de una o varias personas (INE, 2020). El registro estadístico no atiende así a la complejidad del fenómeno turístico que, en última instancia, puede esconder una oferta de alojamiento vacacional no reglado o controlado. No obstante, la definición del INE resulta útil para evaluar el grado de conversión de segundas residencias en permanentes como indicador básico de un cambio definitivo de residencia habitual.



Figura 1: Plano de localización de Torremolinos (Málaga, España)

Fuente. Elaboración propia

Junto a la definición de vivienda secundaria, es necesario tener en cuenta otros conceptos censales básicos que se detallan a continuación. Se entiende por vivienda familiar a la que está “(...) destinada a ser habitada por una o varias personas que no constituyen un colectivo, independientemente de los vínculos existentes entre ellas” (INE, 2020). Una definición generalista que engloba todos los tipos habitacionales, tanto si desempeñan la función de residencia habitual como si están desocupada. No obstante, el propio INE considera que una vivienda familiar es principal cuando es utilizada toda o la mayor parte del año como residencia habitual. Igualmente, establece que es una vivienda vacía cuando no es la residencia habitual de ninguna persona ni es utilizada de forma estacional, periódica o esporádica por nadie (INE, 2020). Por último, si solo se atiende a la forma como se ocupa una vivienda familiar, el registro estadístico en España define como población residente en un determinado ámbito geográfico a aquellas personas que, en la fecha de referencia, tienen establecida su residencia habitual en el mismo.

Para dimensionar el cambio de uso turístico por residencial se emplea la fórmula revisada del Índice de Residencialidad (Montosa-Muñoz, 2012) a partir del indicador desarrollado por Leal Maldonado y Cortés Alcalá (1998). El volumen estimado de población que participa de esta conversión se calcula a partir del ratio estimado de población por vivienda según los datos de los registros estadísticos para cada uno de los períodos de estudio. Aquí se considera tanto la población no residente que pasa más de 14 días al año en el municipio (la que ocupa una segunda

residencia) como la residente (población censada). Asimismo, el número de viviendas es el resultado de sumar las viviendas principales (residentes) y las secundarias (no residentes) registradas en esos mismos períodos. El volumen de población que finalmente convirtió una vivienda secundaria en permanente se compara con el volumen de nuevos residentes en Torremolinos y la información que aporta la estadística de las variaciones residenciales del IECA sobre los movimientos migratorios interiores y exteriores que tienen lugar por cambios de residencia.

RESULTADOS

1. ÍNDICE DE RESIDENCIALIDAD

El registro estadístico de 1991 recoge un total aproximado de 28.000 viviendas familiares mientras que este mismo dato en 2011 es de 44.242. Es decir, hubo un incremento porcentual del 56% que representa, a priori, más de 16.000 viviendas familiares nuevas. De todas ellas, hubo que discernir aquellas que eran residencias habituales de las que no lo eran (segunda vivienda, vivienda vacía y otros tipos de vivienda). Con este objetivo se extrapola la proporción de viviendas principales que estaban registradas en el año 2011, en torno a 28.700 viviendas (casi el 65% del total), sobre el número estimado de nuevas viviendas familiares de ese año. Se obtuvo así un volumen estimado de algo más de 10.500 viviendas principales en 2011 sobre las de nueva construcción (tabla 1). Una cifra que solo en el decenio 2001-2011 ascendió a unas 6.500 viviendas. El número total estimado de este tipo de vivienda desde 1991, es decir, en los decenios 1991-2011, arrojó un dato cercano a las 20.000, resultado de sumar la cifra de viviendas principales que estaban registradas en 1991 con la de viviendas nuevas estimadas en 2011 (tabla 1).

Tabla 1. Índice de Residencialidad en Torremolinos (1991-2011)

Variable	Año	Torremolinos
Viviendas principales	1991	9.147
Viviendas secundarias	1991	11.573
Viviendas vacías	1991	6.888
Otro tipo de vivienda	1991	291
Viviendas familiares nuevas estimadas	1991	16.343
Total de viviendas familiares	2011	44.242
Viviendas principales	2011	28.724
% de viviendas principales sobre el total	2011	64,92
Volumen estimado de viviendas principales sobre las de nueva construcción	2011	10.610
Total de viviendas principales estimadas	2011	19.757
Saldo	2011	+ 8.967

Fuente: elaboración propia con base en datos del Instituto Nacional de Estadística (2020).

La diferencia entre las más de 28.700 viviendas principales que aparecen en los registros estadísticos de 2011 y el volumen que resulta de la estimación para el periodo de estudio, es decir, casi 20.000 viviendas, mostró como resultado un balance positivo de cerca de 9.000 viviendas extra que se encuentran fuera de la tipificación original de vivienda principal (tabla 1). Un Índice de Residencialidad (IR) que demuestra que ciertamente ocurrió una conversión de segundas residencias en permanentes en el municipio de Torremolinos durante el período objeto del estudio. Según los resultados de la investigación, tan solo en el decenio 2001-2011 este grado de conversión alcanzó un volumen estimado superior a las 5.000 segundas residencias. Esto significa, en consecuencia, que se estima que en torno a un 32% de las viviendas principales en 2011 fueron, originalmente, alojamientos vacacionales. Con base en el anteproyecto de los Censos de Población y Vivienda 2021 del INE y los registros estadísticos y cartográficos digitales del IECA, se puede concluir además que la proyección del indicador de residencialidad para el decenio 2011-2021 parece mantenerse actualmente sostenida en el tiempo.

2. POBLACIÓN RESIDENTE Y VIVIENDAS SECUNDARIAS

A partir del Índice de Residencialidad (IR) y las cifras estimadas de segundas residencias que se han transformado en viviendas principales en Torremolinos, unas 9.000 unidades, se obtienen resultados del volumen estimado de población que ha participado de esta conversión y que, por lo tanto, pasó a formar parte de la población residente en el municipio entre 1991 y 2011 (tabla 2). Con este objetivo se estimó el ratio de población por vivienda en Torremolinos. La población no residente que pasó más de 14 días al año en el destino, es decir, que ocupó una segunda residencia, fue superior a 32.500 según el Censo de Población y Vivienda (INE, 2020). A su vez el número de residentes (población censada) en viviendas principales fue de superior a los 66.000. En consecuencia, la población permanente y temporal en Torremolinos ascendió a casi 99.000 habitantes en 2011 y el ratio de población por vivienda (principal y secundarias) resultó ser de 2,73. Con un volumen estimado de unas 9.000 segundas residencias convertidas en permanentes entre 1991 y 2011, se puede concluir que la cifra de población residente que, a priori, participó de esta conversión fue, aproximadamente, de unos 24.500 individuos (tabla 2).

Tabla 2. Población residente en segundas viviendas (1991-2011)

Variable	Año	Torremolinos
Población no residente vinculada con la segunda vivienda	2011	32.661
Población censada (residente)	2011	66.270
Población permanente y temporal	2011	98.931
Viviendas familiares principales y secundarias	2011	36.249
Ratio de población por vivienda	2011	2,73
Volumen estimado de población que convirtió su residencia temporal en permanente	1991-2011	24.480
Población censada (residente)	1991	27.543
Incremento población residente	1991-2011	38.727

Fuente: elaboración propia con base en datos del Instituto Nacional de Estadística (2020).

DISCUSIÓN

Ciertamente hubo un proceso de residencialización de Torremolinos por un cambio de un uso turístico original por otro residencial, especialmente en su parque de viviendas vacacionales. El volumen estimado de residencias secundarias que se convirtieron en principales fue cercano a las 9.000 entre 1991 y 2011, lo que representa un 25% del número total de viviendas familiares (principales y secundarias) que en el 2011 fue prácticamente de 36.250 unidades. Esta reflexión es aún más contundente si se atiende a las cifras del censo por separado. Por un lado, el 32% de las viviendas principales originalmente tuvieron un uso turístico anterior que, por lo general, estaba vinculado con la segunda residencia vacacional. Por otro lado, a lo largo de los dos decenios objeto de estudio, el volumen de segundas residencias ha decrecido un 35% pasando de unas 11.500 viviendas en 1991 a las 7.500 registradas en el censo de 2011. Mientras tanto, el número de primeras residencias creció en torno a un 214%. Una progresión que es un excelente indicador para definir la tendencia a la residencialidad de usos en el destino turístico.

El volumen estimado de población que entre 1991 y 2011 convirtió una segunda residencia en su vivienda habitual, aproximadamente unos 24.500 residentes según este estudio, se compara con los registros del censo y las estadísticas de variaciones residenciales. Concretamente con los datos de residentes por origen y las migraciones (interiores y exteriores) con destino Torremolinos. La cifra de población en 2011 fue de unos 66.300 residentes, de los cuales, un 37% habría convertido una vivienda vacacional en permanente. El incremento de población residente en el período 1991-2011 fue de más del 140%, un total de 38.727 nuevos residentes acumulados durante los dos decenios. Es decir, que de todos ellos, el 63% participó en la residencialización de los usos turísticos en Torremolinos. La clasificación de esta población por origen fluctúa a lo largo del tiempo. Por ejemplo, la población residente procedente de otros países de la Unión Europea que, por lo general, eran retirados con una edad superior a los 65 años en un 80%, creció cerca del 150% en el primer decenio mientras que en el segundo disminuyó un 17% (IECA, 2020).

Algo similar sucedió con la migración extra-comunitaria, atraídos mayoritariamente por el pujante mercado laboral que se creó en torno al turismo y la construcción. Así el número de residentes que provenía de las regiones de África y Latinoamérica representó el 9,53% de la población total de Torremolinos en el primer decenio mientras que en el segundo se redujo a algo menos del 6% (IECA, 2020). Según este estudio, el incremento de población residente en el período 1991-2011 fue superior al 140% y, por lo tanto, solo con un flujo migratorio constante de origen español se puede explicar este crecimiento poblacional a lo largo del tiempo. También es cierto que no toda la migración no turística (laboral y de retiro) convirtió en residencia habitual una vivienda que, a priori, tenía una vocación vacacional. Sin duda, hubo una parte de esta migración que accedió al mercado de la vivienda principal. Es decir, que adquirió una residencia que, en origen, ya estaba fuera de la oferta turística reglada. Se trata, por lo tanto, de discutir la proporción de migrantes estimada que participó en la residencialidad del municipio por cambio de uso turístico.

Los registros estadísticos de las variaciones residenciales indican que la migración interior con destino Torremolinos fue de algo más de 58.300 migrantes en el período 1991-2011. Mientras tanto, la migración procedente del extranjero fue cercana a los 24.000 (IECA, 2020). A su vez, la emigración procedente de Torremolinos alcanzó una cifra total de unos 45.600 en ese mismo intervalo de tiempo (emigración interior 40.716 y exterior 4.871). Es decir, el saldo migratorio fue positivo con un total de 36.554 individuos (IECA, 2020). En consecuencia, si el incremento acumulado de nuevos residentes durante los dos decenios fue de 38.727 en Torremolinos, en torno a un 94% eran migrantes y, de todos ellos, cerca de un 46% eran de origen español. Según este estudio, el volumen estimado de población que llegó a convertir una segunda residencia en su vivienda habitual fue de unos 24.500 residentes, lo que representaba cerca del 63% del total de nuevos residentes. Es decir, según esta estimación porcentual, cerca de 23.000 fueron además migrantes no turísticos (laborales y de retiro), unos 10.600 procedentes de España.

Por supuesto que el estudio tiene sus limitaciones a la hora de mostrar datos exactos para dimensionar la residencialidad. Entre otras cosas, porque no existen registros estadísticos sobre este fenómeno dada la dificultad que tienen los especialistas para definirlo y tipificarlo adecuadamente. Por esta razón se trabaja con estimaciones e indicadores estadísticos, validos para cuantificar, interpretar y describir una tendencia a partir del análisis de otros valores de referencia. De este modo, el Índice de Residencialidad solo atiende al grado de conversión en vivienda permanente (o principal) de las segundas residencias, a partir de un balance entre el volumen inicial y final de estas dos variables durante un intervalo de tiempo específico. No existe, por lo tanto, un estudio de detalle mayor que incluya, por ejemplo, esas otras fórmulas híbridas turístico-residenciales que engrosan la oferta turística no reglada en Torremolinos; o la transformación de alojamientos hoteleros económicamente poco rentables en viviendas. En todo caso, el estudio aporta una información significativa para los intereses del proyecto de investigación en desarrollo, en cuanto que éste certifica que el municipio turístico se está residencializando.

REFLEXIONES FINALES

El objetivo principal de esta investigación fue estimar la dimensión de la residencialidad por un cambio de uso turístico. A este respecto, tanto el indicador empleado para evaluar el grado de transformación de los usos turísticos en residenciales (Índice de Residencialidad), como las variables y los registros estadísticos consultados, han demostrado ser una metodología adecuada para analizar este fenómeno en el ámbito disciplinar del turismo, la urbanística y la demografía. El análisis se ha aplicado en el estudio del proceso de residencialización de la oferta reglada de alojamiento no hotelero durante el período 1991-2011, que incluye fundamentalmente a las viviendas secundarias del destino turístico de Torremolinos-España. Los resultados han revelado que el volumen estimado de segundas residencias convertidas en permanentes a lo largo de esos años fue cercano a las 9.000 viviendas. Una cifra que representa en torno al 32% de las viviendas principales y un 25% de las residencias

familiares (suma del número de viviendas principales y secundarias) registradas en el censo de viviendas del año 2011.

El volumen estimado de población que participa de esta conversión fue aproximadamente de unos 24.500 nuevos residentes, es decir, el 37% del censo de población para el año 2011. El incremento de población censada en el período 1991-2011 fue superior 38.700, lo que significa que el 63% participó en el proceso de residencialización de los usos turísticos. Mayoritariamente, estos nuevos residentes eran españoles de origen, teniendo en cuenta que hubo un incremento poblacional del 140% y, al mismo tiempo, un contexto de decrecimiento del número de residentes extranjeros comunitarios y extra-comunitarios (tanto migración laboral como de retiro). De acuerdo con la estadística de variaciones residenciales, el saldo migratorio en el período 1991-2011 fue positivo hasta alcanzar un total de 36.500 individuos. Es decir, que el 94% de los nuevos residentes eran migrantes, de los cuales, eran españoles un 46%. A partir de la extrapolación de este porcentaje sobre los datos de la población que participó de la residencialización de Torremolinos, se puede estimar que cerca de 23.000 fueron migrantes laborales y/o de retiro.

Estos resultados ponen de relieve que, en el caso de Torremolinos, y en el de muchos otros destinos del litoral; el incremento del número de residentes está estrechamente ligado a la residencialidad por cambio del uso turístico original. Circunstancia que produce una sustitución gradual, y en ocasiones casi irreversible, de la oferta de alojamiento turístico reglado por otra de carácter eminentemente residencial y metropolitano. Las consecuencias económicas de esta reformulación funcional son aún más evidentes, ya que incentiva el desmantelamiento de un tejido productivo para que sea reemplazado por otro mucho más ambiguo y de naturaleza fundamentalmente inmobiliaria. Como regla general, el parque alojativo abandona su actividad original cuando deja de ser rentable debido a la obsolescencia o a otro tipo de factores internos o externos. Es responsabilidad de los agentes público-privados, por lo tanto, velar por una permuta de usos proporcionada. Para ello es indispensable dotarse de un marco normativo que integre la residencialidad en la planificación y gestión de los destinos turísticos, en la medida en que ésta

constituye un fenómeno propio e indisoluble de sus estructuras urbanas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUM, T. (1998). Taking the exit route: Extending the tourism area life cycle model. *Current Issues in Tourism*, 1(2), pp. 167–175.
<https://doi.org/10.1080/13683509808667837>
- BUTLER, R. W. (1998). The concept of the tourist area life-cycle of evolution: Implications for management of resources. *Canadian Geographer*, 24(1), 5–12. <https://doi.org/10.1111/j.1541-0064.1980.tb00970.x>
- EUROSTAT-EUROPEAN COMMISSION. STATISTICAL OFFICE OF THE EUROPEAN UNION (2016). *Urban Europe: statistics on cities, towns and suburbs. Tourism and culture in cities*.
<https://ec.europa.eu/eurostat/en/web/products-statistical-books/-/KS-01-16-691>
- HARVEY, D. (2014). *Seventeen contradictions and the end of capitalism*. Profile Books Ltd.
- HUETE, R. (2005). Looking for paradise: images of Spanish lifestyle. En P. Burns (dir.), *The End of Tourism? Mobility and Local Global Connections* [CD-ROM]. University of Brighton.
- HUETE, R., MANTECÓN, A. Y MAZÓN, T. (2008). ¿De qué hablamos cuando hablamos de turismo residencial? *Cuadernos de Turismo*, 22, pp. 101–121. <https://doi.org/10.2307/318158>
- IECA-INSTITUTO DE ESTADÍSTICA Y CARTOGRAFÍA DE ANDALUCÍA (2020). *Padrón municipal de habitantes Año 2019*. Consultado el 23 de abril de 2020.
<https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/padron/index.htm>
- *Estadística de variaciones residenciales en Andalucía desde Año 1991 hasta 2011*. Consultado el 19 de mayo de 2020.
<https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/vars/index.htm>
- *Torremolinos. Inmigraciones por grupos de edad desde Año 1991 hasta 2011*. Consultado el 30 de abril de 2020.

<https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/iea/resultadosConsulta.jsp?CodOper=104&codConsulta=84145>

- *Plazas en establecimientos hoteleros por clase y categoría Año 2019*. Consultado el 01 de abril de 2020.
https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/badea/informe/datosaldia?CodOper=b3_1234&idNode=9516
- *Andalucía pueblo a pueblo - Fichas Municipales. Torremolinos*. Consultado el 10 octubre de 2020.
<https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/si/ma/info.htm?f=boi>

INE-INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (2020). *Estadísticas históricas. Población malagueña en el siglo XX. Detalle municipal*. Consultado el 23 de abril de 2020.

https://www.ine.es/inebase_historia/inebase_historia.htm

- *Censos de población y viviendas 1991, 2001, 2011. Número de viviendas por tipo. Viviendas por municipios (con más de 2.000 habitantes) y tipo de vivienda*. Consultado el 15 de marzo de 2020.
<https://www.ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=3456>
- *Censos de población y viviendas 1991, 2001, 2011. Cifras de Población del Censo*. Consultado el 15 de marzo de 2020.
<https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/censos/index.htm>
- *Anteproyecto de los Censos de Población y Viviendas 2021*. Consultado el 03 de julio de 2020.
https://www.ine.es/censos2021/censos2021_anteproyecto.pdf

JIMÉNEZ-MORALES, E., VARGAS-DÍAZ, I. C. & CIMADOMO, G. (2021). Redefining a mature destination as a low-cost neighbourhood. Relations between socio-spatial segregation in Torremolinos and urban tourism in Malaga-Spain. En S. Frank, C. Jürgens, C. T. Müller, A. L. Raschke y K. Wellner (eds.), *The power of new urban tourism. Spaces, representations and contestations* (p. 257-275). Routledge.

LEAL MALDONADO J. Y CORTÉS ALCALÁ, L. (1998). *La dimensión de la ciudad*. Centro de Investigaciones Sociológicas.

- LEONTIDOU, L. & MARMARAS, E. (2001). From tourists to migrants. Residential tourism and littoralization. En Y. Apostolopoulos, P. Lukissas y L. Leontidou (eds.), *Mediterranean Tourism. Facets of socioeconomic development and cultural change*, (p. 257-267). Routledge.
- MANTECÓN, A. (2008). *La experiencia del turismo. Un estudio sociológico sobre el proceso turístico-residencial*. Icaria.
- MAZÓN, T. (1987). *La urbanización de la Playa de San Juan: un espacio turístico-residencial*. Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.
- MAZÓN, T. (2001). *Sociología del turismo*. C. E. Ramón Areces.
- MAZÓN, T. (2006). El turismo litoral mediterráneo: ¿políticas turísticas o desarrollo inmobiliario? En J. A. Rodríguez (ed.), *Sociología para el futuro*, (p. 301-310). Icaria.
- MAZÓN, T. Y ALEDO, A. (2005). El dilema del turismo residencial: ¿turismo o desarrollo inmobiliario? En T. Mazón y A. Aledo (eds.) *Turismo residencial y cambio social. Nuevas perspectivas teóricas y empíricas*, (p. 13-30). Aguaclara.
- MONTOSA-MUÑOZ, J.C. (2012). Población y urbanización en el área metropolitana de Málaga. *Revista de Estudios Regionales*, 93, pp. 143-173.
- O'REILLY, K. (2005). Los jubilados británicos en la Costa del Sol. En V. Rodríguez, M. A. Casado y A. Huber (eds.) *La migración de europeos retirados en España*, (p. 151-166). CSIC.
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DEL TURISMO (2008). *Recomendaciones Internacionales para las Estadísticas del Turismo. Asuntos económicos y sociales*.
https://unstats.un.org/unsd/publication/Seriesm/SeriesM_83revis.pdf
- RAYA MELLADO, P. Y BENÍTEZ ROCHEL, J.J. (2002). Concepto y estimación del turismo residencial: aplicación en Andalucía. *Papers de Turisme*, 31-32, pp. 67-89.
- RODRÍGUEZ, V. (2004). Turismo residencial y migración de jubilados. En J. Aureoles (coord.), *Las nuevas formas de turismo. Monográfico de la revista Mediterráneo Económico*, (p.233-253). Cajamar.

STIGLITZ, J. E. (2012). *The price of inequality*. W.W. Norton & Company. □

VERA REBOLLO, J. F (2005). El auge de la función residencial en destinos turísticos del litoral mediterráneo: entre el crecimiento y la renovación. *Papers de Turisme*, 37/38, pp. 95-114.

WILLIAMS, A.M. & HALL, C.M. (2000). Tourism and migration: new relationships between production and consumption. *Tourism Geographies*, vol. 2 (1), pp. 5-27.
<https://doi.org/doi.org/10.1080/146166800363420>

PRIVATIZACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO: OCUPACIONES ÓPTIMAS DE TERRAZAS Y VELADORES EN LOS CENTROS HISTÓRICOS

DRA. SARA GONZÁLEZ MORATIEL
Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM), España

RESUMEN

Históricamente el Espacio Público ha sido el escenario principal para la socialización de las diferentes civilizaciones. Calles y plazas constituyen un patrimonio común desde el que poder fomentar entre otros aspectos, la igualdad, el respeto y la solidaridad como base a una sociedad más justa³³⁴. Pero actualmente, ese “bien común” está gravemente amenazado por la apropiación onerosa del uso del suelo. Masivas instalaciones de terrazas y veladores, enormes pantallas de publicidad, carpas de eventos deportivos o instalaciones efímeras para presentaciones de productos o marcas conquistan las plazas más características de la ciudad expulsando, en ocasiones, a sus vecinos hacia otros barrios más vivibles.

Sin embargo la demonización de la ocupación del espacio público con fines mercantiles no siempre es acertada. Con el fin de conocer en profundidad esta problemática se ha diseñado un estudio empírico de calidad ambiental sobre la presencia de terrazas y veladores en 60 plazas del Centro Histórico de Madrid. Los resultados experimentales muestran como una determinada presencia de terrazas en el espacio público contribuye a aumentar la calidad del paisaje según parámetros estéticos y de seguridad percibida. Desarrollar y trasponer estos resultados al plano normativo y al diseño urbano no sólo abre nuevas líneas de investigación sino que anima a continuar con la óptima transformación del paisaje de nuestros Centros Históricos.

PALABRAS CLAVE

Privatización, Diseño urbano, Paisaje, Patrimonio Cultural, Calidad Ambiental, Terrazas y veladores.

³³⁴ Paisaje Transversal. "De la privatización a la colectivización de los espacios públicos" 13 mar 2018. Plataforma Arquitectura. Accedido el 11 Nov 2020.
<<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/890182/de-la-privatizacion-a-la-colectivizacion-de-los-espacios-publicos>> ISSN 0719-8914

INTRODUCCIÓN

Actualmente las ciudades, y principalmente las ciudades patrimoniales, han visto superada su capacidad de carga con la incesante afluencia de turistas que inevitablemente rompen equilibrios precarios requiriendo la cooperación en la conservación activa y responsable del patrimonio cultural (Troitiño Vinuesa & Troitiño Torralba, 2016). Por una parte se necesita de un mayor compromiso social - y por tanto político- y por otra se precisa de una implicación activa del sector turístico en la buena conservación de nuestros Centros Históricos Patrimoniales.

Débiles políticas urbanísticas junto con criterios ineficientes de protección del patrimonio donde se desentienden cuestiones sociales, funcionales y de vivienda hacen que los barrios antiguos de la ciudad pierdan su característica vitalidad residencial y pasen, peligrosamente, a convertirse en escenarios inertes, una dificultad añadida a su ya maltratado pasado:

Esta situación refleja, más allá de las perversiones del sistema de producción y reproducción capitalista del espacio urbano, las limitaciones existentes tanto a la hora de explicar las dinámicas territoriales como para comprender los cambios producidos en el papel de los conjuntos históricos en unas estructuras urbanas cada día más complejas, olvidándose los impactos de la revolución industrial y de los transportes, la terciarización desde finales del siglo XIX o las duras operaciones de remodelación urbana de la segunda mitad del siglo XX. La irrupción de las actividades turísticas y de las prácticas de ocio en las zonas centrales de las ciudades históricas es una fase más en el largo proceso de cambio y tensión que caracteriza a la ciudad como realidad viva. (Troitiño Vinuesa & Troitiño Torralba, 2016,p.3)

Degradación urbanística y ambiental, problemas de accesibilidad, altas tasas de infravivienda junto con una fuerte presión urbanística contribuyen a la pérdida de identidad de la ciudad antigua como espacios de vida cotidiana. Sin embargo constituye una simplificación responsabilizar únicamente al turismo y al fenómeno de la “gentrificación” la crisis actual de los Centros Históricos. Esta problemática, ampliamente abordada desde el plano teórico conceptual (Hiernaux y González, 2014), precisa también de enfoques desde el plano perceptivo -y por tanto del

paisaje- que colaboren en la elaboración de políticas estratégicas para la revitalización de los Centros Históricos. Una de ellas pasa por repensar el espacio público con el fin de promulgar acciones que contribuyan a hacer nuestras ciudades antiguas más vivibles además de vitales.

1. PRIVATIZACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO Y USO DEL SUELO

Posiblemente, de todos los elementos de la escena urbana, el plano del suelo sea el más relevante, debido, entre otras cosas, a que establece las normas de juego del entorno (Cullen, 1974), lo posibilita para la acción. Las actividades que se realizan en el espacio público así como gran parte de la imagen de la ciudad tienen que ver con el uso el plano del suelo. Niños jugando al balón, pequeños kioscos, perros en sus parterres, ancianos tomando el sol en los bancos públicos, comerciantes que utilizan el primer metro lineal de su fachada para sacar su productos a la calle e invitar a la compra y un largo etcétera contribuyen, indudablemente, a generar vitalidad en los Cascos Históricos.

Sin embargo todas estas actividades de la vida cotidiana están amenazadas por varios factores. El primero de ellos es que cada vez se regula menos espacio público para el peatón frente al coche -y su espacio destinado a aparcamiento-, limitando las aceras y los espacios libres de las plazas. El segundo factor es que el poco espacio público libre destinado al peatón se ocupa con otros elementos funcionales -y por tanto reversibles- estáticos que constituyen, en muchas ocasiones, barreras tanto físicas³³⁵ y de movilidad como visuales.

Masivas instalaciones de terrazas y veladores, enormes pantallas de publicidad, carpas de eventos deportivos o instalaciones efímeras para presentaciones de productos o marcas conquistan las plazas más

³³⁵ «No pueden transitar los peatones. Han dejado de ser plazas públicas para el disfrute del ciudadano y han pasado a convertirse en grandes plazas comedores, que se han llenado de veladores». La asociación de vecinos Amigos del Barrio de Santa Cruz lleva un tiempo recibiendo quejas sobre la ocupación de la vía pública y reclama al Ayuntamiento de Sevilla que esté ojo avizor y supervise lo que, según relato vecinal, se ha convertido en «un mal endémico» de esta zona turística de la ciudad. (Fernández, M.J., 2017).

características de la ciudad expulsando, en ocasiones, a sus vecinos hacia otros barrios más vivibles³³⁶. Así, la regulación y limitación legal del uso de las plazas a través de ordenanzas o normativas municipales es una de las principales dimensiones de la privatización del espacio público, entendido este como el proceso mediante el cual se establecen las condiciones que restringen el acceso libre a un bien común (Paisaje Transversal, 2015). Dicha privatización constituye un lucroso negocio al alza tanto para el sector hostelero y turístico -que amplían sus locales y espacios de venta- como para los ayuntamientos o gobiernos locales (Mansilla López, 2018) que ven notablemente aumentados sus ingresos.



Figura 1: Terrazas de los bares de la Plaza Mayor de Madrid.
Fuente. El País, 19 Agosto de 2019. Foto de Carlos Rosillo

Sólo en Madrid, tras la aprobación de la Ley 42/2010 que supuso la prohibición de fumar en los espacios cerrados, el número de licencias de

³³⁶ “La siempre maltratada Puerta del Sol fue inundada de armatostes espantosos y estridentes conciertos. ¿Les bastó? No, la emblemática Plaza Mayor fue convertida en un absurdo campo de fútbol, con su falso césped y graderíos. ¿Les bastó? No, también la Plaza de Oriente, donde instalaron una gigantesca y horterísima réplica de la Copa, delante del mismísimo Palacio Real, para fastidiar la perspectiva. ¿Les bastó? No, fueron asaltadas Callao, Colón, Felipe II, hasta la respetada y pequeña Plaza de la Villa (...) Moverse, trabajar, descansar, meramente vivir, son empeños imposibles.” (Marías, 2019).

terrazas ha pasado de 1.500 a superar las 4.000. Otro ejemplo es Barcelona donde este último año 2019 ha concedido licencia para 5.530 terrazas, con 24.046 sillas, llegando alcanzar tasas de 40.000 euros al año en determinados establecimientos de zonas turísticas. También, para otras grandes ciudades como Sevilla o Málaga, los ingresos municipales por las tasas de ocupación del espacio público solo con terrazas y veladores supera el 0,50% de sus ingresos corrientes.

Todo este auge de la ocupación del plano del suelo por las denominadas terrazas³³⁷ (mesas, sillas y sombrillas fundamentalmente pero también pérgolas, estufas exteriores, tarimas y maceteros que acotan el espacio público) se ha convertido en un elemento de fricción constante entre los vecinos y los viandantes y gobiernos municipales. Sin embargo la demonización de las terrazas y veladores como la principal causa de la privatización del espacio público no siempre es acertada:

Si bien es cierto que la sobreexplotación del espacio público para el beneficio de empresas establece un modelo urbano consumista y alienante, también lo es que las terrazas constituyen un elemento de primer orden para dotar de dinamismo y vida urbana a las ciudades. El problema deriva no tanto de la presencia de terrazas, sino del exceso de las mismas. En este sentido, debería establecerse un equilibrio entre el ocio consumista y no-consumista ligado al espacio público; ya que éste no debe ser soporte exclusivo de actividades económicas, sino un espacio de relación y sociabilización, de debate y cohesión social, de juego y recogimiento. (Paisaje Transversal, 2015)

Por lo tanto, la problemática quizá resida más en la presencia abusiva o masificación de la terrazas y veladores en la escena que en la mera presencia de las mismas -pues generan dinamismo y actividad urbana-.

En suma, el auge reciente de la instalación masiva de *terrazas y veladores* en nuestros centros históricos, debido en parte a la voluntad de dar respuesta a la creciente demanda turística y de entretenimiento, ha provocado dos hechos relevantes en la fisonomía y el funcionamiento de la

³³⁷ Según la segunda acepción de la RAE, el término terraza corresponde al “ terreno situado delante de un café, bar, restaurante, etc., acotado para que los clientes puedan sentarse al aire libre”.

ciudad: por un lado, el espacio público destinado al peatón se ve reducido considerablemente, y por otro, se han generado grandes problemas de convivencia entre los restauradores y los vecinos de la zona aquejados por los ruidos, suciedad o vomitonas, que la actividad genera.

Dada la importancia que supone conocer por tanto la naturaleza de la problemática descrita, se propone un nuevo acercamiento desde el ámbito perceptivo sobre la calidad del paisaje para nuestros Centros Históricos.

2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS

En el contexto expuesto, los objetivos específicos de la presente investigación son los siguientes:

- (a) Conocer y valorar el impacto ambiental de la presencia de *terrazas y veladores* en el espacio público.
- (b) Estimar la cantidad de ocupación del suelo óptima para una buena convivencia entre calidad ambiental y la presencia de *terrazas y veladores*.

Las hipótesis planteadas para el estudio empírico tras el marco teórico revisados son las siguientes;

1. La presencia de terrazas y veladores en la Escena Urbana genera sentimientos de agrado y estéticos en el Paisaje.
2. La actividad urbana y el tráfico urbano provoca seguridad percibida en el deambular cotidiano de los Centros Históricos.
3. Una presencia abusiva de terrazas y veladores en la escena disminuye notablemente la calidad ambiental percibida independientemente de la morfología u otros parámetros estéticos y descriptivos de los Centros Históricos.
4. El impacto ambiental positivo debido a la presencia de terrazas en la escena está condicionado por un determinado equilibrio entre estas y el espacio libre y sin obstáculos dedicado al peatón.

3. MÉTODO

3.1. PROCEDIMIENTO GENERAL

Se ha diseñado un estudio empírico sobre 60 plazas del centro histórico de Madrid a las que se ha sometido a cuestionario recogiendo 10.128 juicios válidos sobre la experiencia estética del paisaje medida principalmente mediante la técnica del diferencial semántico. Estas respuestas de los encuestados (outputs) fueron sometidos a modelos de regresión logística sobre 3 variables descriptoras³³⁸ de la escena urbana (inputs) así como a variables sociodemográficas y variables ligadas a la percepción del individuo.

3.1.1. Participantes

La población objeto de interés para la investigación del estudio empírico está constituida por individuos mayores de edad con capacitación para juzgar un espacio urbano en categoría de “espacio-plaza” del centro urbano de la ciudad de Madrid. Se realizó un muestro aleatorio con reposición por conglomerados, polietápico y estratificado, con un error muestral de 5,014% para un nivel de confianza del 95%. En el estudio participaron 422 personas, de los cuales 265 eran mujeres (62,8%) y 157 (37,2%) eran hombres con edades comprendidas entre 18 años y 94 años, siendo la media de edad 30,7 (DT=15,77). 400 participantes son de nacionalidad española y 22 son residentes extranjeros.

3.1.2. Estímulos

Como estímulos ambientales se han utilizado fotografías de 60 plazas del centro histórico de Madrid (Fig. 1). Las imágenes utilizadas para el estudio han sido seleccionadas por un grupo de jueces expertos según la fotografía que “mejor reflejara el carácter de la plaza” en cada caso alcanzando un porcentaje de acuerdo interjueces superior al 75%.

³³⁸ El presente trabajo está enmarcado dentro de un estudio más amplio sobre experiencia estética y forma urbana en el que se estudian pormenorizadamente 16 variables descriptoras de la escena urbana. González Moratiel, Sara. La belleza en la ciudad contemporánea: un estudio empírico sobre la percepción de “lo bello” en el paisaje urbano europeo. 2018. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid.

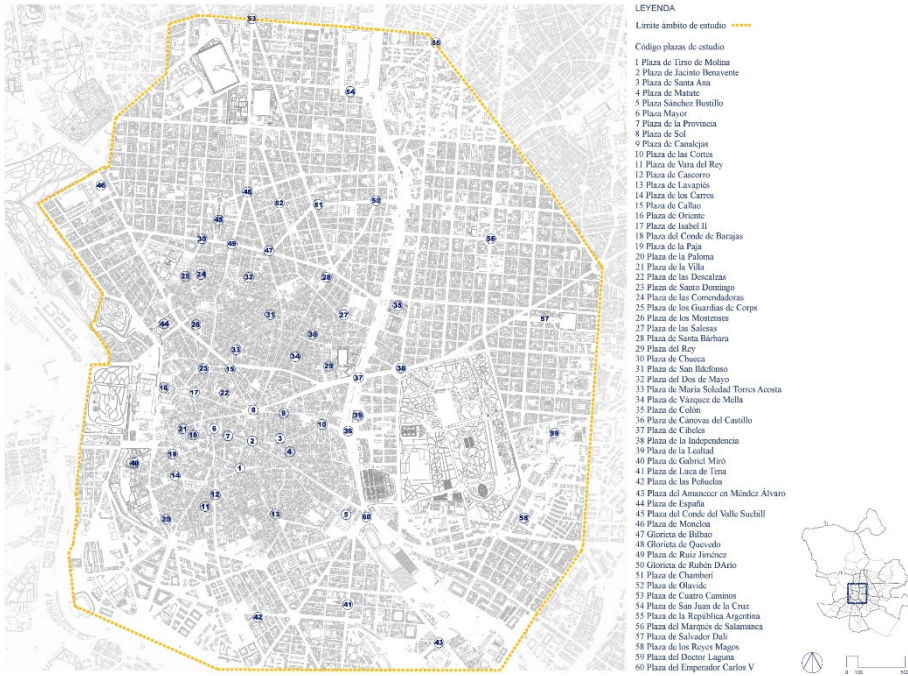


Figura 2: Localización de las plazas en el plano de Madrid. Ámbito de estudio.
Fuente. González Moratiel, S (2018)

3.1.3. Instrumentos

Se ha elaborado un cuestionario en el que, además de incluir datos sociodemográficos, se pregunta sobre el *juicio de lo bello* y una serie de ítems con influencia potencial sobre este según diversas escalas de respuesta. Los ítems corresponden a descriptores subjetivos del ambiente según la experiencia emocional al experimentar un determinado entorno. Estos ítems responden básicamente a la pregunta “*qué siente la persona en un determinado lugar*” (Corraliza, 1987) y han sido ampliamente testados. Recogen las dimensiones *Agrado*, *Activación*, *Impacto* y *Control*. Para el estudio de los outputs se han utilizado los instrumentos (Tabla 1) los siguientes:

Tabla 1. Dimensiones del Juicio Afectivo sobre los estímulos: Formatos de aplicación de la escala utilizados en el cuestionario según juicios de diferencial semántico.

Fuente: (González Moratiel, Sara)

DIMENSIÓN	Adjetivo polaridad negativa	Muy	Bastante	Poco	Ni uno ni otro	Poco	Bastante	Muy	Adjetivo polaridad positiva
1. JUICIO DE BE-LLEZA	Feo	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Bello
	Repulsivo	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Atractivo
	Despreciable	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Admirable
2. AGRADO	Desagradable	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Agradable
	Incómodo	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Confortable
	Inhóspito	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Acogedor
3. ACTIVACIÓN	Desanimado	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Animado
	Aburrido	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Interesante
	Muerto	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Vivo
4. IMPACTO	Inadvertido	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Llamativo
	Insignificante	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Grandioso
	Común	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Singular
5. CONTROL	Inseguro	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Seguro
	Intranquilo	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Tranquilo
	Complicado	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3	Sencillo

3.1.4. Procedimiento

Se confeccionaron 10 grupos con un mínimo de 35 participantes a los que se presentaron 6 fotografías de plazas ordenadas de forma aleatoria recogiendo un total de 2530 juicios válidos. Los estímulos se proyectaron durante dos minutos, separados por una pantalla de enmascaramiento proyectada durante 3 segundos. La prueba tenía una duración en torno a 15 minutos. Previamente se explicó la prueba y se presentó una fotografía como práctica a la tarea. En todos los casos se insistió en que evaluaran el lugar representado en la imagen y no la fotografía.

3.2. VARIABLES DE LA ESCENA SELECCIONADAS

Los parámetros físicos de la escena seleccionados son los siguientes:

- (1) *Superficie de la plaza*: Extensión del plano del suelo en metros cuadrados (m²).
- (2) *Terrazas y Veladores*: Proporción de la superficie ocupadas por terrazas sobre la superficie total de la plaza en %.
- (3) *Uso del plano del suelo*: Proporción de las áreas destinadas a peatón sobre la superficie total de la plaza en %.
- (4) *Patrimonio edificado*: Proporción ponderada de elementos catalogados según el Art. 4.3.4. del PGOU de Madrid de 1997 en función de su huella sobre el borde edificado de la plaza.

4. RESULTADOS

Con el fin de contrastar las cuatro hipótesis planteadas se realizaron diversos estudios de regresión logística cuyos principales resultados se presentan a continuación.

4.1. CALIDAD AMBIENTAL Y PRESENCIA DE TERRAZAS Y VELADORES

La Tabla 2 muestra los resultados de la explicación de las Dimensiones *Estética*, *Agrado*, *Activación*, *Impacto* y *Control* según la variable presencia de *Terrazas y Veladores* en la escena.

Tabla 2. Resultados de las regresiones lineales para las variables dependientes Dimensión Estética y las Dimensiones Agrado, Activación, Impacto y Control

	Constante	Beta	AdjR ²	Sig.
D. Estética (Y1)	-,120	1,878	,018**	,000
D. Agrado (Y2)	-,189	2,937	,045**	,000
D. Activación (Y3)	-,273	4,238	,093**	,000
D. Impacto (Y4)	-,051	,794	,003**	,004
D. Control (Y5)	-,026	,402	,000	,146

Leyenda: * Significativo al 90 por ciento; ** Significativo al 95 por ciento; *** Significativo al 99 por ciento. N=2.495

Fuente: (González Moratíel, Sara)

Tal y como se puede observar, esta variable es significativa para todas las dimensiones -salvo para la *Dimensión Control*- según coeficientes

positivos. Especialmente notorio como la variable *Terrazas y Veladores* es capaz de predecir por sí sola 10 % la sensación percibida de *Activación* - recordemos, formada por los outputs “Animado”, “Interesante” y “Vivo”-, un 5 % de la *Dimensión Agrado* - factor formado por los outputs “Agradable”, “Confortable” y “Acogedor”- y un 2% de la *Dimensión Estética*.

Es decir, independientemente de parámetros sociodemográficos como son la edad, el género o el nivel de estudios, una única variable descriptiva de la escena como es *Terrazas y Veladores* influye en la respuesta afectiva del ambiente un 10 % la dimensión *Activación* en términos medios.

4.2. RELACIÓN ENTRE SEGURIDAD PERCIBIDA Y TERRAZAS

Con el fin de contrastar la segunda hipótesis del estudio, se realizó un análisis de regresión de la variable *Terrazas y Veladores* como explicativa de las respuestas dadas por los encuestados a la sensación de *Seguridad Percibida* en la escena. La Tabla 3 muestra los resultados tanto para el modelo completo las 60 plazas como para los tres grupos diferentes de escenarios clasificados según un estudio por morfotipologías.

Tabla 3. Resultados de las regresiones lineales para la variable dependiente Seguridad Percibida según los diferentes grupos de plazas por morfotipologías

	MODELO COMPLETO		ESCENARIO 1		ESCENARIO 2		ESCENARIO 3	
	Todos los grupos		"Nodos de Comunicación"		"Plazas de proximidad"		"Plazas patrimonio"	
	R-cuadrado	Coef. Beta	R-cuadrado	Coef. Beta	R-cuadrado	Coef. Beta	R-cuadrado	Coef. Beta
Terrazas y Veladores	0,076	1,575***	0,000	0,311	0,011	2,753***	0,014	-1,675***

Leyenda: * Significativo al 90 por ciento; ** Significativo al 95 por ciento; *** Significativo al 99 por ciento. N=2.495

Fuente: (González Moratíel, Sara)

Se puede observar como tanto para el modelo completo como para los Escenarios 2 “Plazas de proximidad” y Escenario 3 “Plazas patrimonio”,

la presencia de terrazas y veladores es significativa. Por lo tanto se podría afirmar que la presencia de *Terrazas y Veladores* en la escena proporciona en términos medios seguridad percibida, siendo especialmente notorio en los escenarios de las pequeñas plazas de barrio donde no existe demasiado tránsito urbano.

4.3. LA VARIABLE TERRAZAS Y VELADORES COMO VARIABLE CUALITATIVA Y CUANTITATIVA EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

En la Tabla 4 se muestran los resultados de los modelos lineales y no lineales de regresión para la *Dimensión Estética* según la variable presencia de *Terrazas y Veladores* así como los efectos de interacción de esta con la variable *Áreas para peatón y Patrimonio edificado*.

Tabla 4. Dimesión Estética según las variables presencia de terrazas e influencia de las variables Áreas de Peatón y Patrimonio Edificado

Modelo ^a	Coef. Beta no estandarizado	Coeficientes tipificados	Sig.
(Constante)	-0,149		0,000
Presencia Terrazas	-3,547	-0,256	0,002***
Presencia Terrazas x Terrazas	-12,279	-0,233	0,000***
Terrazas x Áreas para peatón	6,953	0,445	0,000***
Presencia Terrazas x Patrimonio	0,760	0,197	0,000***

Fuente: (González Moratiel, Sara)

Tal y como se puede observar, la presencia de *Terrazas y Veladores* en la escena tiene una relación significativa con la experiencia estética del paisaje tanto en su forma lineal como no lineal según coeficientes negativos lo que indica que si bien dicha presencia en la escena mejora la dimensión estética percibida lo hace según una forma de U invertida.

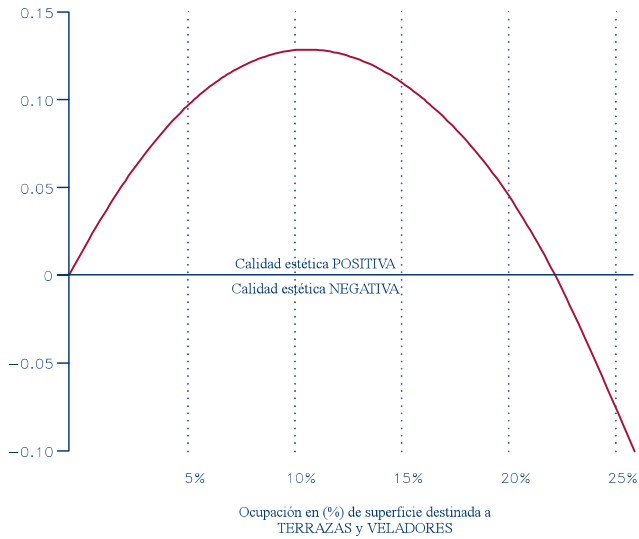


Figura 3: Calidad Estética según la ocupación de las *Terrazas* y *Veladores*.
Fuente. González Moratiel, S (2018)

En la Figura 3 se presenta un diagrama de la calidad estética percibida según la presencia de terrazas, tal y como se puede observar, la percepción estética aumenta conforme aumenta la ocupación del suelo por *Terrazas* y *Veladores*. Sin embargo a partir de un óptimo que ronda el 10-12% del plano del suelo, la percepción estética va disminuyendo pasando además de ser positiva a negativa para ocupaciones superiores al 20-23%.

Por otra parte la Tabla 3 se presentan también los resultados para los efectos de interacción de *Áreas de peatón* y *Patrimonio edificado*, al igual que en el caso anterior, los resultados muestran significación estadística para ambas variables, reteniendo la variable *Áreas para peatón* mayor explicación que la variable más característica de la experiencia estética del paisaje como es el *Patrimonio edificado*.

Así, a la vista de los resultados, se puede concluir que la presencia de *Terrazas* y *Veladores* en la escena urbana de los Centros Históricos mejora la experiencia del paisaje en términos estéticos hasta una determinada ocupación del uso del suelo, se trata por tanto de una variable cualitativa, pues aporta calidad y mejora las características perceptivas de la

escena, pero también se trata de una variable cuantitativa sobre la que además influyen otras variables como es el Área libre destinada al peatón en la escena.

4.4. ÓPTIMO DE TERRAZAS EN LA OCUPACIÓN DEL USO DEL SUELO PARA AUMENTAR LA CALIDAD AMBIENTAL DEL PAISAJE URBANO

Con el fin de contrastar la última hipótesis del estudio, se realiza el modelo predictivo según la presencia de *Terrazas* y *Veladores* así como los efectos de interacción que las *Áreas de peatón* ejercen sobre esta (Tabla 5) cuya trasposición geométrica se presenta en la Figura 4.

Tabla 5. Superficie destinada a terrazas óptima según el área peatonal del plano del suelo

Modelo ^a	Coef. Beta no estandarizado	Coefficientes tipificados	Sig.
(Constante)	-0,153		0,000
Presencia Terrazas	-2,253	-0,163	0,037**
Presencia Terrazas x Terrazas	-12,009	0,227	0,000***
Terrazas x Áreas para peatón	8,274	0,530	0,000***

Leyenda: * Significativo al 90 por ciento; ** Significativo al 95 por ciento; *** Significativo al 99 por ciento. N=2.495

Fuente: (González Moratiel, Sara)

Tal y como se puede leer, para que la presencia de terrazas influya en términos positivos en la experiencia estética del paisaje esta debe de situarse en plazas donde las áreas destinadas al peatón frente al coche sean superiores al 60 %. También se observa que las superficies destinadas a las *Terrazas* y *Veladores* han de estar por debajo del 20-25% para plazas con *Áreas de peatón* superiores al 80%.

Según el modelo estadístico, para plazas 100% peatonales el máximo de superficies destinadas para *Terrazas* y *Veladores* pueden llegar a ocupar el 35-38 % de la escena alcanzando su óptimo en el 20%. Según el mismo diagrama, en plazas cuyo uso del suelo para el peatón sea inferior al 39%, la presencia de terrazas influye en términos muy negativos sobre la calidad estética del paisaje.

5. DISCUSIÓN

Inevitablemente, el patrimonio territorial se ha incorporado actualmente al turismo de masas y ha generado nuevas expectativas de desarrollo y diversificación turística, siendo necesaria una reflexión que aproxime los planteamientos territoriales, patrimoniales y turísticos (Vinuesa y Torralba, 2016) pero también ambientales.

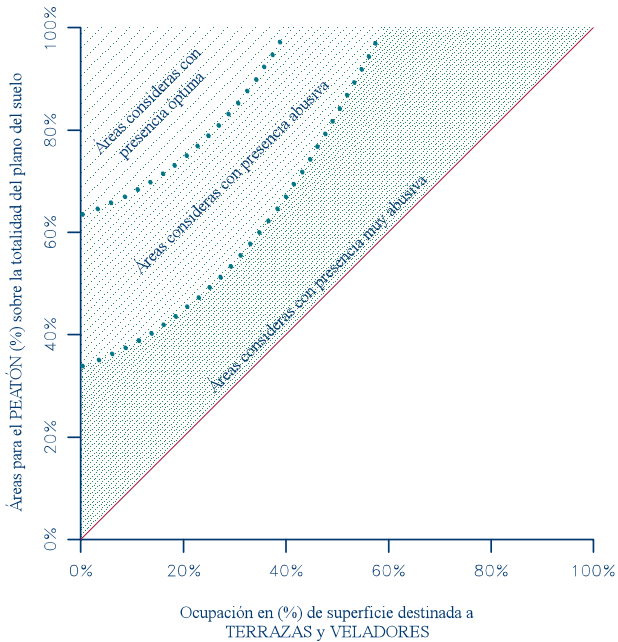


Figura 4: Diagrama de la Calidad Estética según la ocupación de las Terrazas y Veladores y según las áreas destinadas a peatón.

Fuente. González Moratiel, S (2018)

En este sentido, el presente trabajo supone un ejemplo de la importancia de un acercamiento desde el paisaje a los Centros Históricos donde las calles y plazas suponen el principal entorno soportador de la actividad humana (Gehl, 2006). Soportador de la actividad turística pero también soportador de las dinámicas de la vida cotidiana.

Así, a partir de este estudio de Calidad Ambiental, se podría concluir que elementos funcionales como las Terrazas y Veladores -cuya masificación se debe en parte a una alta demanda turística- pueden ser

beneficiosos tanto en términos estéticos y de agrado pero también en términos de seguridad percibida, especialmente en entornos con baja actividad urbana como las pequeñas plazas de proximidad.

Como se ha visto, el problema radica no tanto en la cualificación de las Terrazas y Veladores -que también- sino en su cuantificación: en entornos urbanos cuya presencia sobrepasa el 18-20 % de ocupación del espacio público supone ser un elemento muy negativo para la experiencia del paisaje, alcanzando su óptimo, en términos medios, en el 10-12%. Los resultados muestran también como para que la presencia de *Terrazas y Veladores* cualifique la escena en términos positivos, el espacio libre total de la plaza destinado al peatón ha de ser superior al 60%, algo que dista de ocurrir en muchos Centros Históricos donde la presencia del coche y sus espacios reservados para aparcamiento -de nuevo otra clase de privatización del espacio público- invade la escena.



Figura 5: Clientes en una terraza en la Plaza Mayor de Ourense
Fuente: Marca, 11 Mayo de 2020. Foto. Lorenzo, B (2020)

Ahora, en tiempos de pandemia y confinamiento, hemos visto como, para muchos ciudadanos, las terrazas han sido, por su característica de espacio exterior y por tanto muy ventilados, el espacio de relación -y en ocasiones de salvación- para reuniones con otras personas (Figura 5).

Quizá, cuando se controle la situación de crisis sanitaria sea momento de volver a repensar la ciudad y sus Centros Históricos incluyendo criterios de Calidad Ambiental en nuestras normativas y ordenanzas para dar respuesta tanto a las necesidades residenciales como a las demandas de actividades económicas de los diferentes sectores incluido el turismo - y con especial atención al turismo de masas-.

Por otra parte, y ahora que conocemos la cuantificación óptima en términos medios de la presencia de *Terrazas y Veladores* en la escena sería preciso adentrarse en su cualificación. Muchos son los Ayuntamientos que han hecho un esfuerzo por el intento de la homogenización de estas, sin embargo las medidas de diseño en su mayoría se restringen a la eliminación de logos en las sillas o sombrillas o a la imposición de unos determinados modelos de mobiliario³³⁹ cuando la cuestión excede, como sabemos, los meros parámetros visuales (González Moratiel, 2018).

Sería, por tanto, preciso continuar el estudio y determinar cómo han de ser esas *Terrazas y Veladores* en el intento de determinar un diseño que de una respuesta óptima a diversas cuestiones: ¿en qué parte de la acera deberían establecerse: pegados a la fachada de los locales o en el borde de la acera junto a los coches y el tráfico?, ¿qué importancia tiene la iluminación de las terrazas?, ¿cómo se soluciona el problema de las altas temperaturas en verano y las bajas en invierno?, ¿y el soleamiento?, ¿cómo se podrían cubrir frente a la lluvia o la nieve?, ¿sería conveniente poner cortavientos en los climas fríos, y de ser así, qué materiales suponen la menor barrera visual y funcional en la acera?, ¿qué elemento podría facilitar la “absorción” de parte del ruido que la actividad genera?, ¿sería pertinente incluir vegetación en tiestos que aportaran confort?, ¿cómo se recogerían todos estos elementos una vez acabe la actividad, seguirían apilados ocupando las aceras?, ¿cómo se acotaría la superficie destinada a las terrazas?, ¿podría ser móvil en función del soleamiento?, ¿mientras no haya clientes el mobiliario de las terrazas tiene que ocupar

³³⁹ Ordenanza de Terrazas y Quioscos de Hostelería y Restauración, BO. Ayuntamiento de Madrid 06/08/2013 núm. 6977 pág. 5 - 32

la acera o tal vez se podría establecer una unidad mínima que se aumentara (nunca más del 20 % del total del suelo) conforme llegaran más clientes para que, mientras tanto, el peatón disfrute de su calle?

Estas preguntas y otras muchas abren un campo de investigación sobre la cualificación de elementos funcionales de la escena como son las *Terrazas y Veladores* que trascienden el plano visual o formalista y se adentran en parámetros funcionales y de Calidad Ambiental del paisaje cuyo objetivo ha de ser, en última instancia, fomentar el hecho urbano del espacio público como principal lugar de encuentro y socialización propio de nuestras ciudades mediterráneas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CULLEN, G. (1974). *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Editorial Blume.
- FERNÁNDEZ, M.J. (2017, 13 de Agosto). Contra las “plazas comedores”. *El Correo de Andalucía*. Recuperado en <https://elcorreoweb.es/sevilla/contra-las-plazas-comedores-NX3246249>.
- FRANCO, L. (2019, 19 de Agosto). Comida y precios solo aptos para turistas. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2019/08/12/madrid/1565616995_823740.html
- GEHN, J. (2006). *Life between buildings: Using public space*. The Danish Architectural Places.
- GONZÁLEZ MORATIEL, S. (2018). *La belleza en la ciudad contemporánea: un estudio empírico sobre la percepción de “lo bello” en el paisaje urbano europeo*. Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM). <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.52374>
- HIERNAUX-NICOLAS, D.; GONZÁLEZ-GÓMEZ, C.I. (2014) Gentrificación, Simbólica y poder de los centros históricos: Querétaro, México. *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 493 (12). <https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/15001>
- LORENZO, B. (2020, 11 de Mayo). Fase I en Galicia: abren terrazas, cafeterías, pequeños comercios...evolucionando su desescalada. *Marca*.

Recuperado de

<https://www.marca.com/tiramillas/actualidad/2020/05/11/5eb931d5ca47416c708b45bf.html>

MANSILLA LÓPEZ, J. (2018). Asaltar los suelos. La privatización del espacio público como distopía urbana. *Biblios W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 1.255 (23).

<https://doi.org/10.1344/b3w.o.2018.27248>

MARÍAS, J. (2019, 16 de Junio). Una súplica. *El País Semanal*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/06/10/eps/1560174540_604555.html

PAISAJE TRANSVERSAL. (2015, 8 de Diciembre). *Dimensiones de la privatización del espacio público*. Paisaje Transversal Blog. Consultado el 14 de enero de 2020.

<https://paisajetransversal.org/2015/12/dimensiones-privatizacion-espacio-publico-terrazas-publicidad-plazas-15m/>

TROITIÑO VINUESA, M. & TROITIÑO TORRALBA, L. (2016). Patrimonio y turismo: reflexión teórico conceptual y una propuesta metodológica integradora aplicada al municipio de Carmona (Sevilla, España).

Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, 543 (20). <https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/543>

ENSEÑAR Y APRENDER GEOGRAFÍA HUMANA PARA RECONSTRUIR UN MUNDO POSPANDEMIA MÁS SOSTENIBLE: EL PROYECTO GEODS

DRA. ROSA MECHA LÓPEZ

Universidad Complutense de Madrid, España

RESUMEN

La pandemia sanitaria provocada por la COVID-19 y la consiguiente crisis del bienestar desencadenada a escala global sin precedentes, nos lleva a reconfigurar los contenidos geográficos que debemos transmitir a nuestros estudiantes en el mundo poscoronavirus para reconstruir un mundo más sostenible. Utilizar las devastadoras consecuencias de este acontecimiento como caso de estudio *glocal*, a partir del cual enseñar y aprender Geografía y Ordenación del Territorio, nos parece que puede tener muchos beneficios docentes por múltiples razones, al tener consecuencias a escala global y local, e implicaciones territoriales sociales, económicas, geopolíticas y medioambientales. De las Geografías de la Salud y de la Población a la Económica (Agraria, Industrial y de los Servicios), pasando por la Geografía Social, Política, del Comercio o de los Transportes, todas las subdisciplinas de la Geografía Humana pueden analizarse desde la perspectiva del mundo antes y después de la difusión del coronavirus, así como en el contexto de la emergencia climática previa y de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) en marcha con horizonte 2030.

Bien desde una perspectiva geográfica general o desde cada una de las subdisciplinas de la Geografía Humana y el Medioambiente, podemos utilizar las consecuencias espaciales de esta pandemia para enseñar técnicas de análisis y representación gráfica y cartográfica digital de datos cuantitativos geodemográficos que tanto hemos visto en los medios de comunicación en el último año (mapas de coropletas, mapas dinámicos de dispersión, curvas,...), para explicar conceptos y términos geográficos con ejemplos concretos (geolocalización, globalización-desglobalización, descentralización productiva, logística, frontera, circuitos cortos de comercialización,...), para mostrar con hechos el concepto de desigualdad territorial en todas las escalas (urbano/rural, países desarrollados/en vías de desarrollo, democracias/dictaduras,...) y dimensiones (socioeconómica, sanitaria, cultural,...), y por supuesto, para inculcar la necesidad de reconstruir un mundo futuro más sostenible, igualitario y justo. Presentar de forma estructurada y reflexiva estos contenidos didácticos es el objetivo de este capítulo.

Educar desde la Geografía y de la mano de los ODS puede ser una buena forma de ayudar a la ciudadanía a aprender y comprender la dura lección de lo que supone la

pérdida repentina del bienestar de la sociedad mundial. Quizás con la lección geográfica aprendida estaremos más concienciados para levantar un mundo renovado. La Geografía Humana se convierte en este contexto en un nodo de conocimiento espacial sobre la pandemia y en un nodo de búsqueda de soluciones a través de la Ordenación del Territorio Sostenible para su reconstrucción económica, social, cultural y medioambiental.

En este contexto el Proyecto GEODS de Innovación Docente, puesto en marcha en 2020 en el Departamento de Geografía de la Universidad Complutense de Madrid, tiene como reto visibilizar la Geografía y la Ordenación del Territorio en el marco de los ODS y la Agenda 2030, con el fin de ayudar a reconstruir un mundo pospandemia más sostenible. El objetivo es trazar el camino a seguir.

PALABRAS CLAVE

Didáctica de la Geografía, Geografía de la Salud, Objetivos de Desarrollo Sostenible, Ordenación Territorial, Pandemia COVID-19.

INTRODUCCIÓN: UN ENFOQUE GEOGRÁFICO TRANSVERSAL

El 25 de septiembre de 2015, 193 países se comprometieron a desarrollar los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de Naciones Unidas para el 2030. Los objetivos persiguen la igualdad entre las personas, la protección del Planeta y asegurar la prosperidad como parte de una nueva agenda de desarrollo sostenible. Se trata de un nuevo contrato social global que integra a todos.

La Agenda 2030, que desarrolla los ODS en nuestro país, está en el centro de la visión de Estado y de la acción de Gobierno. Son muchos los actores implicados: los gobiernos de todos los niveles de la administración, el sector privado, la sociedad civil. La universidad tiene un papel clave en la difusión de esta Agenda y en la inserción de los criterios de sostenibilidad en el *currículum* de cada una de las disciplinas, y la Geografía es una de ellas.

La Geografía es una ciencia cuyas temáticas de investigación son multidisciplinarias. Por esta razón, cuando se desglosa en las diferentes subdisciplinas de Geografía Humana de las asignaturas del Grado, cada una de ellas se puede relacionar con uno o varios de los ODS, llegando a

abarcar los 17 de la Agenda 2030. Tener presente esta correspondencia es fundamental para poder impartir una docencia cuya meta final sea que los estudiantes se conciencien de la importancia de alcanzar un desarrollo sostenible de los territorios, en cualquier escala geográfica de análisis. Contribuir a la futura ordenación territorial sostenible en 2030 es el objetivo final.

Los procesos territoriales actuales son “glocales”, es decir, la escala global tiene su influencia en la escala local y viceversa. El enfoque territorial del desarrollo sostenible indica que es necesario pensar globalmente pero actuar de forma local, como indican muchas de las políticas y convocatorias europeas como la de los proyectos LEADER para el desarrollo rural.

El año 2020 estará grabado en la memoria de los estudiantes actuales en todos los niveles educativos durante mucho tiempo y será un período de su vida que, con toda seguridad, tendrá un capítulo específico en los manuales de Geografía e Historia del futuro como otras pandemias históricas. En los próximos años, una vez pasada la crisis de salud pública gracias a la vacuna, quedarán los efectos territoriales consiguientes de todo tipo (sociales, económicos, políticos, comerciales...) que será necesario ir superando para reconstruir el mundo poscovid-19. La pandemia seguirá despertando gran interés social durante mucho tiempo, lo que será interesante aprovechar desde el punto de vista didáctico para poner en valor tanto la disciplina de la Geografía (Prieto, 2020), como los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) con enfoque territorial en el contexto educativo (Guía PRADO, UNED 2019).

Comprender la dimensión geográfica “glocal” de la pandemia (Méndez, 2020) puede ayudar a los estudiantes a entender la necesidad de reconstruir un mundo más sostenible en todos los sentidos y en todas las escalas geográficas. Aprender de los errores que nos llevaron a la enorme crisis de salud pública sufrida de forma desigual en los territorios, y que entorpecieron y dificultaron la superación del problema sistémico generado, será enriquecedor. Y por último, analizar lo sucedido desde el duro pasado próximo local para tomar decisiones justas, éticas y sostenibles

en el futuro global, puede ser un buen aprendizaje (Nin, Acosta y Leduc, 2020).

Este capítulo pretende aportar una lluvia de ideas para organizar una propuesta didáctica en este contexto cruzado pospandemia-ODS, aplicable en diferentes marcos y niveles educativos ajustando y adaptando los contenidos para construir unidades didácticas, talleres o seminarios monográficos desde la Geografía.

El enfoque transversal de la propuesta didáctica que vamos a desarrollar se refiere a los siguientes aspectos representados en la figura 1:



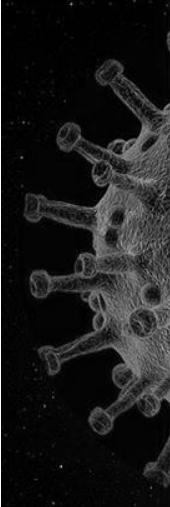
Figura 1: Enfoque transversal para una Geografía Humana pospandemia
Fuente. Elaboración propia

- La aproximación desde diferentes subdisciplinas de la Geografía Humana y además con vocación y acercamiento multidisciplinar, entendiendo la pandemia como un problema que ha generado efectos territoriales múltiples e interrelacionados (económicos, sociales, medioambientales, políticos, sanitarios,...).
- El análisis desde diferentes escalas geográficas: atravesando en diagonal desde la global hasta la local, pasando por las escalas intermedias (continental, nacional, regional, comarcal).
- El cruce de múltiples factores territoriales y de redes sociales de agentes y actores implicados en las causas y en la reconstrucción.
- La utilización de técnicas y metodologías cruzadas, cartográficas, estadísticas, métricas económicas y espaciales, análisis espacial, interpretación y reflexión crítica de noticias, indicadores, normativas...

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍAS DOCENTES MÚLTIPLES

El objetivo principal de la investigación realizada en torno a las posibilidades didácticas de esta temática es la presentación de material docente para el diseño de actividades didácticas (seminarios, talleres, unidades didácticas) centradas en la pandemia de la COVID-19, así como en el análisis territorial de todos sus efectos desde múltiples subdisciplinas. A su vez este objetivo tiene como finalidad intrínseca mostrar a la Geografía como una disciplina integradora capaz de realizar un diagnóstico y un análisis de este fenómeno desde la perspectiva espacial, e imprescindible para explicar la realidad en cada fase (dispersión, desescalada y reconstrucción) y ayudar a la toma de decisiones futuras. La puesta en valor de la disciplina es evidente (Prieto, 2020). La meta final será aportar, mediante la educación geográfica, un granito de arena para la renovación de un mundo poscovid-19 más sostenible, encuadrando la problemática en el marco más amplio de la consecución de los ODS y de sus indicadores según su ubicación geográfica (Marco de indicadores mundiales para los Objetivos de Desarrollo Sostenible y metas de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible E/CN.3/2020/2).

Al igual que los objetivos, la metodología didáctica de aplicación también se propone que sea múltiple y basada en las siguientes premisas que se recogen de forma sintética en la tabla 1:



APRENDIZAJE BASADO EN PROBLEMAS REALES	<ul style="list-style-type: none"> • Búsqueda de fuentes • Diagnóstico DAFO • Árbol de Problemas • Estrategia por objetivos • Diseño de escenarios futuros
APRENDIZAJE BASADO EN CARTOGRAFÍA	<ul style="list-style-type: none"> • Elaboración de mapas • Análisis espacial • Interpretación cartográfica
ANÁLISIS DE ESTUDIOS DE CASO GLOCALES	<ul style="list-style-type: none"> • Escala global/Internacional • Países • Regiones • Comarcas Ciudades Pueblos
COMBINACIÓN DE TÉCNICAS DE APRENDIZAJE	<ul style="list-style-type: none"> • Glosario • Indicadores • Trabajo en equipo • Reflexión sobre noticias • Toma de decisiones

Tabla 1: Metodologías múltiples de Aprendizaje para una Geografía Humana pospandemia
Fuente. Elaboración propia

- Aprendizaje basado en problemas reales, pudiendo aprender a buscar fuentes de datos e información de diferentes territorios (demográficas, económicas, de empleo,...), a realizar diagnósticos DAFO (Debilidades, Amenazas, Fortalezas y Oportunidades) o árboles de problemas y de soluciones (Marco Lógico), propuestas para la toma de decisiones y diseño de escenarios futuros sostenibles.
- Aprendizaje basado en cartografía, tanto mediante la elaboración de mapas como el análisis espacial y su interpretación a través de los Sistemas de Información Geográficas (SIG).
- El análisis de estudios de caso reales “glocales”, pudiendo elegir la escala: un país, una región, una comarca, una ciudad o un pueblo, relacionando siempre lo local y lo global: pensar globalmente y actuar localmente.
- Combinación de técnicas de aprendizaje como la preparación de un glosario de términos científicos relacionados, la búsqueda, diseño y análisis de indicadores cuantitativos, la reflexión sobre

noticias de medios de comunicación y el trabajo en equipo para la toma de decisiones.

En definitiva, el enfoque transversal y la amplitud de miras metodológicas y metas están en la base del reconocimiento de la disciplina de la Geografía como un nodo de conocimiento espacial multidisciplinar.

2. LA GEOGRAFÍA COMO NODO DE CONOCIMIENTO ESPACIAL SOBRE LAS CAUSAS Y CONSECUENCIAS DE LA PANDEMIA Y LA RECONSTRUCCIÓN A PARTIR DE LOS ODS

La investigación en torno a las posibles subdisciplinas de la Geografía Humana desde las que se podría abordar el análisis de la pandemia de la COVID-19 y su correspondencia con los ODS relacionados, queda reflejada en el diagrama de la figura 2.

Desde el punto de vista docente, es imprescindible introducir esta visión en todas las asignaturas del Grado de Geografía y Ordenación del Territorio, diseñando una hoja de ruta para su introducción progresiva y coordinada y un manual de apoyo o guía de actuación para el profesorado. Para ello será necesario elaborar fichas ODS por subdisciplinas geográficas y asignaturas, diseñar diagramas didácticos de procesos geográficos conducentes hacia la sostenibilidad territorial, preparar monográficos geográficos sobre cada uno de los 17 ODS y prácticas docentes específicas con los indicadores anuales de dichos objetivos. Finalmente, será imprescindible elaborar un glosario de vocabulario geocientífico que gire en torno a la búsqueda de sostenibilidad de los territorios en cualquiera de las escalas territoriales. Un resumen de este glosario se recoge en la tabla 2.

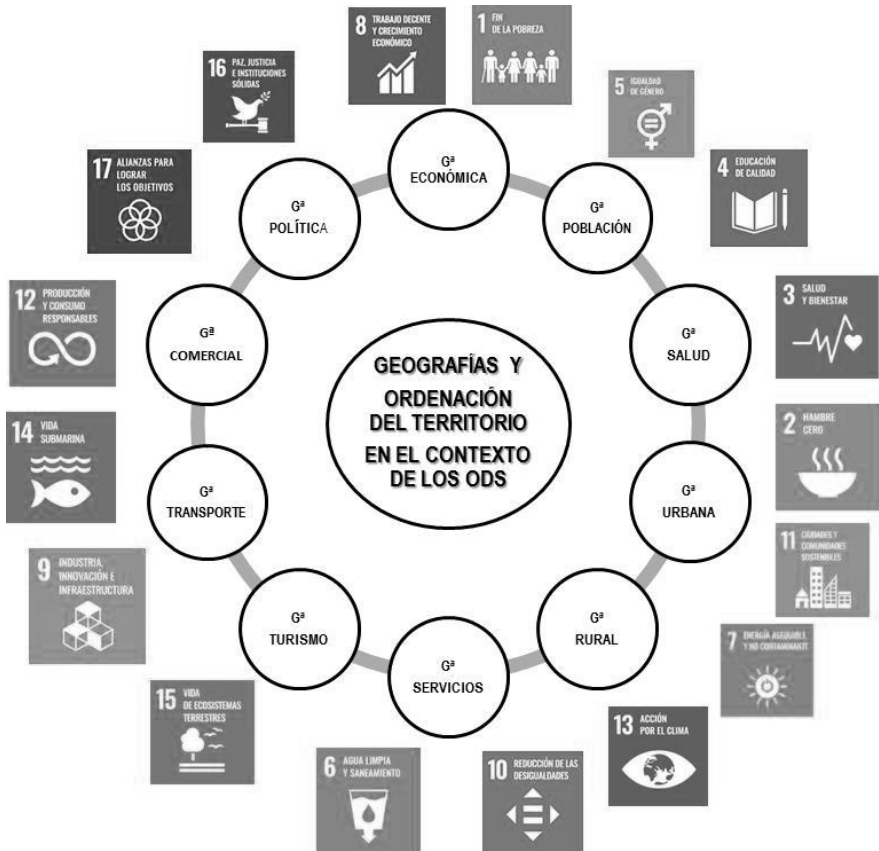


Figura 2: Subdisciplinas de la Geografía Humana y ODS
Fuente. Elaboración propia

Los contenidos didácticos a explicar podrían tener como propuesta de eje temático sintético o hilo conductor la sucesión de procesos geográficos y problemáticas territoriales representado en la figura 3, que pretender concienciar para aliviar o revertir el círculo insostenible de la globalización.

<p>Gª de la Salud ODS 2 y 3</p>	<p>pandemia, epidemia, Organización Mundial de la Salud (OMS), esperanza de vida, mortalidad catastrófica, morbilidad, letalidad, prevalencia, Ordenación Sanitaria del Territorio, distritos sanitarios, dispersión espacial, salud pública, sistema de salud, gestión sanitaria, estrategias de intervención, vulnerabilidad</p>
---	--

G^a Social, de la Población ODS 4 y 5	Instituto Nacional de Estadística (INE), geodemografía, censo de población, padrón de población, pirámide de población, envejecimiento demográfico, cohortes demográficas, desigualdad social, desigualdad de género, confinamiento, desescalada, distancia social, redes sociales
G^a Económica: Agraria, Industrial y del Turismo ODS 1 y 8	tasa de actividad, tasa de paro, desempleo, actividades esenciales primarias, deslocalización industrial, desigualdad económica, umbral de pobreza, población activa, economía circular, capital territorial, Sistemas Productivos Locales, distritos industriales, dependencia industrial, reconversión industrial, reindustrialización, relocalización industrial, capacidad de ocupación turística, economía sostenible, turismo sostenible, turismo rural, desturistificación, ecoturismo
G^a Política ODS 16 y 17	Geopolítica, frontera, Estado de alarma, organización territorial del Estado, CCAA, provincias, comarcas, municipios, gobernanza, cogobernanza, descentralización, glocalización, estado del bienestar, justicia social, cooperación, geolocalización
G^a Comercial ODS 12 y 14	comercio interior/externo, globalización, desglobalización, circuitos cortos de comercialización, comercio internacional, e-comercio, exportaciones, importaciones, puertos comerciales, puertos secos, desabastecimiento, Comercio Justo
G^a de los Servicios ODS 6	accesibilidad a servicios, justicia social espacial, redes territoriales, infraestructuras, competitividad territorial, cohesión territorial, conectividad, áreas de influencia, gestión sostenible del agua, contaminación del agua, acuíferos, aguas residuales, saneamiento
G^a de los Transportes ODS 9 y 15	logística, mercancías, pasajeros, plataforma logística, movilidad, movimientos pendulares, transporte colectivo, huella del carbono, huella ecológica, accesibilidad, medios de transporte ecológicos
G^a Urbana/Rural ODS 7, 10, 11 y 13	densidad de población, aglomeración, área metropolitana, periurbanización, éxodo rural/urbano, segunda residencia, despoblación, periurbano, urbanismo sostenible, usos del suelo, desurbanización, construcción sostenible, espacios protegidos

Tabla 2: Glosario de términos geográficos por subdisciplinas de la Geografía Humana y ODS relacionados.

Fuente. Elaboración propia.

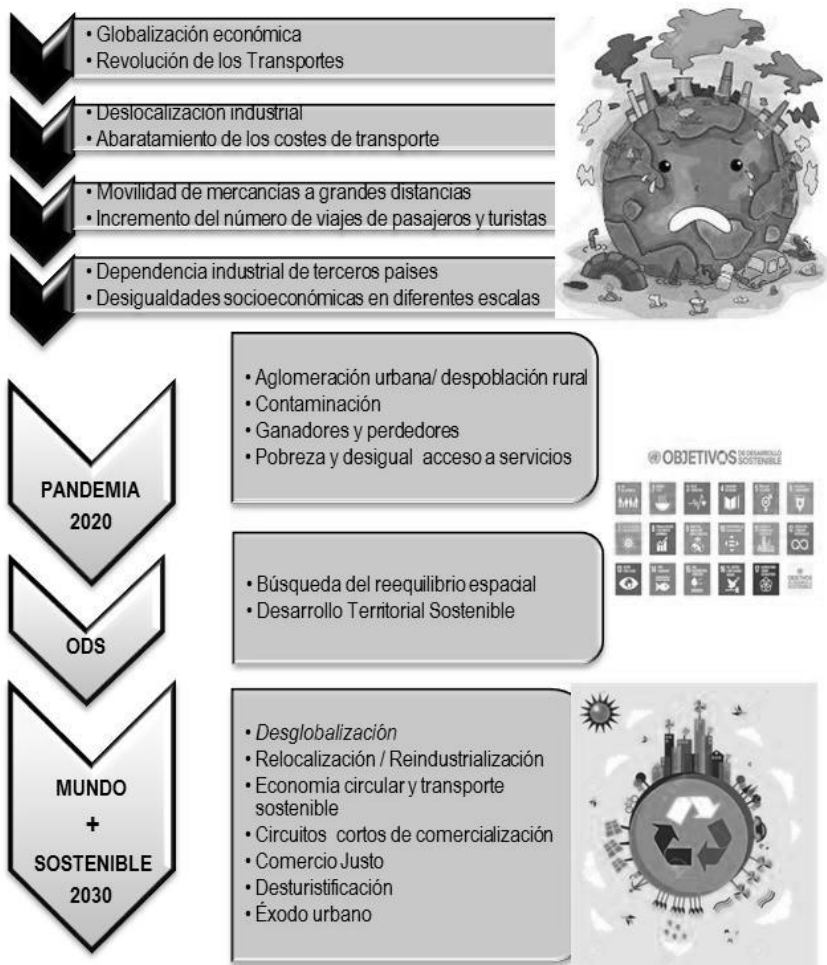


Figura 3: Procesos geográficos y problemáticas territoriales pre y pospandemia.
Fuente. Elaboración propia.

3. PROPUESTA DOCENTE PARA UNA ORDENACIÓN DEL TERRITORIO MÁS SOSTENIBLE POSPANDEMIA: EL PROYECTO GEODS

En el año 2020 muchas instituciones han empezado a apoyar la sensibilización hacia los ODS, y en el caso de la disciplina geográfica, la Asociación Española de Geografía, el Colegio de Geógrafos de España y el

Instituto Geográfico Nacional han incluido en sus páginas webs apartados específicos sobre los ODS, modificando incluso sus logotipos para que reflejen su apoyo a la sostenibilidad de los territorios. El IGN ha publicado recientemente los resultados del Programa Copernicus para la monitorización del territorio y los Objetivos del Desarrollo Sostenible, de gran interés para la docencia y la investigación. Y la AGE y el CGE enviaron a principios de año una carta al Vicepresidente del Gobierno ofreciendo el apoyo de los geógrafos y geógrafas para colaborar en la Agenda 2030.

En este contexto, el Proyecto de Innovación Docente GEODS puesto en marcha a finales de 2020 en el Departamento de Geografía de la Universidad Complutense de Madrid, pretende alcanzar las siguientes metas:

- Relacionar las asignaturas del Grado de Geografía y Ordenación del Territorio con los ODS correspondientes, tanto desde el punto de vista teórico como práctico, haciéndolo de forma estructurada y metódica para que esté a disposición de todo el profesorado tanto de la UCM como del resto de Universidades.
- Fomentar las vocaciones científicas hacia la Geografía de la mano de los ODS a través de eventos de Cultura Científica como la Semana de la Ciencia.
- Visibilizar el papel de la Geografía para alcanzar en 2030 una ordenación territorial más sostenible en todas las escalas geográficas.
- Educar y formar estudiantes comprometidos y planificadores de la sostenibilidad territorial a corto, medio y largo plazo.
- Transferir los resultados del proyecto a la sociedad en general, a las administraciones locales y al mundo empresarial para contribuir a la mejora en la ordenación y gestión de un mundo más sostenible, justo e igualitario.

Combinando la multiplicidad de métodos de trabajo presentadas, se llevarán a cabo las siguientes actividades dentro del proyecto:

- Realización de una encuesta a principio de cada curso a los estudiantes del Grado de Geografía y Ordenación del Territorio para saber el nivel de conocimiento sobre los ODS y el nivel de concienciación hacia la necesaria sostenibilidad de los territorios.
- Selección periódica de bibliografía geográfica que relacione la disciplina con los ODS, fundamentalmente artículos científicos, tesis doctorales y manuales.
- Selección frecuente de bibliografía sobre los ODS y su relación con la Educación en diferentes niveles educativos.
- Selección diaria de noticias de los medios de comunicación que pongan en relación la Geografía con los ODS y pongan en valor la disciplina.
- Selección anual de audiovisuales y documentales que pongan en evidencia la relación entre los procesos territoriales pasados y presentes de todo tipo y sus consecuencias negativas a largo plazo, así como la necesidad evidente de reconstruir un mundo más sostenible.
- Realización de fichas por asignaturas del Grado y su relación con los ODS correspondientes.
- Diseño de diagramas didácticos de procesos territoriales conducentes a un mundo más sostenible.
- Elaboración de un glosario específico de términos geográficos relacionados con los ODS para trabajar en el aula en cada una de las asignaturas.
- Preparación de un conjunto de prácticas-piloto con indicadores de los ODS para poder realizar en las sesiones prácticas de las diferentes asignaturas.
- Participación anual en actividades de divulgación y fomento de la Cultura Científica como la Semana de la Ciencia o la Noche de los Investigadores.

- Organización de una exposición de posters sobre la relación de la Geografía con cada uno de los 17 ODS, que podría ser itinerante entre diferentes Universidades y salas de exposiciones de entidades locales.
- Preparación de charlas monográficas para másteres relacionados con la Geografía.
- Elaboración de un manual a modo de Guía de Actuación para Sostenibilizar el Grado de Geografía y Ordenación del Territorio.
- Diseño de una página web para poder poner a disposición de todos los interesados los materiales y resultados del proyecto.

Los indicadores cuantitativos de medición en un horizonte temporal inicial de 5 años (2020-2025) serán los siguientes:

- Sesiones teóricas y prácticas de las asignaturas del Grado de Geografía y Ordenación del Territorio relacionadas con los ODS que se incluyen en los próximos cursos académicos.
- Artículos publicados por el personal docente e investigador del Departamento, relacionados con los ODS.
- Trabajos de Fin de Grado y Fin de Máster presentados por los estudiantes relacionados con los ODS.
- Proyectos de investigación de grupos del Departamento que relacionen la Geografía con los ODS.
- Tesis doctorales inscritas y leídas en los próximos años cuya temática geográfica gire en torno a los ODS.
- Contratos art. 83 entre profesores e investigadores de Geografía y empresas o instituciones públicas para la consecución de algún ODS.
- Conferencias y mesas redondas organizadas en la Universidad en torno a alguna temática relacionada con los ODS.

- Actividades de Divulgación de la Ciencia organizadas por el Departamento de Geografía que relacionen la disciplina con los ODS.
- Número de estudiantes matriculados en el Grado de Geografía y Ordenación del Territorio, y de ellos número de estudiantes que relacionen la disciplina con el concepto de sostenibilidad y desarrollo inteligente y sostenible de los territorios.

Esperamos que con la puesta en marcha de este proyecto todos los indicadores propuestos puedan tener una curva ascendente en los próximos años, siendo el objetivo conseguir un incremento paulatino hasta conseguir doblarse (al menos algunos de ellos) en el horizonte 2030.

4. CONCLUSIONES

Aprovechando la dimensión geográfica de la pandemia que han proyectado los medios de comunicación en estos meses, así como la sensibilización actual hacia los ODS, esperamos poder fomentar y encauzar la enseñanza y el aprendizaje de la Geografía Humana para conseguir una futura Ordenación Territorial Sostenible.

Quizás con la lección geográfica aprendida estaremos más concienciados para reconstruir un mundo sostenible, justo e igualitario y respetuoso con las personas y el medio ambiente.

La buena preparación docente, la reflexión e investigación para el mejor aprendizaje y el diseño de una hoja de ruta para la enseñanza de la Geografía por una Ordenación Territorial Sostenible, debe ser el camino a seguir para reconstruir entre todos un mundo pospandemia mejor que el precedente.

Este capítulo pretende al menos marcar o señalar el sendero a recorrer en los próximos años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MÉNDEZ GUTIÉRREZ DEL VALLE, R. (2020): Sitiados por la pandemia. Del colapso a la reconstrucción: apuntes geográficos. Revives. Versión digital accesible en <http://revives.es/publicaciones/>
- Murga-Menoyo, M.A. y Bautista-Cerro M.J. (2019). Guía PRADO: Sostenibilizar el currículo de la Educación Secundaria, UNED, DOI: <https://doi.org/10.5944/catedra.eads.501120>
- Nin, M.C., Acosta, M.I y Leduc, S.M. (2020). Pandemia en el siglo XXI. Reflexiones de la(s) geografía(s) para su comprensión y enseñanza, Huellas Vol. 24 (1) (pp. 219-239), DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/huellas-2020-2412>
- Prieto, G. (2020). La geografía ante la crisis del coronavirus y el desconfinamiento, Geografía Infinita, 4 de junio. Recuperado de <https://www.geografiainfinita.com/2020/06/la-geografia-durante-el-coronavirus-y-el-desconfinamiento/>

SECCIÓN II
PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN
DE LAS CIVILIZACIONES

FICCIONES DE LA CULTURA:
 REPENSANDO LA ANTROPOLOGÍA
 MÁS ALLÁ DE LO HUMANO

DR. CARLOS DIZ
Universidade da Coruña, España

DR. ELEDER PIÑEIRO AGUIAR
Universidade da Coruña, España

RESUMEN

Desde sus inicios, la antropología sociocultural se ha presentado como la ciencia de la cultura. Ya fuese expresada de este modo, en singular, o bien en plural (las culturas), su anclaje etnocéntrico y colonial convertía a los primeros antropólogos, antes que nada, en *portadores* de la cultura. El *otro*, exotizado y lejos de la metrópolis, representaba en primera instancia una contraparte natural (o más bien, *naturalizada*), anclada en un tiempo y unas costumbres ajenas a la modernidad. Aun cuando estos prejuicios originarios fueron afortunadamente superados, el relato de la cultura desde una perspectiva antropocéntrica siguió manifestándose hegemónicamente durante décadas. Sin embargo, conscientes de la pluralidad de cosmovisiones y del carácter polisémico del concepto de cultura, podríamos afirmar en un tono provocador e imaginativo que, al igual que nunca fuimos modernos... *nunca fuimos humanos*. Si la cultura, etimológicamente, nos remite entre otras cosas al *cultivo* de la tierra, esto es, a una relación asimétrica de extracción, dominio y manipulación por parte del ser humano, del mismo modo podríamos decir que el humano siempre ha actuado enredado con la tierra, o a merced de ella; esto es, no existe ninguna pureza en la categoría de lo humano, pues este nunca (se) ha hecho cultura de un modo aislado sino en relación con la tierra y con los demás agentes y seres del planeta: los ríos, los bosques, los animales no humanos... Si hay un humano es *con* otros, en una relación creativa, vulnerable e interdependiente.

En este trabajo haremos un breve recorrido por la historia de la antropología con el objetivo de rastrear y comprender las distintas nociones y prácticas de la cultura, y sobre todo, entender cómo la cultura funciona como una narración y como una ficción sobre nosotros mismos y nuestra relación con los otros. De este modo, pretendemos desfamiliarizarnos y poner en cuestión la definición moderna y occidental de la cultura. Con ello, buscamos desvelar su antropocentrismo y su carácter asimétrico como

una forma de ficción verdadera, esto es, una ficción política y una estrategia de poder y dominación con efectos reales y materiales en el mundo. Al mismo tiempo, repensando la antropología más allá de lo humano, pretendemos discutir y poner en el centro otras formas de vida y otras cosmovisiones, mostrando la pluralidad de la cultura en acción. Aunque se trata de una aproximación de naturaleza eminentemente teórica, combinaremos la revisión bibliográfica con la descripción de algunos estudios de caso, que nos permitirán discutir la evolución de la disciplina antropológica, sus recientes aproximaciones al tema y sus distintos sistemas de representación. Como conclusión y paradójicamente, afirmamos que la definición moderna, occidental y hegemónica de la cultura ha operado históricamente como una forma de homogeneización, opresión y contención de la diversidad cultural, y como un dispositivo de poder al servicio del Estado, el capitalismo y las variadas agencias de colonialidad.

PALABRAS CLAVE

Antropología cultural, Cultura, Antropología social, Etnología, Etnocentrismo.

INTRODUCCIÓN

A menudo, en el contexto de nuestra vida cotidiana en Europa, oímos en la barra del bar, en la radio o en las calles, cómo la ficción se construye, se narra y se configura en oposición estricta a “lo real”. De algún modo, a la ficción también se la menosprecia o ningunea: “No tiene importancia, no es nada serio; ¡es solo ficción!”. La ficción, en este sentido, suspende el campo de lo real y se instituye como un mundo aparte, con sus propias leyes y formas de enunciación, con sus personajes y sus (otros) márgenes de lo posible. Tomando aquí posición por el llamado “conocimiento situado” (Haraway, 1995), diremos que en los últimos meses, en el marco de la pandemia de la COVID-19 y desde el relativo privilegio de nuestras ciudades, esta idea generalizada tomó cuerpo en una expresión por todos repetida: “Hay veces en que la realidad supera a la ficción”.

En este capítulo, sin embargo, problematizaremos tal dicotomía, o más específicamente, trataremos de repensar el régimen binario/dicotómico instaurado por la Modernidad, que alimentó desde sus orígenes tanto las estructuras mentales populares como los paradigmas de las ciencias sociales (Descola, 2011). De esta manera, continuaremos nuestra tarea

de investigación desde el campo de la antropología social y cultural, profundizando en algunas de las preguntas lanzadas en trabajos previos (Diz & Piñeiro Aguiar, 2018), donde planteamos la naturaleza como una ficción. Para nosotros, la ficción no es lo contrario de lo real. Esto es lo que pensamos, que no existe ficción sin realidad ni realidad sin ficción (Rancière, 2010); que en tanto construcción social, ambas se retroalimentan y se necesitan; y que la frontera que presumiblemente las separa, es tanto más artificial cuanto más la naturalizamos, por cuanto lo que presumiblemente está a ambos lados de dicha frontera es más una consecuencia que una causa previa de lo real (Barth, 1976). Sea en el soporte que sea, con unos u otros recursos, necesitamos contarnos y hacer circular historias, e incluirnos en ellas, para darle sentido al mundo y a nuestra presencia en él (Diz, 2017). Como resultado, somos en gran medida la historia que nos cuentan, la que contamos y la que nos contamos a nosotros mismos cada día. Somos, a la vez, actores y narradores de la historia (Trouillot, 2017). Teniendo esto en cuenta, lo que realmente nos interesa es cuestionar cómo estas ficciones, mitos e historias, se encarnan y se reproducen, y cómo, también, terminan produciendo efectos de verdad (Foucault, 2009). Desde esta otra mirada, la ficción no es sino una verdad diferente, que articula el mundo y sus relaciones de poder.

En el campo de la antropología, la cultura no ha escapado, históricamente, a las políticas de la narración y a los juegos de poder que la han construido, a distintos niveles y con intenciones varias, como una suerte de ficción verdadera; esto es, una realidad científica, incuestionable e inapelable. Desde el siglo XIX, a partir del momento en que se consolida y expande el capitalismo, en que emergen las ciencias sociales acomplejadas frente a las ciencias “puras”, en que se popularizan los discursos sobre la evolución natural, el determinismo biológico y la raza, y cuando se amplifican las conexiones mundiales con el imperialismo colonial (Gould, 2003), la cultura (o mejor, los discursos sobre la cultura) se vuelven un recurso retórico, mitológico y epistémico con el que entablar una relación y una negociación con el mundo, imaginando y jerarquizando a sus pobladores en relación a esta: a su posesión, a su carencia o a su distancia para con la cultura europea, eje etnocéntrico de tales

categorizaciones (Pratt, 2010). En la primera aproximación conceptual desde la disciplina, en 1871, la cultura es entendida como un todo complejo que incluye todos aquellos hábitos y capacidades “adquiridas por el hombre”: arte, moral, conocimiento, derecho, etc. (Tylor, 1981).

Desde los inicios de la antropología, por lo tanto, con su anclaje colonial, muchos de los primeros antropólogos (en su mayoría varones, blancos y heterosexuales) quedaban convertidos, como por arte de magia, en una especie de *portadores* de la cultura, y poseedores de un privilegio epistémico (Grosfoguel, 2013), abriendo así su papel a ser representantes de aquello y de aquellos que estaban investigando. Es decir, *el otro*, exotizado y orientalizado (Said, 2008), lejos del universo moral y civilizatorio de la metrópolis, representaba en primera instancia una contraparte natural (o más bien, naturalizada), anclada en un tiempo, un espacio y unas costumbres alejadas de la modernidad occidental y de su mirada científica y racional sobre el mundo (Stocking, 2002), circunscrita a una lógica economicista, productiva e instrumental de medios y fines (Grosfoguel, 2016). Pero es justamente esa mirada concreta, la que portaban en sus ojos los primeros antropólogos, la que fundó un nuevo régimen de verdad. La propia construcción del par Naturaleza-Cultura, que sirvió como potenciador y sostén de dualidades múltiples como las de objeto-sujeto, cuerpo-mente o teoría-práctica (Escobar, 1999), obedece precisamente a una ficción; un artificio convertido, principalmente en Europa y desde la segunda mitad del siglo XIX, en narración hegemónica y sentido común. Fue esa una de las primeras aportaciones de la antropología: separar la naturaleza (feminizándola) de la cultura (masculinizándola), definiendo la segunda *frente* a la primera, o más exactamente, *sobre* la primera.

La propia etimología disciplinaria, que nos remite al *Anthropos*, o los orígenes latinos del concepto de cultura, que nos evocan la idea del cultivo de la tierra, enmarcan una relación asimétrica de extracción, dominio y manipulación por parte del ser humano. Desde este punto de vista, la cultura aparecería como el resultado de la dominación de la naturaleza. O dicho de otro modo, y en consonancia con la crítica feminista al heteropatriarcado como sustentador del proyecto capitalista (Federici, 2013): el hombre sería a la cultura lo que la mujer a la naturaleza

(Ortner, 1996). Entonces, aquel “todo complejo” referido por Tylor y “adquirido por el hombre”, pasaría a ser adquirido en virtud de dos formas principales. En primer lugar, de un modo antropocéntrico, por el hombre y solo por el hombre, al margen de otro tipo de agentes, seres o fuerzas del mundo: el hombre lleva a cabo esa adquisición por sí mismo, con aparente independencia y autosuficiencia. En segundo lugar, tal adquisición resultaría del ejercicio de un poder, en este caso sobre la tierra y la naturaleza, construidas desde la modernidad eurocéntrica como objetos y recursos socioeconómicos que cabe dominar y controlar, y de los que cabe extraer, incesantemente, valor y vida (Keucheyan, 2016).

En este trabajo de revisión teórica, al hablar de ficciones de la cultura tenemos por objetivo, en primer lugar, remarcar su imposible unicidad, perseguida tantas veces por proyectos homogeneizadores estatales y político-nacionales. Si bien es cierto que las fronteras culturales no son sino proyecciones identitarias en buena medida artificiales, y que por tanto el discurso de la pluralidad cultural puede también ser objeto de usos políticos diferenciados (Gupta y Ferguson, 2008), el proyecto civilizatorio de la Modernidad quiso imponer “la cultura”, en singular, como un modo de cerrar y negar los otros mundos culturales posibles (Certeau, 2007). De tal forma, la ficción modernizadora operó como un proceso encaminado al borrado cultural de la diversidad; especialmente en el caso europeo, sirvió como estrategia de dominación con efectos reales y materiales en el mundo: la explotación de bosques, tierras y cuerpos lejanos, la evangelización, la colonización, y, en general, el subsumir todas las formas de trabajo y de deseo, y todas las identidades culturales diversas bajo el dominio del capital.

En segundo lugar, tras remarcar el carácter ficcional de esta historia que nos hemos contado, en este capítulo buscamos repensar la antropología más allá de lo humano, o cuanto menos, repensar lo humano de otro modo. Así, sabiendo que no vivimos aisladamente sino entramados, entrelazados y en constante relación con otros (humanos y no humanos) que afectan e inciden en los cursos de la acción y de la vida, nos preguntaremos si, del mismo modo que “nunca fuimos modernos” (Latour, 2007), esto es, si nunca llegamos a habitar plenamente esa ficción de mundos puros, desanclados de su pasado y radicalmente separados

(naturaleza-cultura, humanos-no humanos, sujetos-objetos), ¿podríamos sostener que nunca fuimos humanos? Es decir, que nunca lo fuimos en el sentido que nos contó la modernidad. Si hay un humano, por tanto, será *con* otros, en una relación creativa, híbrida, impura, vulnerable e interdependiente. Con esta pregunta, al fin y al cabo, buscamos descentrar nuestra mirada antropológica y pensar la cultura en plural: no tanto estar *en* la tierra sino *con* la tierra (Escobar, 2016).

1. LA MODERNIDAD DE LA CULTURA, LA CULTURA DE LA MODERNIDAD

En la constante preocupación por apropiarse del tiempo (recordemos aquel Cronos devorando a sus hijos, en la mitología griega), en la Modernidad occidental ha venido dándose una labor titánica por colocar un antes-después, una relación de causa-efecto y la construcción de una linealidad (temporal, histórica, evolutiva, etc.). Considerando las cuatro formas de temporalidad de la Grecia clásica, la apropiación cultural de la cultura clásica solo se quedó con una. Estas cuatro dimensiones eran: a) El tiempo visto desde la vida (*aidion*): lo cual tenía que ver con la eternidad, con la necesidad simple, no compuesta ni disponible. Se trata de una temporalidad permanente, constante, continua, sin la cual no podríamos medir; b) Otra dimensión que tiene que ver con el instante eterno, el cual desaparece precisamente porque es eterno: el dolor pasa pero el placer vuelve. Sin este tiempo no habría memoria. Se trata del *aion*; c) Otra temporalidad que sería el cruce del tiempo visto desde la vida y la muerte. Hace caso del dónde, por dónde, hacia dónde. Es el *kairós*; d) Por supuesto, el antedicho *chronos*, al cual la posterioridad de los griegos reducen todas las temporalidades. Se trata este de un tiempo visto solo desde la muerte. No tiene potencia para durar y por tanto tiene que derrotar al que esté en el presente y ocupar su lugar. Aristóteles dirá de esta temporalidad que “apenas es”. Esperará Cronos siempre a ser derrotado por alguien posterior. Y es así que ha sido enfatizado por

la metafísica de la salvación: premios, castigos, tiempo físico, medible, matematizable³⁴⁰.

Observemos que el nacimiento de las ciencias sociales y su auge en el siglo XIX viene impregnado, precisamente, de un evolucionismo anclado en un positivismo previo, el cual coloca en el frontispicio de su saber lo objetivamente mensurable; y en el cual, se supone (recalquemos este término) que el haber llegado a ciertos momentos históricos implica el haber atravesado otros antes. Lo tenemos con claridad en la obra de autores como Comte, Spencer e incluso en Marx. Y lo tenemos también en la antropología, ciencia que a decir de Johannes Fabien (2014) se inventó su objeto de estudio, y además se fundó bajo dos supuestos: “1) El tiempo es inmanente al mundo (o la naturaleza, o el universo, dependiendo del argumento) y por tanto coextensivo con este; 2) Las relaciones entre las partes del mundo (...) pueden entenderse como relaciones temporales” (Fabien (2014), cit. en Foster, 2001, p.181).

Por ejemplo, Herbert Spencer pone a discurrir un mito del industrialismo y del progreso moral según el cual la sociedad industrial sería el culmen del progreso (Espina, 2005). E incluso existiría una moral y una ética absoluta, la cual, haría referencia a la de un hombre ideal lógicamente asentado en la sociedad industrial. Las otras éticas y morales, por ejemplo la de pueblos indígenas o de sociedades que todavía no habrían logrado un alto grado de desarrollo industrial, poseerían una ética empírica o unas morales relativas, útiles simplemente para su supervivencia (González García, 2007, p.164). La metáfora biologicista utilizada por Lévi-Strauss, distinguiendo “sociedades frías” de “sociedades calientes” también tiene que ver con esto. Así de visualmente lo expone:

En las Antillas mayores, algunos años después del descubrimiento de América, mientras los españoles enviaban comisiones de investigación para indagar si los indígenas tenían alma o no, estos últimos se dedicaban a sumergir blancos prisioneros a fin de verificar, mediante una

³⁴⁰ Seguimos en esta exposición sobre las temporalidades a la profesora Teresa Oñate en su clase en el grado de filosofía de la UNED sobre Heráclito del día 30/10/2018: <https://tinyurl.com/y5u87756>

vigilancia prolongada, si sus cadáveres estaban sujetos a la putrefacción o no. (Lévi-Strauss, 1973 [1952], p.384)

Pero antes de esa época, digamos disciplinaria (veamos la complejidad de salirnos incluso de este lenguaje, del relato eurocéntrico) en la que Lévi-Strauss y tantos otros investigaban y escribían, el punto de arranque suele datarse en 1492. Diversos autores han venido significando la importancia del contacto entre Europa y las Indias, algunos incluso con voces muy críticas que hablan de que

Va siendo *hora* de deplorar que la cultura hispánica, esto es, iberoamericana, continúe siendo excluida de todo protagonismo en lo que atañe al *origen* de la Modernidad (...) el episodio americano no significó la *culminación* de la Edad Media (...) sino por el contrario el *nacimiento* de la Edad Moderna. (Muguerza, 2007, p.83, nuestras cursivas)

Y en ese sentido ha sido clave comprender que los cuerpos que entraban en contacto pertenecían a categorías mentales y materiales diferentes: unas trataban de reducir a las otras. Para analizar el contacto en las decadentes colonias españolas, Bolívar Echeverría (2010) utiliza el concepto de “codigofagia” para hacer comprender cómo los indios citadinos, en aras de su supervivencia, tuvieron que apropiarse de códigos culturales extranjeros y generar una tercera cultura emergida de un mestizaje violento. Pero antes, en los inicios del contacto, observamos que las categorías de lo humano, previamente generadas en una Península Ibérica anclada en el concepto de limpieza de sangre (Böttcher et al, 2011), llegaron al Nuevo continente generando un proceso de escalas de lo humano: lo que Sousa Santos (2010) denomina “línea abismal”, o lo que Castro Gómez (2010) explora para Nueva Granada y el sistema de castas generado en torno a la tonalidad de la piel, que sirve para hacer ver las enormes asimetrías en cuanto a la consideración de “lo humano” de los conquistadores hacia sus “otros”.

Esa supuesta humanidad, como decimos, fue puesta en juicio con el denominado debate de Valladolid entre Sepúlveda y Las Casas (Barrera, 2005), que recorrió la Europa Medieval. El eje del mismo era si se le podía hacer guerra justa a los indios, si estos eran humanos, si tenían alma, si podían ser esclavizados. De ese debate surgió en la Escuela

Salmantina un derecho de gentes que antecedió a lo que en diferentes etapas devino finalmente en la construcción de una Carta de Derechos Humanos a mediados del siglo XX. Pero esos derechos humanos están generados bajo la óptica histórica de un sujeto colonial, capitalista, individualista y por supuesto varón, y que invisibiliza a enormes capas de la población, a otras formas de comprender la vida en su interrelación con el cosmos y con el mundo espiritual y, por supuesto, que desatiende lo comunitario. Los derechos humanos están intrínsecamente conectados con la ficción de la aparición de un Estado-nación y con la generación de categorías de ciudadanos que, en contacto unos con otros, han sido sometidos desde la Modernidad a criterios de buenas conductas, buenos modales, higiene, educación, disciplinamiento, moral, vigilancia y control.

Comentábamos más arriba la importancia del concepto de codigofagia en Bolívar Echeverría. Relacionado con esto y con lo expuesto en torno a estos criterios emanados de la Modernidad, vale también resaltar que el filósofo ecuatoriano-mexicano interpreta el proceso de blanquitud mediante el cual unas sociedades tratan de “blanquear” a otras (Echeverría, 2010). Y para ello realiza un recorrido desde una Modernidad que él coloca en torno al siglo X, con el nacimiento de la neotécnica en Europa. El proceso por el que la Modernidad europea (una, diferente a otras) se interrelaciona con el capitalismo, efectivamente data de la época de la conquista, si bien según este autor podría haberse dado de manera bien diferente, lo que le lleva a elaborar su teoría de los cuatro *ethe* de la Modernidad (Echeverría, 2000). Continuando con este proceso de “blanqueamiento”, ya Du Bois (1903) decía que el gran problema del siglo XX (también del XXI, como el movimiento *Black Lives Matter* encarna y denuncia) es el problema de la línea de color. Y es que generar categorías de la humanidad en torno a tonalidades de piel ha sido una constante a lo largo de la historia, y lo sigue siendo por más que incluso la propia antropología haya rechazado la variable biológica de la raza, la cual es una ficción más.

2. ¿MÁS ALLÁ O MÁS ACÁ DE LO HUMANO? CIENCIA, TECNOLOGÍA Y SERES DE LA TIERRA

La artista Marina Núñez (2000) elabora una cartografía en torno a la simbiosis entre realidad humana y tecnología, en la línea antedicha de Haraway (1995), para quien las rigideces de lo humano, lo animal, la máquina o la mujer son rechazadas, pues no existen de manera natural ni esencial, sino que son constructos, ante los cuales propone que el ser humano se confunde, relaciona, fusiona, híbrida con la máquina. Marina Núñez así dice en su blog³⁴¹:

Representa en sus obras seres diferentes, aberrantes, monstruosos, los que existen al margen o en contra del canon. Los cuerpos anómalos que pueblan sus cuadros, imágenes digitales o vídeos nos hablan de una identidad metamórfica, híbrida, múltiple. Recrea una subjetividad desestabilizada e impura para la que la otredad no es algo ajeno, sino que constituye básicamente al ser humano.

Lo cierto es que lo artístico, en muchas ocasiones, avanza aspectos de la ficción que en cierto sentido responden a lo planteado en nuestra introducción, en cuanto que dichas ficciones superan la realidad. Por poner unos ejemplos desde la literatura, Ray Bradbury se asombraba cuando al poco de haber publicado *Fahrenheit 451*, en 1953, se encontró con que le quisieron poner los audífonos de un walkman, algo que para él era ciertamente futurista y así lo hacía ver en dicha novela, generando unos dispositivos mediante los cuales sus personajes podían comunicarse³⁴². Ni qué decir tiene, para el tema que nos ocupa entre la ficción, lo tecnológico y lo humano, que el reproche que se le ha hecho a Isaac Asimov al instaurar sus tres leyes de la robótica se saltó la norma previa, la norma cero: el robot no debe atentar contra la humanidad. Según dichas normas un robot no puede dañar a un ser humano (por acción o inacción), debe acatar sus órdenes y debe proteger su propia existencia siempre que esto no entre en conflicto con las normas antedichas. Pero los relatos de Asimov siempre se entreveran, digamos, con los espacios

³⁴¹ <https://tinyurl.com/y62az64m>

³⁴² <https://tinyurl.com/y3bfspg2>

vacíos de estas leyes: qué es acción, qué orden se debe priorizar, qué debe primar: la acción o la inacción, etc. Y es así que la norma que engloba toda acción de los robots e incluso de las relaciones de estos con los seres humanos, debería encasillarse en ese acuerdo de mínimos que sería no dañar a la humanidad en cuanto especie. Lo que sucede es que los cálculos, por más precisos que sean, requieren agencia, creatividad, empatía, subjetividad y tantas otras respuestas tan humanas. Guiñar un ojo, como nos hace ver la recreación de la película *Yo Robot*, dirigida en 2004 por Alex Proyas, puede llegar a salvar vidas. Al fin y al cabo, cómo guiñemos un ojo es un acto de una diversidad cultural tal que puede ser la diferencia entre formas de entender la humanidad (Geertz, 2000). Lo mismo sucede para un gesto corporal, un pulgar arriba o abajo, un movimiento de cabeza, un silencio (Mauss, 1971).

Por otra parte, la aclamada serie británica *Years and Years*, estrenada en 2019 y dirigida por Russell Davies, Simon Cellan Jones y Lisa Mulcahy, tiene entre sus protagonistas a una niña que se declara trans, lo cual genera cierta tensión entre sus padres, por las dificultades que les entraña el comprender que quiera realizar una operación de cambio de género. Nada más allá: con trans se refiere a que su deseo y la identidad bajo la que se siente plena es la transhumana y a lo largo de la serie va desarrollando un conjunto de implantes en su cuerpo (huellas dactilares que hacen de teléfono, córnea que sirve de cámara) para finalmente estar plenamente conectada, en cuerpo y casi diríamos alma, en la nube, en la web; una suerte de “tecno-cuerpo” que difumina, en su hibridación, dicotomías varias como las de organismo-máquina y natural-artificial (Velasco, 2010). Pero, por supuesto, no necesitamos entregarnos a la ficción televisiva para hallar ejemplos parecidos en nuestra sociedad. Tomemos el caso de Neil Harbisson, artista y activista cofundador de la Cyborg Foundation, que es la primera persona en el mundo en ser reconocida como “cyborg” por un gobierno (el del Reino Unido) y en llevar una antena implantada en su cabeza³⁴³. Esta antena, que transforma las ondas de luz en frecuencias de sonido, le permite ver colores y

³⁴³ <https://tinyurl.com/y62j5m77>

superar así su acromatopsia de nacimiento, que le hacía ver el mundo en una escala de grises.

¿Ficciones o simplemente otra forma de comprender la naturaleza humana? En su obra más reciente, Shoshana Zuboff (2020) expone que el nuevo orden económico se basa en una arquitectura que moldea conductas, que a su vez supone una amenaza para la naturaleza humana tal como la entendemos. Y funciona generando lo que denomina excedentes conductuales de los que se apropian las grandes compañías (Amazon, Apple, Google...) gracias a analizar y apropiarse de partes de nosotros mediante cada GPS que activamos, cada “me gusta” que damos, cada foto que compartimos, cada selección de música que hacemos, cada *cookie* que aceptamos, cada “términos y condiciones” que asumimos y, seguramente, cada artículo publicado que subimos a alguna base de datos. Así, en cada movimiento, en cada click y en cada consulta, vamos dejando un rastro de nuestros gustos y de nuestra atención, siempre activa y enredada; una huella de nosotros que habla de nuestras “vidas digitales”, que emergen como el producto incansable de múltiples ensamblajes y agenciamientos socio-materiales, conectados ubicuamente entre sí, entre tiempos y espacios, encarnados o ya sin cuerpo (Diz & De Nieves, 2019).

En este sentido, hace ya algunas décadas que desde las ciencias sociales se vienen ensayando variadas aproximaciones que tratan de rehuir, o al menos de complementar y problematizar, la centralidad de “lo humano” en nuestras categorías e investigaciones. Un ejemplo sería el de la llamada “sociología de la traducción” (Callon, 1984), enmarcada en los estudios sociales de la ciencia y la tecnología, y enfocada en el análisis simétrico (o si se quiere, continuo y no dicotómico) de las relaciones entre seres humanos y no humanos. Un enfoque que nos permite dar cuenta, como decíamos en la introducción, de cómo y cuánto vivimos entramados, entrelazados y en constante relación los unos con los otros, humanos y no humanos: plantas, bosques, ríos, carreteras, infraestructuras, tecnologías, leyes, objetos, algoritmos, discursos, políticas, vecinos, perros, teléfonos, nubes... *Otros* que influyen, afectan y condicionan el curso de nuestra acción, y que nos hacen dar cuenta de nuestras

conexiones con el mundo, de nuestra completa interdependencia y de nuestra relación e interrelación constantes.

Circunscrita al anterior paradigma, la mal llamada teoría del actor-red alumbrada por Michel Callon, Bruno Latour y John Law (Latour, 2008) intenta explicar cómo las redes semiótico-materiales se unen y se ensamblan, en el curso de la acción, como un todo, aunque no exento de incoherencias y jerarquías. Desde este punto de vista, los objetos, por ejemplo, se entienden como “actantes” o participantes en el curso de acción, en tanto en cuanto modifican con su incidencia un estado de cosas determinado (un semáforo en nuestra conducción por la ciudad, un *smartphone* convertido en agenda laboral, etc.), lo que nos permite advertir la artificialidad de la división establecida entre lo social y lo material, complemento del artificio dual moderno naturaleza-cultura. Así, “las cosas podrían autorizar, permitir, dar los recursos, alentar, sugerir, influir, bloquear, hacer posible, prohibir, etc.” (Latour, 2008, p.107). Una agencia, si se quiere, no lineal y desencionalizada, que ve al ser humano como un agente más en una red que lo trasciende, como estamos comprobando dramáticamente en la pandemia de la COVID-19. Y así, aunque muchos de estos objetos sean, a su vez, el producto de una acción humana anterior, su ejemplo nos permite recuperar nuestra idea inicial. Si bien, como decíamos, la cultura nos remite al cultivo de la tierra en una relación asimétrica de extracción y dominio por parte del humano, también podríamos decir que este siempre ha actuado enredado con la tierra, o a merced de ella; es decir, que no existe una pureza en la categoría de lo humano, pues este nunca ha hecho cultura, ni se ha hecho cultura, de un modo aislado sino en relación con la tierra y con los demás agentes y seres del planeta.

Bajo esta perspectiva, numerosos autores han venido indicando cómo la propia distinción humano-no humano actúa más que nada como una ficción en muchos lugares. Tal dicotomía no existe entre numerosas comunidades, algunas de las cuales ni siquiera disponen en su vocabulario de una palabra para nombrar la “naturaleza”, simplemente porque esta vive, como nos muestran los estudios amazónicos, entrelazada en *continuum* con lo humano, sin concebirse este último separado de aquella (Descola, 2011). Por lo tanto, la ontología moderna, dualista y racional

produce (y limita) una imagen de la realidad que no siempre encaja con las cosmovisiones múltiples de nuestro planeta. Desde el pensamiento andino, por ejemplo, a estos mundos heterogéneos que no encajan en los parámetros binarios (y que, a su manera, los resisten), la antropóloga peruana Marisol de la Cadena (2014) los incluye dentro de lo que denomina el *anthropo-not-seen* o “anthropo-ciego”, esto es, el proyecto moderno de borrado y destrucción de esos mundos, pero al mismo tiempo, la imposibilidad de tal destrucción. La lógica del Antropoceno, nos dirá, que ha reducido el mundo natural a valor de cambio, pervive en el comportamiento colonial de las corporaciones mineras, que continúan extrayendo minerales y recursos de las montañas andinas de Pachanta. Pero estas no son pensadas como tal por sus moradores, como montañas proveedoras de bienes, ni tampoco como espacios a conservar (tal y como sugeriría la lógica occidental del ecologismo, que reifica paradójicamente el binomio sociedad-naturaleza), sino que son concebidas por sus moradores o vecinos humanos (los *runakuna*) como *tirakuna* o “Seres de la Tierra”, con los cuales entretejen relaciones que van más allá de la lógica economicista, de la lógica proteccionista y de la dualidad humano-no humano.

Otro ejemplo, si cabe más problemático, es el que desarrolla Eduardo Kohn (2013), quien se plantea cómo los bosques, pero también los seres vivos, los espíritus y los muertos que los pueblan, piensan. Es decir, para él, el pensamiento y la representación emergen con la vida y no serían un patrimonio exclusivo de los animales humanos, sino que los bosques están dotados de una ecología biosemiótica, no simbólica, que condiciona las relaciones entre los seres vivos. Sin embargo, cuando el autor nos narra el comportamiento de los osos hormigueros y dice que son capaces de interpretar, en sus hocicos, los recorridos y los recovecos de los túneles de hormigas, en cierto modo está recuperando la idea humana de la interpretación, y en su afán por distanciarse de la centralidad del *Anthropos*, no escapa del todo de los dualismos que intenta cuestionar (Descola, 2014). Aun así, su invitación a pensar sobre el pensamiento, a pensar *con* los bosques y a hacerlo por fuera de los límites hegemónicos instituidos por la Modernidad occidental, constituye un

esfuerzo más por provincializar nuestros marcos mentales, despojándolos de su patrimonio absoluto de la razón y el saber (Chakrabarty, 2008).

3. CONCLUSIONES

En “El diablo de la ficción”, Sánchez Pérez (2007) nos coloca en la tesitura de comprender la antropología no desde el relato estandarizado en forma de ensayo, sino creando un cuento que le permite salvar el hecho de haber perdido todas sus grabaciones de campo realizadas durante un año en la selva amazónica. Su director le pedía objetividad, la voz del otro, comillas, que son “el marchamo de una buena etnografía” (Sánchez Pérez, 2007, p. 251). ¿No son, también, una ficción?, ¿no lo es también esa pretendida objetividad científica? Al fin y al cabo, ¿de qué sirve colocar literalmente lo que alguien dijo, mediado por al menos tres cuerpos: el mecanismo que lo recopila, el cerebro del investigador que lo aísla y el soporte en forma de procesador de texto? Y decimos “al menos tres”, porque de hecho la ficción de colocar una de esas citas pasa por toda una serie de juegos, manejos y arbitrariedades que tienen que ver con la idealización de lo que significa socialmente el generar una etnografía, el suponer que esta va a tener un público, que además en lo posible ha de ser lo suficientemente cercano como para comprender en su mayoría lo allí expuesto, pero lo suficientemente distante como para interpelar, criticar y debatir con quien la escribe.

Es decir, volviendo al inicio de este trabajo: no existe ficción sin realidad ni realidad sin ficción; lo real, a fin de cuentas, es tan imaginado como lo imaginario (Geertz, 1999). Por ello, la etnografía está a medio camino entre ambas (Clifford, 1986). Dar voz y nombre a los sujetos (contar y montar una historia, mover a los “personajes” en un particular escenario autorial y discursivo, decidir quién habla y quién no, antes y después de quién, con qué seudónimo, para decir qué), o decidir las fotografías que incluimos, los “informantes” con los que dialogamos o la temporalidad que inscribimos y recortamos en la trama que estamos contando, son solo algunos gestos, de entre tantos otros, que nos impiden entender la escritura como un género puro. No hay pureza en lo humano, ni tampoco en su escritura. El propio tiempo que inventa la etnografía (el famoso “estar ahí” del trabajo de campo, signo de autoridad moral y

epistémica), inventa a la vez un relato, que como todo relato está hecho para circular y ser contado, y tiene una vida social que nos implica, nos afecta y hasta nos constituye (Jackson, 2002).

Además, por el camino surgen toda otra serie de ficciones o invenciones en el desarrollo de un estudio antropológico, como son, por ejemplo, el apropiarse del discurso de otros en aras de esa supuesta visibilización de problemáticas, la producción de nueva episteme o la aplicación de saberes en torno a requerimientos de la cultura estudiada. La línea sutil y frágil entre la observación y la participación (Rabinow, 1992), frontera siempre porosa, sujeta a cambios, flexible y constantemente negociada, nos permite comprender que poca cosa hay más ficticia que esa supuesta objetividad enunciada por la Modernidad cartesiana-newtoniana. De alguna manera, podemos decir que los antropólogos inventan la cultura tanto como esta nos inventa a nosotros (Wagner, 1981), porque al fin y al cabo, a lo que nos sigue invitando la antropología, tanto tiempo después, es a la invención de relaciones y al cuidado colectivo de nuestras diferencias.

Hoy más que nunca, atravesados por la pandemia de la COVID-19, cabe reimaginar nuestras formas de vida y nuestros modos de existencia en el mundo. Pensarnos y sentirnos interdependientes, vulnerables, conectados. Quizá, una de las mayores invenciones de la antropología, como ciencia de la Modernidad, haya sido su constitución en torno a la dualidad Nosotros-Otros, fabricando relaciones de identidad-alteridad no pocas veces entendidas en tensión y exclusión recíproca. En este sentido, podemos intuir que los “grandes relatos” de la Modernidad (Lyotard, 1994), a fin de cuentas, o no fueron tan grandes o no fueron lo suficientemente abiertos, inclusivos y diversos. La ficción de la cultura, como hemos mostrado, ha funcionado en los términos moderno-etnocéntricos aquí contemplados, como una forma de homogeneización y contención de la diversidad cultural, y como un dispositivo de poder al servicio del Estado, las élites, el capitalismo y las variadas agencias de colonialidad.

Tomar conciencia de ello, y repensar la antropología más allá de lo humano, es bueno para pensar y reinventar de nuevo nuestras relaciones,

en un mundo que se agrieta y que tiembla en común. Descentrar la mirada, desencionalizar lo humano y verlo enredado y enlazado con otros y otras, con la tierra y con seres y objetos múltiples, pasa en primera instancia por reconocer la heterogeneidad que nos atraviesa y la infinidad de miradas que nos dan forma y con las que, al proyectarlas, hacemos mundo. Pero pasa también, y sobre todo, por entender que las historias que nos cuentan y nos contamos, que las ficciones que nos hemos dado al producirlas como tales, son verdaderas en tanto producen efectos de verdad sobre el mundo y sobre las relaciones que lo constituyen. La ficción no es lo contrario de lo real. La ficción tiene una cualidad performativa que juega con lo real al tiempo que lo penetra y lo constituye, del mismo modo que nuestra realidad necesita dotarse de mitos, historias y ficciones que la hagan creíble y sostenible en el tiempo. Con la ficción, bien sabemos, se crea para creer. Evocando, para concluir, el teorema de Thomas, pensaremos que en ocasiones, si ciertas ficciones que creamos definen una situación como real, esta podrá llegar a ser real en sus consecuencias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRERA, T. (2005). "Introducción" en Bartolomé de las Casas (2005) *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias*. Alianza Editorial.
- BARTH, F. (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. Fondo de Cultura Económica.
- BÖTTCHER, N., HAUSBERGER, B., y HERING, M. (2011) *El peso de la sangre. Limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*. El Colegio de México.
- CALLON, M. (1984). Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St Brieuc Bay. *The sociological review*, 32(1), 196-233.
- CASTRO-GÓMEZ, S. (2010). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- CERTEAU, M. (2007). *La cultura en plural*. Nueva Visión.

- CHAKRABARTY, D. (2008). *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*. Tusquets.
- CLIFFORD, J. (1986). On ethnographic allegory. En J. Clifford & Marcus, G. (Eds.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 98-121). University of California Press.
- DE LA CADENA, M. (2014). Runa: Human but not only. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 4(2), 253-259.
- DESCOLA, P. (2011). Más allá de la naturaleza y la cultura. En L. Montenegro (Ed.), *Cultura y naturaleza* (pp. 54-77). Jardín Botánico José Celestino Muti.
- DESCOLA, P. (2014). "All too Human (still)". *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 4(2), 267-273.
- DIZ, C. (2017). La ciudad narrada: Revuelta y semántica del conflicto urbano. *Inmediaciones de la Comunicación*, 12(1), 191-213.
- DIZ, C., & DE NIEVES, A. (2019). Vidas digitales: comunicación y cultura de la participación en red. *Revista de Antropología Experimental*, (19), 247-257.
- DIZ, C., & PIÑEIRO AGUIAR, E. (2018). Ficciones de naturaleza. Científicos, indios y activistas. *Tabula Rasa*, (29), 203-228.
- DU BOIS, W.E.B. (1903). *The Souls of Black Folks*. Oxford University Press.
- ECHEVERRÍA, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era.
- ECHEVERRÍA, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era.
- ESCOBAR, A. (1999). El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar. ¿Globalización o postdesarrollo? En A. Viola, (Comp.) *Antropología del desarrollo. Teorías y estudios etnográficos en América Latina* (pp. 113-143). Paidós.
- ESCOBAR, A. (2016). Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana* 1(11), 11-32.
- ESPINA, Á. (2005). Presentación: El darwinismo social: de Spencer a Bagehot. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas, REIS*, (110), 175-187.

- FABIAN, J. (2014). *Time and the other: How anthropology makes its object*. Columbia University Press.
- FEDERICI, S. (2013). *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Traficantes de sueños.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- FOUCAULT, M. (2009). *El nacimiento de la biopolítica: curso del Collège de France (1978-1979)*. Akal.
- GEERTZ, C. (2000). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- GEERTZ, C. (1999). *Negara. El estado-teatro en el Bali del siglo XIX*. Paidós.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J.M. (2007). Ética y Sociología: sociogénesis de la moral. En C. Gómez y J. Muguerza (Eds.): *La aventura de la moralidad (paradigmas, fronteras y problemas de la ética)*. Alianza Editorial.
- GOULD, S. (2003). *La falsa medida del hombre*. Crítica.
- GUPTA, A., & FERGUSON, J. (2008). Más allá de la «Cultura». Espacio, identidad y las políticas de la diferencia. *Antípoda*, (7), 233-256.
- GROSFUGUEL, R. (2013). Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI. *Tabula Rasa*, (19), 31-58.
- GROSFUGUEL, R. (2016). Del «extractivismo económico» al «extractivismo epistémico» y al «extractivismo ontológico»: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo. *Tabula Rasa*, (24), 123-143.
- HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- JACKSON, M. (2002). *The Politics of Storytelling. Violence, Transgression and Intersubjectivity*. Museum Tusulanun Press.
- KEUCHEYAN, R. (2016) *La naturaleza es un campo de batalla. Ensayo de ecología política*. Clave Intelectual
- KOHN, E. (2013). *How forests think: Toward an anthropology beyond the human*. University of California Press.

- LATOUR, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Siglo XXI.
- LATOUR, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- LYOTARD, J.F. (1994). *La condición postmoderna*. Cátedra.
- MAUSS, M. (1971). *Sociología y Antropología*. Tecnos.
- MUGUERZA, J. (2007). Del Renacimiento a la Ilustración: Kant y la ética de la Modernidad. En C. Gómez y J. Muguerza (Eds.): *La aventura de la moralidad (paradigmas, fronteras y problemas de la ética)*. Alianza Editorial.
- ORTNER, S. (1996). *Making gender. The politics and erotics of culture*. Beacon Press.
- PÉREZ SÁNCHEZ, F. (2007). El diablo de la ficción. Cuento etnográfico. *Revista de Antropología Social*, (17), 249-272
- PRATT, M. L. (2010). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica.
- RABINOW, P. (1992). *Reflexiones sobre un trabajo de campo en Marruecos*. Júcar.
- RANCIÈRE, J. (2010). *Momentos políticos*. Capital Intelectual.
- SAID, E. (2008). *Orientalismo*. Mondadori.
- SANTOS, B. de S. (2010). *Para descolonizar Occidente: Más allá del pensamiento abismal*. CLACSO.
- STOCKING, G. (2002). Delimitando la antropología. *Revista de Antropología Social*, (11), 144-184.
- TROUILLOT, M.-R. (2017) *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la Historia*. Comares Historia.
- TYLOR, E. (1981). *Cultura primitiva*. Ayuso.
- VELASCO, H. (2010). Los procesos de construcción y deconstrucción del cuerpo en perspectiva antropológica. En J. Martínez Guirao & Téllez Infantes, A. (Eds.). *Cuerpo y cultura* (pp. 19-54). Icaria.
- WAGNER, R. (1981). *The invention of culture*. The University of Chicago Press.

ZUBOFF, S. (2020). *La era del capitalismo de la vigilancia. La lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder*. Paidós.

CRISIS DE ALTERIDAD. PENSANDO LA SOBREMERNIDAD CON MARC AUGÉ

DR. PABLO PÉREZ ESPIGARES
Universidad Loyola Andalucía, España

RESUMEN

Según Marc Augé, la crisis de la modernidad de la que somos herederos no sólo supone un cuestionamiento de los grandes relatos con los que acostumbrábamos a pensar nuestra situación, sino que lo que marca nuestra época es, más bien, un exceso de lo moderno que se lleva al límite y que trastoca profundamente nuestra percepción del tiempo y del espacio, las relaciones sociales y la configuración de la identidad. La aceleración del tiempo histórico, la intensificación de la movilidad, la exacerbación de la individualidad son fenómenos propios de una *sobremodernidad* que se interrelacionan en una sociedad de la imagen, donde cambian las condiciones de la simbolización y el papel jugado por los ritos. Se trata de un fenómeno que condiciona el encuentro con el otro y la experiencia de alteridad de la que vive toda cultura. Aquí examinaremos cómo Augé sitúa en el centro de la reflexión antropológica la dialéctica identidad-alteridad y veremos cómo aborda la función mediadora del rito en las sociedades contemporáneas y multiculturales.

PALABRAS CLAVE

Identidad, Alteridad, Rito, Sobremodernidad, Multiculturalidad.

INTRODUCCIÓN

Tanto en su investigación etnográfica entre los Alladian de Costa de Marfil, como en trabajos posteriores más orientados a interpretar las dinámicas culturales de la sociedad occidental contemporánea, Marc Augé siempre ha subrayado que, desde un punto de vista antropológico, la identidad individual y colectiva se construye a través de la relación con el otro. A su juicio, no hay ninguna sociedad que pueda pensarse al margen de esa tarea de simbolización que hace manejable la relación con los otros. Hoy en día, sin embargo, inmersos en una globalización que se desarrolla de un modo unilateralmente economicista, afrontamos —entre otros— dos riesgos: por un lado, el riesgo de la uniformización cultural que dicha mercantilización del mundo supone y, por otro, el riesgo de la reactivación de dinámicas excluyentes de afirmación de la identidad como respuesta a esa homogeneización de las diferencias. La obra antropológica de Augé nos enseña que por una y otra vía lo que se produce es la pérdida de alteridad tanto intra como interculturalmente y, con ello, una disolución o un colapso del *sentido* de nuestra humanidad compartida que es lo que ha de preocupar a la antropología.

A través, principalmente, de la lectura y análisis de obras como “El sentido de los otros” (1996) y “Hacia una antropología de los mundos contemporáneos” (1998^a) queremos mostrar cómo tanto el corpus teórico como el trabajo etnográfico proporcionados por Augé nos ofrecen asideros y elementos de juicio para pensar nuestra coyuntura histórica y cultural actual, así como abrir nuevos caminos y ámbitos de estudio a la antropología.

La palabra *alteridad* procede del pronombre indefinido latino *alter*, traducido como otro. La alteridad o la *otredad* significan “la condición de otro”. Ésta sólo se comprende cuando se pone en relación con una *identidad*, que deriva del latín *idem*, traducido como “mismo” o “uno mismo”, aquello que permanece a lo largo del tiempo y, por tanto, diferente de otro. Se trata de categorías opuestas y complementarias, no tienen sentido una sin la otra. Eso es lo que nos enseña Marc Augé a través de sus estudios de la dinámica cultural en sociedades “tradicionales” o contemporáneas.

En todos los trabajos de Augé encontramos una profunda reflexión sobre la misma la antropología como disciplina, atento siempre a las condiciones de su producción, a su relación con otros saberes, replanteando críticamente su objeto de estudio. A diferencia de otras especialidades, la antropología se basa y parte de un minucioso y paciente trabajo de campo etnográfico, desarrollado a través de la observación participante y apoyado en una metodología comparativa. Esa forma de proceder permite descubrir la articulación concreta de dichas categorías en las diferentes vidas de individuos y comunidades. En efecto, identidad y alteridad, se conjugan por igual en la dimensión individual y colectiva para configurar un marco de sentido.

En ese línea, Augé (1996), se pregunta “¿de quién hablan los antropólogos cuando hablan de aquellos de quienes hablan?”. A lo que responde: “La no pertinencia de la dimensión individual al captar el hecho social se postula en enfoques tan opuestos como el culturalismo y el estructuralismo. En un caso nos encontramos con la teoría del hombre medio, en el otro, el interés se centra en fenómenos (transformaciones del mito, lógica de los sistemas de compromisos matrimoniales) que se sitúan a un nivel diferente del de las actividades sociales. Mi intención no es evocar aquí, en sentido inverso, las teorías que se apoyan en los hechos de interacción para hacer derivar lo social de los comportamientos individuales. Al contrario, trato más bien de mostrar que en el mismo seno del método antropológico que intenta captar, por definición, totalidades comparables, se ha afirmado poco a poco una toma en consideración más clara de la puesta en juego individual. Cuando en antropología hablamos de sentido, nos referimos al sentido que unos hombres pueden dar a sus relaciones recíprocas, al sentido social. Y es precisamente de ese sentido del que hablan también los individuos cuando se preguntan o se inquietan por el sentido de su vida” (p.116).

En una época de contacto cultural y deslocalización de lo social como la nuestra —fenómeno prefigurado ya por la etnología clásica (p.114), la mirada lúcida de Augé pone de manifiesto que la identidad y la alteridad son relativas y nos permite captar ese sentido, que en el fondo es el sentido de lo humano, en toda su diversidad y complejidad.

1. EL SENTIDO DE LA ANTROPOLOGÍA

De una forma rotunda, pero no por ello menos precisa, Augé afirma que:

La antropología está esencialmente preocupada por la cuestión del sentido, en la medida en que, desde el punto de vista del antropólogo, el sentido es el sentido social, a saber, el sentido directamente prescrito o indirectamente significado de las relaciones de los hombre entre sí” (Augé, 1998^a, p.84).

¿Qué se entiende por *sentido social*? Con la claridad que lo caracteriza, el antropólogo lo define así: “el conjunto de relaciones simbólicas instituidas y vividas entre los unos y los otros en el seno de una colectividad que dicho sentido permite identificar como tal” (Augé, 1996, p.11).

Sabedor de que la cultura no existe como ente hipostasiado al margen de la vida de los individuos que la encarnan, Augé, entonces, se sitúa más allá de cualquier concepción *esencialista* de la misma. Desde su posición, podría entenderse la cultura como marco de sentido que se va configurando a lo largo de la historia a partir de las relaciones interhumanas que en ella se dan. Organizando la materialidad de la existencia humana, articulando las relaciones de poder, a través de diferentes representaciones, discursos y prácticas rituales, el sentido social que se teje en una cultura no puede expresarse ni fraguar *monológicamente*: no hay cultura ni sentido sin los otros, alteridad y sentido son cuestiones que van de la mano (Augé, 2000, p.25).

Toda cultura, por tanto, por su carácter histórico refleja en su propia configuración momentos de interacción y de intercambio. Las culturas no son bloques monolíticos e inmutables, no son realidades estables metafísicamente puras, no son horizontes de sentido cerrados y eternos. Al contrario, toda cultura está abierta a un continuo y constante contacto con las demás, de forma que lo que desde ella se configura como propio lleva ya restos y huellas de ese comercio con el otro. No podemos, entonces, considerar a las culturas como entidades celestes que se dan de una vez por todas, sino que van naciendo de procesos en los que se disierne lo propio de lo extraño, el dentro del afuera.

Esa *experiencia de alteridad* habita en el interior de cada cultura, esto es, no es sólo una posibilidad que se da en el exterior de las fronteras de la propia cultura, sino que es también una experiencia interna, como una frontera que se vive desde el interior mismo de cada cultura. Las culturas son, en ese sentido, “procesos en frontera” (Fornet-Betancourt, 2002, pp.127 y ss.), y esa frontera, ese “entre”, como experiencia de estar en continuo tránsito no es un mero límite trazado entre lo ajeno y lo propio, como si lo extraño pudiera quedar sin más del otro lado del mismo. Antes bien, la frontera trabaja ya en y desde el interior, el otro está dentro de lo nuestro. Esto quiere decir que las culturas, no sólo se afirman *frente* a las otras, sino *con* y *desde* las otras. Es en este punto, si seguimos a Augé:

Donde la antropología encuentra de nuevo sus derechos o, como mínimo, su lugar. Puesto que el hombre, cuya existencia, como sujeto y objeto, a la vez presupone todo acto de conocimiento, es un hombre plural. Cada individuo existe en y por su relación con los otros, y los hombres son diferentes los unos con los otros en razón de su sexo, su carácter, su pertenencia etnocultural, su posición social, etc. Concretamente, el hombre como objeto (y sujeto) de conocimiento sólo puede ser conocido bajo dos modalidades conjuntas: la del uno mismo y la del otro, y el juego de esta doble modalidad constituye el objeto de la antropología, más allá de la diversidad de sus terrenos empíricos (Augé, 1996, p.83)

El comercio con el otro, como ejercicio de reinterpretación práctica y teórica de la propia cultura, activa y propicia el despliegue de diferencias intraculturales (Dietz, 2003). Si, por un lado, ninguna cultura presenta una forma definitivamente asentada, dadas las contradicciones y coyunturas económicas, sociales y políticas que la afectan en un determinado momento, además, por otro lado, toda cultura se ve atravesada por una pluralidad de tradiciones, de entre las cuales unas han sido marginadas y otras han acabado imponiéndose. Teniendo presente este “conflicto de interpretaciones” en el seno de cada cultura, se pone de manifiesto que lo que se afirma como *propio*, no es sin más *nuestro*, pues no todos los miembros de una comunidad o grupo cultural comulgan, se adhieren o acogen del mismo modo su herencia cultural. Y es esa pluralidad

interna la que resulta reactivada por el contacto cultural, tan complejo en el mundo contemporáneo por las asimetrías que lo atraviesa.

Sin duda, a todo eso nos invita Augé, por ejemplo, desde una obra tan señalada en su trayectoria como es “El sentido de los otros”, donde apela a la relevancia del *conocimiento* antropológico para trazar caminos entre los distintos “universos” o “sistemas de *reconocimiento*” (Augé, 1996, pp. 61 y 85). Preguntándose por la utilidad del conocimiento desplegado desde la antropología, y tras señalar su vinculación con el pasado colonial o cómo en la actualidad se pretende ingenuamente desde intereses “desarrollistas” exteriores de la disciplina que ésta desentrañe los “misterios” de la cultura, anota lo siguiente:

Pero conocer significa al mismo tiempo tomar la medida de un cierto número de riesgos de orden intelectual y práctico que le son inherentes y que la antropología tiene el mérito de identificar. Es aquí donde, en mi opinión, reside el primero de los méritos de la antropología, su principal utilidad, puesto que lejos de limitarse a las sociedades en las que el antropólogo las resalta más fácilmente, estos riesgos amenazan a toda sociedad y a todos individuos de la sociedad. Son los riesgos del reconocimiento, ya que los del desconocimiento no constituyen más que una consecuencia eventual (Augé, 1996, p.83)

En efecto, continúa argumentando Augé, “los hombres desean menos conocer el mundo que reconocerse en él; para ello sustituyen las fronteras indefinidas de un universo en fuga por la seguridad totalitaria de los mundo cerrados” (p. 84). La antropología y el conocimiento que brinda permiten, por un lado, combatir el prejuicio que atribuye esa dinámica únicamente a las sociedades de linaje tradicionales, a veces llamadas “primitivas” y, por otro, conjurar desde ahí la clausura totalitaria de esos sistemas. De hecho, sostiene Augé, la pertenencia de clase, la adscripción a un partido político, el nacionalismo o la lógica competitiva de la empresa también pueden responder a ese cierre de “universos de reconocimiento”.

Eso nos lleva a subrayar el hecho de que en toda cultura por muy homogénea que se presente, siempre hay espacio práctico para que los individuos que la conforman y le dan vida desarrollen su propia biografía de un modo único e irreplicable. La cultura no es un destino, sino el

marco histórico desde el que sus miembros orientan y viven su existencia con un cierto sentido. La cultura nos condiciona, pero no nos determina, esto es, el ser humano es *paciente* y *agente* cultural al mismo tiempo, de forma que todo encuentro con el otro culturalmente diferente es ya una invitación a distanciarse críticamente de lo propio, a relativizar su punto de vista sin caer en el relativismo, posición que muchas veces no representa el ideal de tolerancia que pretende (p.86).

En definitiva, la antropología es – como ejemplifica Augé desde el caso de los profetas-curanderos de Costa de Marfil – “un esfuerzo de conocimiento de los efectos de reconocimiento que son antinómicos a todo proceso de conocimiento verdadero” (p.90). El conocimiento antropológico del sentido social puede contribuir, sin garantía de éxito, a que el reconocimiento no encalle en el desconocimiento.

2. EL RITUAL Y SU DECLIVE EN LA SOBREMERNIDAD

Si, como hemos visto, para Marc Augé “la cuestión ‘¿quién es el otro?’ constituye el fondo del debate antropológico”, hay que añadir, además, que lejos ya de todo exotismo “los otros, aquellos a los que el antropólogo va a estudiar, constituyen una parte implicada en ese debate” (Augé, 1996, 23). Ahora bien, el “secreto de los otros” – si algo así existe –, su identidad, residiría a su vez en la idea que ellos mismos se hacen del otro. Es esta doble relatividad de la alteridad es la que interesa a la antropología, que es “ante todo, una antropología de la antropología de los otros” (p.11)

A juicio de Augé, es en la actividad ritual con las representaciones y relaciones simbólicas que pone en juego, donde se explicita esa construcción de la alteridad en los demás (Augé, 1998^a, p. 84). Si antes decíamos que no hay cultura ni sentido sin los otros, ahora se sostiene complementariamente que no hay sentido de los otros ni sociedad sin ritos. A ese respecto dice el autor:

“El sentido social se ordena, pues, alrededor de dos ejes. En el primero (que se podría llamar eje de la pertenencia o de la identidad) se miden los sucesivos tipos de pertenencia que definen las distintas identidades de clase de un individuo. El sentido social va de lo más individual a lo

más colectivo y de lo menos a lo más englobante. El segundo (que se podría llamar eje de la relación o de la alteridad) ponen en juego las categorías más abstractas y más relativas del sí mismo y del otro, que pueden ser individuales o colectivas. Nuestra hipótesis es que la actividad ritual, bajo sus distintas formas, tiene por objeto esencial conjugar y controlar esa doble polaridad (individuo/sociedad y el sí mismo/el otro) (Augé, 1996, p.36).

Como representaciones simbólicas codificadas en reglas, los ritos orientan y reajustan la vida y la acción colectiva sobre todo en momentos críticos para individuos y grupos. Reuniendo un doble lenguaje simbólico, la actividad ritual conjuga las nociones de alteridad e identidad y estabiliza las relaciones problemáticas entre los hombres, dotando de sentido el hacer colectivo. El lenguaje de la identidad, orientado al reajuste de la relación individuo-comunidad y que marca la pertenencia del primero a una determinada clase, se caracteriza por su ambivalencia. Se expresa principalmente en los ritos de paso, ritos colectivos que señalan la promoción de una categoría social a otra o un cambio colectivo de estatus. El lenguaje de la alteridad que pone en relación lo mismo y lo otro y rearticula la relación entre personas, se caracteriza por su ambigüedad y se expresa principalmente en ritos personales que se llevan a cabo cuando un individuo nace o muere o en momentos marcados como la enfermedad (Augé, 1998^a, pp.85 y ss.). Y corresponde a Augé matizar lo siguiente:

La pareja identidad/alteridad remite, por una parte, a una doble oposición entre individuo y colectividad, y por otro lado, al sí mismo y al otro, que corresponde en principio a la doble naturaleza del acto ritual (...). De ahí no se deriva necesariamente que el eje de la identidad sea exclusivamente “social” y el de la alteridad exclusivamente “personal”. Por el contrario, la doble polaridad que subyace bajo la pareja identidad/alteridad sugiere la relatividad de la oposición de lo social y de lo individual – y nadie duda, en efecto, de que la categorización social sea constitutiva de la persona, ni de que, a la inversa, los procedimientos de definición de la persona estén socialmente preconstituidos; lo social y lo individual son como la sombra que uno proyecta sobre el otro (Augé, 1996, pp.36-37).

Esto implica que “toda reflexión sobre el sentido de los otros pasa, pues, por el estudio de su actividad ritual, del modo en que consiguen conjurar por su parte las necesidades aferentes al sistema de las diferencias que constituye lo social (en términos de identidad de ‘clase’) y la necesidad no menos evidente, pero siempre problemática, de pensar en el individuo mediante su relación íntima con lo que todavía no es él o ya no lo es (en términos de alteridad)” (Augé, 1996, p.37).

Eso no sólo se aplica, evidentemente, al estudio de las sociedades tradicionales, también inmersas en el proceso de globalización y padeciendo en ocasiones sus consecuencias más perversas. Son ellas las que nos devuelven el reflejo y nos sitúan ante un espejo: “Pero, entonces, ¿el secreto de los otros no es también el nuestro? A la primera desilusión (...), ¿no viene a añadirse una segunda, la cual afectaría a la certeza que el observador podría tener de ser, por sí mismo y en cuanto tal, indiferente a los observados?” (Augé, 1996, p.37).

Desde esa inquietud, nuestro antropólogo sostiene, entonces, que la antropología de los mundos contemporáneos pasa por el análisis de esos ritos que también hoy tratan de llevarse a cabo y que esencialmente son de naturaleza política (Augé, 1998^a, p.84). Si bien es cierto que en la contemporaneidad secularizada falta la conciencia religiosa que en épocas pasadas sostenía los rituales, no por ello están ausentes de nuestra sociedad, pues sin ellos hasta la misma autoridad y legitimidad del poder quedan desdibujadas.

Marc Augé enmarca la época que nos ha tocado vivir bajo el rótulo de “sobremodernidad”, ofreciendo una lectura alternativa y quizá más matizada de lo que se ha venido denominando posmodernidad. Si ésta última se caracterizaba sobre todo por el “fin o la quiebra de los grandes relatos” (el mito del progreso, confianza en la razón ilustrada o fortalecimiento de la soberanía), lo propio de la sobremodernidad que atravesamos, según Augé, es el exceso: exceso de sucesos, exceso de imágenes, exceso de individuos. Lo que ocurre en la actualidad y que afecta también a las sociedades que sin pasar por la modernidad sufrieron su cara oscura que fue la colonización (Pérez Tapias, 2021), es que las categorías existenciales y las instancias sociales que otrora funcionaran como

referencia para la elaboración del sentido social se ven desbordadas o sobrepasadas. Aunque aportando datos empíricos y elementos etnográficos de comparación, este diagnóstico coincide, en parte, con el que desde la filosofía ofrecen Baudrillard (1990) o Byung Chul Han (2018), si bien es cierto Augé trabaja desde premisas y fundamentaciones muy distintas y no cae ni en el pesimismo del primero o las simplificaciones del segundo.

Desde la perspectiva de Augé, el tiempo histórico se atropella y se acelera, dejándonos en un continuo presente aparentemente cargado de acontecimientos, pero deslavazado y sin memoria. Igualmente, los espacios parecen estrecharse y acortarse por una movilidad sin límites, lo que produce el vaciamiento simbólico de los lugares, consumidos como imágenes o meros paisajes, y lo que da pie a realidades tan antagónicas como el turismo y los desplazamientos forzados de millones de personas. En la sobremodernidad abundan y proliferan los “no-lugares” (Delgado, 2020), que como noción límite hace referencia a espacios anónimos en los que no es posible leer o vivir relaciones sociales con sentido, pues quedan resentidas a pesar de la interconexión exorbitante y la comunicación permanente. Es por ello esta época, como último rasgo sobremoderno, también el tiempo de un individualismo exacerbado, que va acompañado de una paradójica soledad generalizada (Augé, 2000. Pp.83 y ss.).

¿Qué ocurre con los ritos como instancia mediadora entre identidad y alteridad en esta época sobremoderna? Augé comienza por apuntar a un “malestar simbólico” para luego señalar el lado de la balanza que desvirtúa el equilibrio antes mantenido —entre otros factores— por los rituales. Lo hace en estos términos:

El malestar que se puede detectar en las democracias socialmente más avanzadas, las más ricas y mejor protegidas del planeta, es tanto un malestar individual como un malestar social o, más precisamente, no es ni individual ni social, sino que se trata de un malestar simbólico (...) El endurecimiento de las categorías hombres/mujeres o nacionales/inmigrantes en una serie de países y fenómenos a veces presentados exageradamente como fenómenos de resurgimiento o de retorno (resurgimiento de los nacionalismos, retorno de lo religioso) atestiguan más

bien el predominio de la lógica de la identidad sobre la lógica de la alteridad. En la imposibilidad de concebir al otro como otro (aquel que ni es semejante a mí, ni diferente de mí y que está relacionado conmigo) se ha hecho de este otro un extranjero. Un nombre de etnia, un origen geográfico, una comunión religiosa, una denominación que evoca más ampliamente la exterioridad del origen (“los inmigrantes”) marcan la ruptura del vínculo simbólico y el repliegue de la representación al polo de la identidad (Augé, 1998^a, p.87).

En la sociedad contemporánea, la cultura de la sociedad sobremoderna es una “cultura de la imagen” y el mundo se convierte en un “espectáculo”, mediatizado por las tecnologías de la información y de la comunicación. Sin duda eso tiene sus efectos en la ritualidad política de las democracias liberales, que Augé analiza sirviéndose del concepto de “dispositivo ritual extendido” (Augé, 1998^a, pp.91 y ss.). Las comparencias programadas de los líderes políticos, sus apariciones y alocuciones solemnes y efectistas, los mítines en campaña con todo su marketing... obedecen a la práctica ritual: tratan con una alteridad (público o rivales políticos), aspiran por su finalidad a constituir una identidad relativa (entorno a la situación de la nación o del Estado) y poseen tanto elementos formales (estudiada puesta en escena con pautas de espacio y tiempo), como materiales (supone una red de comunicación para difundir el mensaje y se dan fenómenos paralelos como la reacción de los mercados o la retórica de los sondeos generando unas expectativas), y por todo ello se pueden describirlos de ese modo, como rituales.

Sin embargo, los excesos propios de la modernidad hacen mella y repercutan en las representaciones simbólicas y restan pregnancia y eficacia a esa misma actividad ritual:

El éxito del acto ritual, de la constitución de la alteridad y del sentido, de la simbolización, depende del buen dominio de los dos ejes y de los dos lenguajes del rito (...) Los fenómenos que hemos analizado (...) como característicos de una situación de sobremodernidad afectan más a un lenguaje que a otro. Pues, entre la homogeneización virtual del conjunto total (los espacios de la circulación y la comunicación vinculados con la expansión mundial del liberalismo económico) y la individualización de las cosmologías, lo que pierde su base simbólica es la

relación con el otro, que sin embargo es constitutiva de toda identidad individual (Augé, 1998^a, p.86).

Así pues, exacerbación de la identidad y menoscabo de la alteridad, lo que supone vaciamiento de los rituales como indicio del fracaso político:

Por su forma (siempre estudiada y puesta en escena) o por su finalidad (que siempre tiene que ver con la constitución de una identidad relativa), el dispositivo político de hacer uso de la palabra parece merecer el calificativo de ritual. Evidentemente, se trata de un dispositivo utilizado de manera deliberada, con una conciencia clara, a veces trágica, de lo que está en juego; pues si el rito no es evidentemente la única clave del éxito de una conducta política, la incapacidad ritual puede ser la señal del fracaso de una política (Augé, 1998^a, p.99).

Con ello nos viene a decir Augé que sin la apoyatura de rituales reactualizados el mismo la política democrática puede verse erosionado hasta convertirse en mera lucha por el poder. Algo que dificulta sin duda la misma convivencia en sociedades multiculturales, donde cada vez se hace más difícil el reconocimiento mutuo.

CONCLUSIÓN: CRISIS DE ALTERIDAD

Asistimos así en la sobremodernidad a una homogeneización a nivel planetario que provoca como reacción la afirmación a veces violenta de ciertos particularismos, fenómeno que no pueden desvincularse del declive de los rituales. A ello contribuye la “ficcionalización de la realidad” (Orobitg, 2020) propia de la sociedad digital:

Nos vamos acostumbrando a la imagen de las catástrofes mundiales, del terrorismo, de los éxodos, de los cadáveres; un espectáculo abstracto a fuerza de ser familiar. Sin embargo, ocurre que una hábil estrategia mediática sirve a la causa de aquellos a quienes tendemos a imaginar en cambio como víctimas. (...) La imagen puede servir para todo. Y hasta puede ser el punto de apoyo de todas las reacciones extremistas contra la sobremodernidad. Es conocido el sobrenombre que los extremistas argelinos dieron a las antenas parabólicas que permiten a sus compatriotas tener un ojo puesto en el mundo exterior: las llaman antenas “paradiabólicas”. Pero esta diabolización no impide que los extremistas islámicos y otros adquieran canales de televisión o espacios en internet para reivindicar otras formas de universalización. Si la sobremodernidad

puede tener el efecto de disolver o abstraer la figura del otro (lo cual constituye el mejor medio de romper la dinámica de la pareja de conceptos identidad/alteridad), las reacciones que suscita y que promueve pueden ser igualmente totalizantes, excluyentes y alienantes (Augé, 1998b, pp.40-41).

En definitiva, según Augé, la interrupción de la dinámica identidad/alteridad y la consecuente interrupción del ritual pueden desencadenar la violencia. El impacto actual de las tecnologías de la comunicación y la deriva tecnocrática de la democracia dan lugar a nuevas formas de violencia como resultado de la abstracción de las relaciones con el otro. Paradójicamente, lo que padecemos en nuestras sociedades multiculturales no es tanto una crisis de identidad, sino una crisis de alteridad. Dicho con sus palabras:

Vivimos en una época donde se crean grandes espacios económicos, donde se esbozan grandes agrupaciones políticas, donde las multinacionales y el capital trasgreden las fronteras (...) y donde, simultáneamente, los imperios se hunden, los nacionalismos se exacerban (...) A veces se habla al respecto de una crisis de identidad. Pero se trata, hablando con propiedad, de una crisis del espacio (...) y de una crisis de alteridad. La estabilidad del otro era lo que convertía la identidad en algo fácil; así como para el otro lejano es la evidencia: solo se le veía si se viajaba o si se visitaba una Exposición colonial. Hoy la categoría del otro se ha enturbado. Esto no significa que el chovinismo, el racismo o el espíritu de clase hayan desaparecido. Se podría incluso sugerir, al contrario, que todos ellos conocen expresiones particulares exacerbadas gracias al enturbamiento de los signos. A falta de pensar en el otro se construye al extranjero” (Augé, 1996, p.108).

Nuestro autor da muestras de cierto escepticismo respecto a los intentos de “integración” de ese “otro construido” en la medida en que las políticas a ello encaminadas responden a un universalismo abstracto e impositivamente etnocéntrico. Es lo propio de propuestas de corte liberal, que en el fondo propugnan un claro asimilacionismo. Por otro lado, se muestra claramente contrario a estrategias multiculturalistas de corte comunitarista que redundan en una parcelación o “guetización” de la sociedad (Augé, 1996, pp.98 y ss.). En esa posición, precisamente, lo que se descuida, a pesar de revalorizar la diferencia cultural, es el espacio

común y compartido. De ahí, que Marc Augé se centre y subraye la relación entre espacio y alteridad, como acabamos de apuntar. Él señala no esconde ni ignora la dificultad de entablar un verdadero diálogo intercultural en el contexto actual. Si tenemos en cuenta la homogeneización antes mencionada, lo que se puede observar es la generación de culturas urbanas sin raíces, a lo que se añade el hecho de que el espacio sobremoderno desdibuja el lugar de la ciudad como lugar antropológico y se ve sustituido por macro-urbes inhabitables con barrios marginales para extranjeros que no estructuran ya sociopolíticamente la vida en común.

A pesar de ello, creemos que Augé nos da pistas para ir descubriendo elementos transversales a las culturas y desde ahí posibilidades de entendimiento. Su misma propuesta antropológica es una constante invitación a reconocer la alteridad del otro como elemento constitutivo de nuestra identidad y, en ese sentido, una contribución para desencallar los obstáculos del reconocimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, M. (1996). *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*. Paidós.
- _____, (1998a). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Gedisa.
- _____, (1998b). *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Gedisa.
- _____, (2000). *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- BAUDRILLARD, J. (1990). *La transparencia del mal*. Anagrama.
- HAN, B.C. (2018). *Hiperculturalidad*. Herder.
- DELGADO, M. (2020). Los no-lugares más allá del lugar común. *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, 252. 61-75.
- DIETZ, G. (2003). *Multiculturalismo, interculturalidad y educación. Una aproximación antropológica*. Universidad de Granada.
- FORNET-BETANCOURT, R. (2002). Filosofía e interculturalidad en América Latina. Intento de introducción no filosófica. En G.

- González (Coord.). *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*. Biblioteca Nueva (125-132).
- OROBIGT, G. (2020). Presentido en los sueños. Argumentos sobre el lugar de la ficción en la cultura. *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, 252, 135-156.
- PÉREZ TAPIAS, J. A. (2021). Filosofías del sur: Filosofía de la liberación, Filosofía de la interculturalidad y Pensamiento Decolonial. *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, nº 20, 1-15.

EL TERRITORIO COMO CAMPO DE DISPUTA ENTRE LO NACIONAL Y LO INDÍGENA. EL CASO DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS DE JUJUY, ARGENTINA

LIC. SEBASTIÁN MATÍAS PERALTA³⁴⁴
Universidad Nacional de Jujuy- Argentina

RESUMEN

Desde finales del siglo XX el tímido proceso de reivindicación de los Pueblos Originarios en Argentina se fue fortaleciendo cada vez más por la emergencia de lo “indígena” como fuerza étnica-política, fenómeno que ya venía desarrollándose en casi toda América Latina mucho más tempranamente que en nuestro país. Sin embargo, las condiciones de existencia de la población indígena continúan subordinadas a políticas de desarrollo local, de integración y derechos de la diversidad asociadas a la territorialidad ancestral como ciudadanos argentinos, pero no como indígenas.

Estos procesos, junto con las políticas del gobierno nacional durante la primera década del s. XIX, que hizo manifiesto el reconocimiento por parte del Estado Argentino de la pre-existencia de las poblaciones originarias y la necesidad de instrumentar acciones para una “reparación histórica” de la cuestión indígena, generaron el escenario adecuado para que Las Comunidades indígenas canalizaran sus fuerzas de reivindicación étnica en un reclamo de restitución territorial.

En el presente trabajo se aborda desde una perspectiva local aquellas problemáticas vinculadas a las relaciones que construyen los grupos humanos con el sustrato físico sobre el que practican su reproducción social y cultural, y que trascienden la mera objetivación del espacio físico que propone la visión normativa de los estados modernos occidentales.

³⁴⁴ Doctorando en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy, Argentina.

En función de se considera al territorio como un campo de disputa entre dos actores principales: el Estado nacional/provincial y los Pueblos Originarios históricamente constituidos en la provincia de Jujuy, Noroeste de la República Argentina.

Visualizar el territorio desde la óptica del campo social, nos acerca más objetivamente a los procesos sociales que han sido exitosos, o no, en la problemática territorial ya que su construcción puede basarse en una situación de tensiones de fuerzas (conflicto) o consolidarse sobre la cooperación entre los diversos actores involucrados. En estos términos consideramos que habitar como afirma Bourdieu es “significar y apropiarnos del espacio”.

PALABRAS CLAVES

Argentina - provincia de Jujuy - territorio - Pueblos Originarios - campo de disputa

1. INTRODUCCIÓN

El pretendido homogéneo territorio nacional argentino no es más que un espacio fragmentado y diverso, donde se hacen visibles antiguas y nuevas identidades generando tensiones y conflictos. Para algunas comunidades, se trata de un bien cultural; así, la apropiación de algunas evidencias materiales del pasado como mecanismos de memoria o filiación contribuye a generar vínculos con los antiguos, clave en ciertos procesos de construcción de identidad y territorios.

Como menciona Karasik, *Las visiones instituidas y dominantes en el país no desconocen solamente a las realidades regionales sino al mundo popular en general, especialmente cuando más alejado parece estar de los rasgos de una “argentinidad” donde todavía resuenan los ecos de la antinomia sarmientina de “civilización y barbarie”* (Karasik, 2006).

En el preciso instante en que nacía el moderno Estado argentino, el territorio que reclamaba para sí quedaba sujeto a un ámbito de soberanía estatal e institucionalidad, sobre lo cual se basó el control y administración del espacio físico y los recursos y poblaciones asociadas al mismo.

Así, bajo esta política homogeneizante, se negaban entonces desde el comienzo, todos aquellos procesos históricos mediante los cuales se conformaron una multiplicidad de identidades socio-culturales, sólidamente vinculadas con una también multiplicidad de territorios. De esta manera quedaban condenadas a la marginalidad, la invisibilidad, y en muchos casos al exterminio, todas aquellas minorías étnicamente divergentes del proyecto identitario nacional.

En respuesta a las demandas territoriales por parte de los diversos pueblos indígenas de Argentina, el Estado implementó diversos programas que permitieron por un lado relevar y registrar la situación territorial de los Pueblos Originarios del país, y por otro otorgar tierras a aquellas comunidades que las reclamaban. Sin embargo, estas políticas dirigidas en principio desde el Estado Nacional con una pretendida homogeneidad, se vieron afectadas al ponerse en prácticas en los ámbitos regionales y provinciales.

Esto se debe fundamentalmente a que los procesos de territorialización, especialmente en mundos altamente ritualizados como los que se manifiestan en una enorme y diversa región como los Andes y las tierras bajas chaqueñas, requiere necesariamente una perspectiva de análisis que visualice a este fenómeno como un signo cuyo significado solamente es comprensible desde los códigos culturales en los que se inscribe. Se trata entonces de una construcción cultural donde se ponen en juego prácticas sociales, percepciones y valoraciones diferentes, que generan relaciones de complementación, de reciprocidad, y también de confrontación.

Jujuy es la provincia más septentrional de la Argentina y forma parte de un heterogéneo mosaico socio-cultural que conforma la porción centro-sur de Los Andes. En este territorio habitan, en grandes comunidades, descendientes de numerosos pueblos originarios, debido a que confluyeron históricamente tradiciones de dos grandes áreas culturales, Los Andes y las Tierras Selváticas del Oriente (de tradición amazónica), que viven y reivindican periódicamente la ancestralidad de su cultura e identidad. Y es precisamente dentro de este marco en donde deben entenderse los numerosos y diversos procesos sobre los que se cimentó históricamente el actual territorio jujeño.

Así, la provincia de Jujuy ha devenido un lugar de encuentro entre poblaciones locales y viajeros de distintos tiempos y espacios. Como resultado de esta interacción, se ha constituido un espacio sociocultural diverso donde las comunidades construyen y reconstruyen su patrimonio a partir de complejos procesos integrando según cada caso costumbres, creencias y restos materiales de las comunidades originarias; resabios de ciertas prácticas discursivas y estructuras coloniales y aportes culturales de nuevos grupos migrantes que fueron llegando posteriormente a la región.

1.1. OBJETIVO

Como objetivo general de esta investigación se propuso abordar el estudio de la problemática territorial de los Pueblos Originarios de la provincia de Jujuy, Argentina y el lugar que ocupan dentro de la agenda política del Estado partiendo de la concepción de que las relaciones que construyen los grupos humanos con el sustrato físico sobre el que practican su reproducción social y cultural, trascienden la mera objetivación del espacio físico que propone la visión normativa de los estados modernos occidentales. En función de ello se considera aquí al territorio como un campo de disputa entre dos actores principales, el Estado nacional/provincial y los Pueblos Originarios que históricamente se constituyeron hasta nuestros días en la provincia de Jujuy.

Visualizar el territorio desde la óptica del campo social, nos acerca más objetivamente a los procesos sociales que han sido exitosos, o no, en la problemática territorial ya que su construcción puede basarse en una situación de tensiones de fuerzas (conflicto) o consolidarse sobre la cooperación entre los diversos actores involucrados. En estos términos consideramos que habitar como afirma Bourdieu es *significar y apropiarnos del espacio*.

1.2. METODOLOGÍA

En función del objetivo rector mencionado, se contempló un abordaje metodológico de carácter interpretativo, pero también capaz de articularse de manera efectiva y armónica con bases de datos de naturaleza cuantificable. Hablamos entonces de un diseño de investigación flexible

en donde cada componente del mismo puede necesitar ser reconsiderado o modificado en respuesta a nuevos desarrollos o a cambios en alguno de los otros componentes. *En este modelo, los componentes forman una totalidad integrada e interactuante, con cada componente estrechamente ligado a varios otros, en lugar de estar ligados en una secuencia lineal o cíclica* (Maxwell, 1996, pp. 3)³⁴⁵. La investigación etnográfica nos ofrece justamente esa ventaja, su flexibilidad y apertura, ambas resultado de su herencia naturalista y fenomenológica, todo lo cual hace posible que la realidad que investigamos nos hable más por sí misma y no por ser producto de la distorsión ocasionada por nuestras ideas, juicios, hipótesis y teorías previas. Por otro lado, este enfoque permite el manejo de una muy amplia serie de fuentes de información ya que su *...carácter multifacético proporciona la base para una triangulación y permite una comparación sistemática...* (Hammersley y Atkinson, 1994: 39).

La etnografía pone en primer plano la comprensión de los fenómenos sociales partiendo de la visión de los mismos sujetos sociales y en este sentido, en términos de Runciman (1983), la *descripción*, base de la especificidad de este enfoque, se convierte en el elemento distintivo de las ciencias sociales. Rosana Guber (2011, pp. 5) resume las formas de comprender de las ciencias sociales en tres niveles: el nivel primario o *reporte* es lo que se informa que ha ocurrido (el qué); la *explicación* o comprensión secundaria alude a sus causas (el por qué); y la *descripción* o comprensión terciaria se ocupa de lo que ocurrió para sus agentes (el cómo es para ellos)". En este contexto es donde se dimensiona el rol central que ocupa la *descripción* en el enfoque etnográfico, la *explicación* y el *reporte* deben ajustarse a los hechos, por el contrario, la *descripción* siempre estará sujeta a la perspectiva de los integrantes del grupo social. El investigador no podrá entender una conducta social si no logra visualizarla en los propios términos de sus protagonistas. Así, cada sujeto social se convierte en un informante excepcional, solo él y sus congéneres podrán dar cuentas del accionar de los eventos que los involucran.

³⁴⁵ Maxwell Joseph A. Qualitative research design. An Interactive Approach. Sage Publications. P. 1-13, Chapter 1: A model for qualitative research design. Traducción de Maria Luisa Graffigna.

Si entendemos a la descripción de esta manera nos encontramos frente a un proceso de *interpretación* que permite reconocer los márgenes a partir de los cuales los actores ordenan, clasifican y dan sentido a sus comportamientos. Entendido así, el enfoque etnográfico implica partir de la descripción-interpretación para elaborar una representación coherente de lo que piensan y dicen los sujetos del grupo estudiado, significa llevar adelante en términos de Clifford Geertz, una *descripción densa*, una conclusión interpretativa que elabora el mismo investigador (Jacobson, 1991 pp. 4-7). Y en esto último es en lo que se diferencia de otro tipo de informes de investigación social ya que “esa conclusión proviene de la articulación entre la elaboración teórica del investigador y su contacto prolongado con los nativos (Guber, 2011 pp. 6), permitiendo así que las conductas observadas adquieran significados para aquellos que son ajenos a la misma.

El abordaje etnográfico comprende entonces, un proceso intensivo de interacción en donde se trabaja principalmente con información de carácter cualitativo (percepciones, relatos narrativos, sentidos, significados), que nos permitan acceder al sistema de relaciones en el cual las variables o propiedades se encuentran insertadas, enclavadas o encajadas y del cual reciben su propio sentido. Dentro de este sistema el significado preciso lo tienen las acciones humanas, las cuales requieren, para su interpretación, ir más allá de los actos físicos, ubicándolas en sus contextos específicos. Pero para no hay que perder de vista que la práctica de una buena etnografía no implica un diseño acabado de antemano, sino que por el contrario ... *el diseño emerge en el transcurso de la investigación; es más, nunca finalizará, sino que estará en constante flujo a medida que la nueva información se acumula y avanza la comprensión de la realidad estudiada* (Martínez Migueles, M. 2005, pp. 9).

Dentro de la etnografía recurrimos a la observación participante como particular forma de obtención del dato. La observación etnográfica nos acerca a la actividad cotidiana misma de la vida de los agentes que forman parte de un grupo social, y que abarca un sinnúmero de actividades. La presencia del investigador en la vida cotidiana garantiza que la información obtenida sea confiable. La fuente de conocimiento nace entonces de atestiguar y experimentar en la observación y la participación

activa del investigador. Sin embargo, como dice Rosana Guber, de ambas características ... *la participación se vuelve el punto fuerte de la etnografía, y es que participar solo significa desempeñarse como lo hacen los nativos [...] comportarse como un miembro más de la comunidad* (Guber, Rosana 2011. pp. 53).

La observación participante tiene como finalidad entonces identificar aquellas situaciones en las que se producen y expresan los dinámicos universos socioculturales con toda su complejidad. La presencia frente a los hechos de la vida cotidiana del grupo observado, que exige la observación participante, permite obtener información fiable, de primera mano, garantizando al mismo tiempo la aprehensión de las subjetividades que subyacen a las conductas observadas. *La experiencia y la testificación son entonces la fuente de conocimiento del etnógrafo: él está allí* (*ibid.* pp. 65).

Junto con la observación participante, recurriremos en esta investigación a una herramienta estratégica para la investigación cualitativa, la “entrevista etnográfica”. Esta técnica nos permite acceder a la perspectiva de los sujetos, comprender sus percepciones, sus sentimientos y sus motivaciones. Taylor y Bodgan (1987) hablan de *entrevista en profundidad* y con ella se remiten específicamente a *los reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes*. La importancia de la *entrevista en profundidad* radica en que ... *permite conocer a la gente lo bastante bien como para comprender lo que quiere decir y crea una atmosfera en la cual es probable que se expresen libremente [...], el investigador hábil logra por lo general aprender de qué modo los informantes se ven a sí mismo y a su mundo...* (Taylor y Bodgan, 1987: 108).

La entrevista etnográfica se nos presenta como la mejor alternativa para indagar hacia el interior de la tradición oral. El relato oral ofrece la posibilidad de observar la estrecha relación existente entre la experiencia y la narración de los hechos. El relato es el registro de la experiencia que conjuga la elaboración con la transmisión de lo vivido. En el relato de cada sujeto aparecen las visiones compartidas por su grupo de pertenencia, aquellas tradiciones y lecturas de la realidad que se acumulan y

sedimentan en torno a narrativas nuevas y viejas, formas propias de verse y narrar la propia comunidad.

Finalmente resulta necesario un registro geográficamente referenciado, de los marcadores culturales mediante los cuales, las comunidades originarias analizadas, identifican sus *territorios practicados*. Para ello fue de gran utilidad el empleo de una metodología participativa en cartografía. Nos referimos a una propuesta conceptual y metodológica dirigida a la elaboración colectiva de mapas mediante la participación de los actores locales, quienes ponen en juego sus conocimientos locales, referencias materiales y simbólicas y experiencias de sus territorios para logra una imagen conjunta del mismo. *Es un proceso democrático de construcción de conocimiento* (Herrera, 2008).

Conocido también mapeo participativo, ésta herramienta permite que los miembros de un determinado grupo social se involucren directamente en los procesos para la elaboración de sus propias cartografías, identificando sus territorios mediante la representación de identificadores culturales.

Como afirma Diez Tetamanti (2012, pp.:25) *La cartografía participativa funciona como articuladora entre el lenguaje de la comunidad, que vive y experimenta el espacio de una manera, y el lenguaje del científico social, el cual lo percibe de otra*. La cartografía participativa o social permite entonces reconstruir procesos históricos y socio-culturales ocurridos en espacio o territorio y que forman parte del soporte para entender la actualidad de una comunidad en particular (López Gómez, 2012).

2. ¿QUÉ ENTENDEMOS POR TERRITORIO?

La noción de territorio, estuvo fuertemente influenciada por la cartografía desde principios del s. XV, estableciendo una base fisiográfica para los emergentes Estados nacionales que demandaban un espacio físico claramente delimitado. Posteriormente será monopolizado por la geografía hasta que en momentos más recientes será reclamado por casi todas las ciencias sociales que volcarán sobre el espacio físico las dimensiones social, económica y cultural.

Y es que Dentro de las relaciones que se establecen entre la sociedad y el ambiente, es decir las forma en que las sociedades humanas conciben, usan y afectan el ambiente, incluyendo sus respuestas biológicas, sociales y culturales, adquiere notoria importancia el concepto de territorio como aquella entidad física sobre la que se condensan continuos usos, estrategias y disputas hacedoras de la *territorialidad* que cada grupo social ejerce en la utilización, control y defensa de su espacio común.

El territorio es el resultado de la interacción entre la sociedad y el medio en que ésta se asienta. Esta ocupación se plasma en una específica ordenación de los espacios para ponerlos en valor teniendo en cuenta las relaciones que se establecen entre las estructuras físico-ecológicas y la socio-económica. Entendemos entonces esta correlación en una doble vertiente, por un lado, las interacciones complejas, dinámicas y cambiantes fruto de los procesos sociales y económicos que conforman el territorio y, por otra, las valoraciones sociales y culturales que esa sociedad tiene de su territorio.

El territorio es, por tanto, un concepto complejo, resultado de la combinación de aspectos diversos como son los naturales, los históricos y los funcionales, pero adquiere también valor simbólico y subjetivo al ser considerado reflejo de la herencia cultural de un pueblo, de su identidad y resultado de unas prácticas históricas ejercidas por un grupo humano sobre el territorio (Hernández Hernández, 2009).

El término "territorio" abarca una diversidad de manifestaciones de la interacción entre el hombre y su medio ambiente natural. Estos reflejan con frecuencia técnicas específicas de uso sostenible de la tierra, tomando en consideración las características y límites del entorno natural en el que están establecidas, y una relación espiritual específica con la naturaleza.

Aunque el espacio para las sociedades industriales es una categoría discreta de límites ponderables establecidos en función de necesidades principalmente económicas (Bender 1993, Criado Boado 1999), para otras sociedades existen múltiples dimensiones del mismo. Por ejemplo, mientras para los occidentales el paisaje solo involucra a la superficie de la tierra, para muchas otras sociedades es tan importante lo que yace

sobre la superficie como lo que se encuentra debajo o encima de ella (Bender 1993). Es así que los territorios son esencialmente construcciones multidimensionales, resultado de la interacción de estructuras históricamente determinadas y de procesos contingentes.

El territorio es una forma de organización del espacio, es producto de las relaciones sociales que lo atraviesan y responde de manera elemental a necesidades sociales, económicas y políticas. Sin embargo, su función es mucho más amplia, en su interior los actores sociales producen y reproducen sus formas de entender el mundo. Por estas razones el territorio es al mismo tiempo, refugio, medio de subsistencia, generador de identidades, custodio de la memoria colectiva, etc. Por todas estas razones Giménez considera al territorio como un “geosímbolo” que tiene tres ingredientes fundamentales “la apropiación de un espacio, el poder y la frontera” (Giménez G. *op. cit.* 1999, pp.: 29).

Si el espacio es ante todo un sistema histórico y político, no es por consiguiente una “entidad física ya dada, estática y mera ecología, es también una construcción social, imaginaria, en movimiento continuo y enraizada en la cultura.” (Criado Boado *op. cit.* 1999, pp.: 78).

2.1. UNA HERRAMIENTA SOCIOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DEL TERRITORIO

Dentro de la sociología, en el útil acercamiento de la noción de territorio con la teoría del campo social de Bourdieu, pueden apreciarse claramente las estrategias de los diversos actores y los conflictos-acuerdos existentes entre ellos y en relación con el capital disponible (Martínez Valle, 2012).

Para Bourdieu el espacio social es el escenario donde se materializan las relaciones de poder y las interacciones entre los agentes insertos en campos de fuerza, donde los sujetos despliegan sus capitales estructurando las diferencias con una dialéctica de conflicto y en una continua proyección de sus representaciones sociales. En Bourdieu las disposiciones del *habitus* son precisamente esos mecanismos de posesión y posición en el espacio que producen territorio. Habitar afirma Bourdieu es significar y apropiarnos del espacio (1999: 12-14).

En la construcción social del territorio, resulta necesario tener en cuenta la posición que los actores sociales ocupan a la hora de desarrollar sus estrategias tanto como para conservar su posición en un campo determinado o para cambiarla.

Visualizar el territorio desde la óptica del campo social, nos acerca más objetivamente a los procesos sociales que han sido exitosos, o no, en la problemática territorial ya que su construcción puede basarse en una situación de tensiones de fuerzas (conflicto) o consolidarse sobre la cooperación entre los diversos actores involucrados.

También es posible visualizar la dinámica de los procesos novedosos hacia el interior del territorio, ya sean estos procesos de génesis interna en manos de agentes locales, y mediante el aprovechamiento de recursos locales, o si se trata de agentes externos con estrategias de acumulación de capital foráneas.

El capital social debe ser apreciado mínimamente en tres niveles: el familiar, el comunitario y el organizativo. Al menos en tres niveles: familiar, comunitario y organizativo. El capital social familiar, puede ser un generador de estrategias económicas que beneficien a las familias. Dentro del campo social, estos agentes subordinados, son capaces de impulsar variadas estrategias, entre ellas económicas, de acuerdo al capital acumulado y ser capaces en última instancia de poder cambiar su posición dentro del campo social

El abordaje del estudio del territorio y su dimensión social necesariamente nos llevan indefectiblemente a un análisis de corte histórico, ya que los procesos que involucra exceden el corto plazo. Las experiencias de los agentes involucrados, se acumulan y hasta pueden ser olvidadas, pero pueden activarse con el cambio de condiciones, tal es el caso del capital social disponible que se encauza favorablemente con capitales de otro tipo y al mismo tiempo las políticas públicas tienden a favorecer modelos de desarrollo menos desiguales (Martínez Valle, Luciano. 2012).

3. ARGENTINA Y LA CUESTIÓN INDÍGENA

Los procesos de conformación de identidades étnicas constituyen uno de los fenómenos culturales más estudiados por los antropólogos, prácticamente desde los inicios profesionales de la disciplina, a la par que ido tornando cada vez más incómodo. Esto ha ido ocurriendo a medida que el estudio de las identidades y las diferencias ha hecho cada vez más evidente que no existen para los mismos límites finitos, fronteras claramente definidas dentro de las cuales el análisis resultaría más cómodo, que las identidades han ido incrementando su dimensión política, y por otro lado que las mismas están naturalmente dadas, inmutables en el tiempo, y porque, como diría Karasik (En Teruel y Lagos 2006, pp.: 2) son categorías consideradas *...como datos de la realidad, que existen y siempre han existido, ocultando los procesos históricos que son responsables de su aparición y los conflictos entre grupos sociales que pueden haber implicado.*

El otrora homogéneo territorio nacional argentino deviene en un espacio fragmentado y diverso, donde se hacen visibles antiguas y nuevas identidades generando tensiones y conflictos. Para algunas comunidades, se trata de un bien cultural; así, la apropiación de algunas evidencias materiales del pasado como mecanismos de memoria o filiación contribuye a generar vínculos con los antiguos, clave en ciertos procesos de construcción de identidad y territorios.

Nuestro país se diferenció claramente del resto de Latinoamérica, desde la gestación de su emancipación respecto de España, atravesando las políticas de colonización de los territorios efectivizados por los primeros gobiernos patrios, y la actualización posterior de esto últimos por los gobiernos dictatoriales de siglo XX. Todos estos procesos históricos fragmentaron la sociedad argentina en una trilogía étnica conformada por el migrante europeo, el criollo y el indio, profundizándose de esta manera las desigualdades identitarias dentro del mismo territorio.

Tempranamente se fue consolidando en Argentina el proyecto del ser nacional basado en la imposición de la figura del migrante europeo como sujeto representativo, símbolo de la identidad argentina. A ello se sucedieron una serie de procesos políticos liberales que en sintonía con lo anterior se enfocaron en romper la heterogeneidad étnica del país,

excluyendo las minorías no deseadas (poblaciones afrodescendientes, mestizos y criollos identificados con la figura del gaucho), invisibilizando también en este proceso al indígena. Ante esta situación los pueblos originarios de la Argentina debieron obligadamente reforzar sus aparatos constitucionales en pos de una “pertenencia” nacional.

Así, en este contexto, el indígena no solo dejó de ser en la praxis un sujeto con derechos, sin acceso a espacios políticos, sino que fue perdiendo aceleradamente todo vínculo con el territorio que habitaba desde tiempos previos a la existencia del Estado Argentino, siendo desplazado a espacios marginales de la nación, tanto en sentido físico como simbólico.

A partir del último tercio del siglo XX, movimientos indigenistas de toda América comenzaron a lograr visibilidad en la agenda política de sus respectivos países y también a nivel internacional, logrando cada vez más apoyo en el reclamo de sus derechos. Sin embargo, las estrategias de luchas y demandas que fueron más o menos homogéneas, especialmente en Latinoamérica, no tuvieron un desarrollo ni un alcance significativo en la porción sur del continente.

En el plano de reconocimientos y revoluciones identitarias, Argentina se diferenció claramente de los demás países de Latinoamérica, fundamentalmente porque en éstos, los procesos de reivindicaciones indianistas se concretaron sólidamente sobre mecanismos reales de ruptura con todo orden político colonial y nacional.

Los pueblos indígenas que habitan en Argentina son producto directo de los procesos de reconfiguración generados desde las diversas estructuras del colonialismo (incluyendo los estados nacionales y neocoloniales), formaciones económicas sociales regionales, como así también de una multiplicidad de formas de resistencia y lucha. Por estas razones resulta imposible pensar en una reconstitución identitaria solo en términos de recuperación de las formas originarias sino, como plantean Belli y Slavutsky (2003:10), en términos de una síntesis dialéctica de los distintos niveles de conflicto y contradicción.

Una constante de los gobiernos nacionales argentinos, tanto democráticos como dictatoriales, con respecto a la cuestión indígena, fue la

implementación de políticas de usurpación, enajenación y redistribución de las tierras, sustentadas por una ideología hegemónica que se basó en la exclusión, asimilación y abandono que llevaron a la casi extinción de los pueblos originarios de país (Kropff, 2005:103). Recién a partir de los años '80, y como consecuencia del importante accionar de los organismos de Derechos Humanos que denunciaron los crímenes cometidos por la última dictadura cívico-militar Argentina, la cuestión indígena comenzó a ser visible y empezó a tener un lugar en la agenda política.

Luego de un largo y complejo proceso de organización política indígena, en el cual también tuvieron participación diversas agencias y organismos comprometidos con la defensa de los Derechos Humanos, los Pueblos Originarios de Argentina comenzaron a vislumbrar los primeros logros a partir de la obtención de una serie de reconocimientos jurídicos otorgados mediante la adhesión al Convenio N° 169 de la OIT en 1992³⁴⁶, y garantizados en la reforma de la Constitución Nacional de 1994.

Por otra parte, el Estado Argentino a través de la ley nacional 26.160 declara la emergencia en materia de posesión y propiedad de las tierras que tradicionalmente ocupan las comunidades originarias del país³⁴⁷, a ella se suma la Ley 26.554, que prorrogaba dicha emergencia hasta noviembre del año 2013, por la cual se suspendían por dichos plazos ejecuciones de sentencia, actos procesales o administrativos, cuyo objeto sea el desalojo o desocupación de las tierras. En este marco se asumía el compromiso de suscripción al Convenio 169 de la OIT, el cual establece en su Artículo 14 que *Los gobiernos deberán tomar las medidas que sean necesarias para determinar las tierras que los pueblos interesados ocupan tradicionalmente y garantizar la protección efectiva de sus derechos de propiedad y posesión.*

El reconocimiento de la identidad indígena de los Pueblos Originarios conlleva necesariamente derechos de acceso a la tierra, fuente

³⁴⁶ Convenio N° 169 de la OIT sobre Pueblos Indígenas y Tribales, 1989 (Ley nacional N° 24.071).

³⁴⁷ Promulgada por el Poder Ejecutivo nacional en noviembre del año 2006, cuyo organismo de aplicación es el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI). Programa Nacional de Relevamiento Territorial de Comunidades Indígenas.

imprescindible para la reproducción del grupo social como tal, pero toda manifestación étnica por los derechos territoriales se ha visto siempre inmerso en un contexto de subordinación económica como consecuencia de la expansión agraria capitalista, situación en la que históricamente ha participado también el Estado Nación. Estas condiciones permiten comprender la complejidad que reviste en el caso argentino, el vínculo con el territorio jurídicamente instalado dentro de los derechos étnicos³⁴⁸, el derecho al lenguaje, a la cultura o el derecho consuetudinario³⁴⁹.

En definitiva, lo que diferencia la realidad de los pueblos originarios de Latinoamérica en general con aquellos que habitan el territorio argentino es la incapacidad de éstos últimos de transformar la situación de dominación económica y subordinación de la que históricamente han formado parte. En Argentina el sujeto indígena se encuentra aún inmerso en el difícil proceso de reconocimiento de sus antecedentes originarios y de apelación a la construcción de las identidades sociales indígenas (Karasik, 2006:480), lo que todavía resulta insuficiente para sustentar de manera sólida una movilización política de las partes.

4. DISCUSIÓN Y PALABRAS FINALES

Desde la conformación misma del moderno Estado argentino, el territorio fue entendido como sustrato de institucionalidad y soberanía estatales; nociones claves que, a su vez, se esgrimieron como fundamento de control y administración sobre poblaciones, espacios y recursos involucrados dentro de límites formalizados. Desde esta perspectiva totalizadora, la existencia de territorios múltiples - producto de formaciones

³⁴⁸ Para Rodolfo Stavenhagen (1992:86), la noción de derecho étnico según surge como referente obligado para enunciar los derechos humanos de los grupos étnicos cuya situación es particularmente vulnerable, debido a las desventajas y violaciones que sufren como entidades con características étnicas propias, distintas de la sociedad dominante.

³⁴⁹ El Convenio N° 169 de la OIT en su Artículo 13 establece que: La utilización del término «tierras» en los artículos 15 y 16 deberá incluir el concepto de territorios, lo que cubre la totalidad del hábitat de las regiones que los pueblos interesados ocupan o utilizan de alguna otra manera.

históricas heterogéneas y de realidades locales específicas - fue confinada a la desarticulación y el silenciamiento.

Luego de largos procesos de lucha por parte de la reorganizada política indígena en interacción con diferentes agencias, especialmente aquellas involucradas en la defensa de los derechos humanos, se alcanzó el reconocimiento y la incorporación de nuevos derechos con la adhesión del Convenio de la OIT en 1992 y muy especialmente con la reforma constitucional de 1994 en la cual se reconoce la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos, garantizando sus identidades étnicas y culturales, y haciendo posible la personería jurídica de sus comunidades, la propiedad comunitaria de las tierras que tradicionalmente ocupan y la participación en la gestión de sus recursos naturales.

De esta manera, y tras muchos años de evasiones, ocultamientos y negación, el gobierno argentino asumía la obligación de comprometerse con la problemática territorial indígena, reconociendo desde el ámbito constitucional, *...la importancia especial que para las culturas y valores espirituales de los pueblos interesados reviste su relación con las tierras o territorios, o con ambos, según los casos, que ocupan o utilizan de alguna otra manera, y en particular los aspectos colectivos de esa relación.* (Artículo 13, inciso 1 del Convenio N° 169 OIT).

Partiendo entonces de esta fundamentación, se hace patente que el territorio es el sustrato donde se fundamentan cotidianamente estrategias, usos diversos y disputas que permiten al grupo social construir, utilizar, controlar y reproducir su espacio común, es decir hacer territorialidad. Estas territorialidades entonces, son el resultado de complejas interacciones entre las identidades étnicas, el compendio de valores y esperiencias tradicionales y la praxis de lógicas locales.

La política territorial se ha encontrado históricamente en el centro de los procesos de encuentro/desencuentro, interacción y abuso en los que ha tenido como actores principales al Estado (y sus instituciones tanto coloniales como republicanas) y los Pueblos Originarios y, como contrapartida, es justamente en este marco en él se fortalece y cobra sentido la resistencia territorial (entendida como lucha activa) como estrategia principal para la estructuración de las identidades indígenas. Así, en el

seno de esta lucha colectiva, la recuperación definitiva de los territorios resulta un requisito fundamental para el cumplimiento de las condiciones autónomas de existencia de los pueblos indígenas (Belli y Slavutsky, 2003).

Como afirman Belli y Slavutsky (2003:7), estos reconocimientos y transformaciones, pusieron al alcance de los pueblos originarios una serie de logros que contemplan:

- Reconocimientos de los Estados Nacionales a los reclamos seculares de los pueblos (Convenio N° 169 de la OIT);
- Su constitución como sociedad civil;
- La legitimidad del discurso de la diversidad y la integración en términos multiculturales;
- El asistencialismo pregonado por los organismos internacionales;
- La persistencia y resistencia territorial, cultural y lingüística de muchos pueblos indígenas;
- La auto identificación étnica;
- La constitución de movimientos indígenas transnacionales;
- La persistencia de cosmovisiones indígenas;
- La visibilización del fracaso de las políticas integracionistas de los estados nacionales.

A partir de la implementación de distintos programas desarrollados y puestos en práctica por el Estado Nacional argentino, especialmente aquellos orientados al relevamiento del territorio que ocupan o reclaman las comunidades pertenecientes a diversos pueblos originario, se han hecho visibles los diferentes procesos acontecidos en la provincia de Jujuy, a lo largo de un extenso período temporal, y que exponen la configuración de las situaciones actuales de las Comunidades Indígenas en relación con el territorio que ocupan.

El análisis e interpretación de los datos de campos recogidos en el marco de un trabajo etnográfico realizado sobre diversas comunidades de pueblos originarios, se han referenciado los diferentes procesos acontecidos en la provincia de Jujuy, a lo largo de un extenso período temporal, y que han configurado la situación actual Comunidades Indígenas en relación con el territorio que ocupa. Dichos procesos dan cuenta de cómo estos Pueblos ha sido afectados por la reducción, limitación al acceso, e incluso la pérdida total, de sus territorios originales, necesarios para su reproducción como grupos.

Los Territorios que hoy en día ocupan y de los que hacen uso muchas de las Comunidades Originarias de Jujuy, se hallan reducidos a pequeños espacios físico, comúnmente denominados “predios comunitarios”, en los cuales tienen lugar las prácticas tradicionales orientadas a revitalizar la cultura local mediante el desarrollo de actividades cotidianas y también festivo-rituales, en las que tienen participación todos aquellos que forman parte de la Comunidad.

Sin embargo, a pesar de los procesos extendidos en el tiempo que llevaron a la marginalidad y la casi invisibilización de las naciones originarias, en la provincia de Jujuy hoy en día se manifiesta fuertemente un profundo vínculo material y simbólico entre Éstos Pueblos y los territorios que ocupan, y otros que todavía reclaman, coexistiendo diversas modalidades socio-económicas y complejas elaboraciones simbólicas ancladas en el uso colectivo de espacios y recursos vitales para la reproducción de los grupos familiares y las Comunidades como tales.

Podemos concluir que el territorio de la provincia de Jujuy ha devenido en un lugar de encuentro entre poblaciones locales y viajeros desde tiempos y lugares distantes. Como resultado de esta interacción se ha constituido así un amplio y diverso espacio sociocultural, dentro del cual y aún en marcadas condiciones de exclusión y silenciamiento, los Pueblos Originarios construyen y reproducen el espacio vital que habitan a partir de complejos procesos, integrando en ellos identidad, tradición y especialmente estrategias de lucha.

El abordaje de problemáticas vinculadas a las relaciones que construyen los grupos humanos con el sustrato físico sobre el que practican su

reproducción social y cultural en la región Noroeste de Argentina y especialmente en la provincia de Jujuy, trasciende la mera objetivación del espacio físico que propone la visión normativa de los estados modernos occidentales.

El estudio de los procesos de territorialización, especialmente en mundos altamente ritualizados como los que se manifiestan en una enorme y diversa región como los Andes y las áreas de su vertiente oriental, requiere necesariamente una perspectiva de análisis que visualice a este fenómeno como un signo cuyo significado solamente es comprensible desde los códigos culturales en los que se inscribe. Se trata entonces de una construcción cultural donde se ponen en juego prácticas sociales, percepciones y valoraciones diferentes, que generan relaciones de complementación, de reciprocidad, y también de confrontación.

Como afirma Nates Cruz, *...el territorio se transforma en un principio organizador de la naturaleza y la simbolización de las cosas ... El asumir un tipo de territorio genera un sentido de pertenencia, lo que permite ubicar a los otros, los mismos, los semejantes.*, (2011, pp.: 227).

Se trata entonces de una construcción cultural donde se ponen en juego prácticas sociales, percepciones y valoraciones diferentes, que generan relaciones de complementación, de reciprocidad, y también de confrontación. Si existen muchos mundos andinos, también existen múltiples territorios, estos coexisten, se superponen y se hacen manifiestos de forma ritualizada, activándose en momentos y contextos específicos.

La tierra no es tan solo el objeto múltiple y dividido del trabajo, también es la entidad única e indivisible, el cuerpo lleno que se vuelca sobre las fuerzas productivas y se las apropia como presupuesto natural o divino (Deleuze y Guattari, 2007, pp.: 146).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bartolomé, Miguel. (2002). Movimientos Indios en América Latina. Los Nuevos Procesos de Construcción Nacionalista. Desacato N° 10. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13901010> (27 de septiembre de 2014).

- Belli, Elena. Y Slavutsky, Ricardo. (2003). “Procesos de reconfiguración étnica y movimientos sociales en el Noroeste argentino.” *Estudios Sociales del Noroeste argentino* Año 6, N° 6, Instituto Interdisciplinario de Tilcara, Jujuy. Pp.: 5-25.
- Bourdieu, Pierre (1999). “El espacio para los puntos de vista” en *Revista Propositiones*. Núm. 29, pp. 2-14. Santiago de Chile, Corporación de Estudios Sociales y Educación.
- Criado Boado, F., (1999). *Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje*. CAPA 6: 1-82. Universidad de Santiago de Compostela, La Coruña.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, (2007). *Anti Edipo*. Buenos Aires: Paidós.
- Diez Tetamanti, J. M. [et. al.] (2012). *Cartografía Social. Investigaciones e intervención desde las ciencias sociales: métodos y experiencias de aplicación*. Comodoro Rivadavia: Universidad de la Patagonia, 2012. Disponible en: <https://www.margen.org/LibroI.pdf>
- Escarzaga Fabiola. (2007). “La emergencia india contra el neoliberalismo en América Latina”. *América Latina* No. 7, Universidad ARCIS, Santiago de Chile, pp.: 15-44.
- Favre, Henri. (1998). *El indigenismo*. México. Ed, Fondo de Cultura Económica.
- Geertz, C. (2003). *La Interpretación de las Culturas*. Barcelona, Editorial Gedisa S. A., duodécima edición.
- Giménez, Gilberto (1999). *Territorio, cultura e identidades. La región socio-cultural. Estudios sobre las Culturas Contemporánea*. Época II, Vol. V., Núm. 9. Colima, México. pp.: 25-57.
- Guber, Rosana (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Hammersly, M. y Atkinson, P. (1994). *Etnografía. Métodos de Investigación*. Barcelona: Paidós.
- Hernández Hernández, María. (2009). *El paisaje como seña de identidad territorial: valorización social y factor de desarrollo, ¿Utopía o realidad?* *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (49). recuperado a partir de <https://bage.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/780>

- Herrera, J. (2008). Cartografía Social. Disponible en:
<http://juanherrera.files.wordpress.com/2008/01/cartografia-social.pdf>
- Jacobson, D. (1991). Reading Ethnography. Buffalo, EUA, Suny Press.
- Karasik Gabriela. (2006). “Cultura Popular e Identidad”. En: Teruel Ana y Lagos Marcelo (Comps.): Jujuy en la Historia de la Colonia al Siglo XX. Jujuy. EdiUnju. Primera edición. pp.: 467 a 489.
- Kropff, Laura. (2005). “Activismo Mapuche en Argentina”. En: Dávalos Pablo (comp): Pueblos indígenas, Estados y democracia. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. CLACSO. Primera Edición. pp.: 103 a 132.
- Llanos Hernández, Luis. (2010). El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales. Agricultura, sociedad y desarrollo vol. 7, n° 3. Universidad Autónoma Chapingo, Chapingo México. ISSN 1870-5472.
- Martínez Miguélez, M. (2005). El Método Etnográfico de Investigación Disponible en: <http://prof.usb.ve/miguelm/metodoetnografico.html> Consulta: 12-12-2005 .
- Martínez Valle, Luciano. (2012). Apuntes para pensar el territorio desde una dimensión social. Ciências Sociais Unisinos, São Leopoldo, Vol. 48, N. 1, p. 12-18.
- Nates Cruz, Beatriz, (2011). Soportes teóricos y etnográficos sobre conceptos de territorio. Revista Co-herencia, vol. 8, n° 14, p. 209-229. Medellín, Colombia.
- Nates, Beatriz C. y Pérez, Beatriz G., (1997). Los andares de la memoria en la construcción andina del espacio. En Política y Sociedad, N° 25, pp.: 135-150. Madrid. ISSN 1130 – 8001.
- Programa Nacional de Relevamiento Territorial de Comunidades Indígenas. Documento Ley 26.160 de Emergencia en materia de posesión y propiedad de las tierras. Ministerio de Desarrollo Social de la Nación Argentina.
- Runciman, W. G. (1983). A Treatise on Social Theory. Volume I, The Methodology of Social Theory, Cambridge, Cambridge University Press.

Stavehagen, Rodolfo. (1992). “Los derechos de los indígenas, algunos problemas conceptuales”. Nueva antropología, Vol. XIII. N° 43. pp.: 83 a 99.

- (2005). “La emergencia de los pueblos indígenas como nuevos actores políticos y sociales de América Latina”. En Fabiola Escárzaga y Raquel Gutiérrez (Comps.): Movimiento indígena en América Latina: Resistencia y proyecto alternativo, Vol I. Universidad Autónoma de México. Primera Edición. pp.: 49 a 61.

Taylor S J. y Bogdan R. (1987). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Barcelona: Ediciones Paidós.

ESTUDIO ANTROPOLÓGICO JURÍDICO COMPARADO DE LA FIGURA FEMENINA EN EL DIGESTO Y EL DERECHO CORÁNICO

JAVIER ANTONIO NISA ÁVILA
UNED, España

RESUMEN

Actualmente la protección legal que ostenta el género femenino en el derecho español, europeo y árabe está en bastante consonancia con los derechos que tiene el género masculino. La diferencia legal exceptuando en ciertas zonas muy concretas del mundo árabe es prácticamente inexistente y gozan del mismo nivel de protección normativo. Pero no siempre ha sido así y todavía existen reminiscencias jurídicas vigentes con más de 1000 años de antigüedad tanto en el derecho español, europeo como en el derecho islámico del mundo árabe que discriminan a la mujer. La mujer en la antigüedad se encontraba no sólo tutelada bajo el dominio masculino sino que necesitaba una tutela extra incluso cuando fallecía, se quedaba huérfana o embarazada. El nivel de desconfianza y presión social que sufría la figura de la mujer era tal que ofrecía una limitación a su posibilidad de independencia. La casuística existente entorno a la mujer embarazada y la divorciada respecto a su regulación legal en los alrededores del siglo VIII y IX era en el fondo prácticamente idéntico, puesto que perseguían la misma finalidad proveniente de una cultura patriarcal, machista y misógina de muchos siglos regulada legalmente, favoreciéndose dicha discriminación. La casualidad de que existan regulaciones muy similares en España, otros países europeos y el mundo árabe y persistan hasta la actualidad, sólo denota una raíz antropológica jurídica merecedora de un análisis que permita desvanecerla ya de todos los ordenamientos jurídicos existentes.

PALABRAS CLAVE

Antropología, Árabe, Derecho, Derecho Islámico, Historia del Derecho

INTRODUCCIÓN

La mujer en la sociedad actual sigue en su lucha por la igualdad de género en todos los ámbitos de la misma. El derecho no puede escapar a dicho progreso y debe ser el primer garante de que dicho camino a la igualdad sea lo más rápido posible y con garantías de no regresión. Pero para ello realmente lo primero que hemos de preguntarnos es si el propio derecho se encuentra realmente en su totalidad adaptado a la realidad que hombres y mujeres somos iguales desde que nacemos y hasta que fallecemos.

La creación de entidades legales vinculadas a los diferentes estamentos administrativos que se dedican a la promoción de la igualdad de género no es suficiente. Para poder realmente entender que un ordenamiento jurídico es protector en materia de igualdad de género no basta con promulgar leyes enfocadas a ello. La igualdad debe comenzar por tener un ordenamiento jurídico completamente igualitario en absolutamente todos sus preceptos sin excepción alguna. La realidad es que en la actualidad estamos muy cerca, pero todavía nos quedan lagunas y zonas en las que no se está respetando esa igualdad. Las reminiscencias de antiguas normas que tienen siglos, siguen reverberándose en las nuevas normas como si de un dogma jurídico se tratase que no puede ser enterrado.

Pero esto no sucede sólo en un determinado horizonte jurídico de determinado actual, sino que se encuentra disperso. Para ello debemos regresar en torno al siglo VIII y analizar el Digesto y el Corán respecto al tratamiento legal que ambos dos otorgan a la mujer. La historia nos muestra una situación muy particular con similitudes entre ellos que deben ser analizadas para poder observar cual ha sido la evolución hasta el momento jurídico actual, respecto a la mujer.

Partiendo de esta base, podemos entender que la sociedad está cambiando de forma rápida hacia un nuevo tipo de sociedad más igualitario, completamente interconectada y con más posibilidades de incorporación a diferentes roles sociales con mayor facilidad. La realidad sin embargo nos lleva a encontrarnos un mayor número de circunstancias que nos indican nuevos retos frente a problemas jurídicos y pro extensión la

necesidad de una mayor eficiencia y fiabilidad a la hora de interpretar normas en lo que a rasgos igualitarios se refiere.

Por ello la sociedad necesita tener un eje vertebrador claro que permita ayudar a conservar su carácter protector e integrador y por ello necesita que le aportemos una dosis de protección especial para que se pueda aplicar de forma justa sus sistemas de equilibrios y controles sociales. Para ello nos encontramos con el derecho natural el cual deja muy claro que para poder comprender las relaciones jurídicas existentes dentro de un ordenamiento jurídico que se encuentra vinculadod a una sociedad concreta; de forma coherente hay que tener en cuenta las condiciones sociales del entorno regulado concreto donde quieren ser aplicadas las normas indicadas.

Por lo tanto y con ese argumento se rebate la idea que la legislación es solo y simplemente una herramienta del estado abstraída de la problemática social. La propia existencia de un ordenamiento jurídico autojustifica su existencia, las razones de su desarrollo y sus propios fundamentos interiores así como la necesidad de evolucionar en perspectiva histórica y antropológica. El Derecho por ende es el responsable del mantenimiento a largo plazo de las condiciones económicas de vida, manteniendo el equilibrio entre las reacciones a lo largo del tiempo derivadas de cambios sociales y del poder político que interviene en dicha sociedad con la ley (Kelsen & Vernengo, 1991).

El Derecho por todo ello por lo tanto no es “norma y solo norma” como se afirmó en la Teoría Pura del Derecho Hans Kelsen, sino que por el contrario se encuentra impregnado de todo elemento social, político y cultural, económico y también de valores morales y de conducta en una sociedad determinada. Por ello la creación normativa es el resultado de las luchas y logros sociopolíticos de clases, grupos y sectores sociales representados en un momento concreto de la historia respececto al pensamiento que pretende imponer en el órgano supremo de poder y los agentes sociales del momento histórico indicado (Mendez, 2011). Teniendo en cuenta lo anterior resulta necesario asegurar que ese reflejo existente en la norma escrita debe ser claro, sencillo y legible sin peligros de tergiversación derivadas de su redacción.

Por lo tanto el derecho es un garante natural derivado de su naturaliza directa tuitiva para conservar el equilibrio de la balanza de la justicia social. Teniendo en cuenta lo anterior es necesario entender que ante la nueva revolución que se está iniciando con la necesidad de conseguir una sociedad igualitaria en derechos para hombres y mujeres conlleva afianzar un cambio de paradigma social. Para ello es necesario una regulación jurídica clara y sin lugar a equívocos. El hecho real es que resulta más que obligatorio revisar al actual marco jurídico a la luz de su evolución histórica para concier la realidad actual por la cual se vertebra dicho cambio que se debe convertir en garante constante de una sociedad justa y equilibrada. La necesidad de conocer como en uno de los momentos más importantes del derecho con la promulgación de Digesto de que forma se reflejaba la figura de la mujer. Para poder posteriormente ver como ha evolucionado con el fin de garantizar que este nuevo reto social no perjudique a ningún administrado de ningún país resulta necesario instruir a los futuros juristas en nuevos conocimientos en materia lingüística, antropológica e histórica incorporando dicha materia en forma de nuevas asignaturas en el currículum educativo universitario de Derecho; si así resultara necesario. La finalidad no es otra que formar a través de materias troncales un nuevo campo del derecho que de a un nuevo *corpus iuris* con capacidades de regular los retos que actualmente se encuentran desbordando algunos aspectos sociales.

Teniendo en cuenta todo lo indicado y partiendo de los antecedentes aquí indicados, los objetivos del presente capítulo radican en explicar primero el panorama histórico de la mujer dentro del Digesto y del Corán. Por otro lado en segundo lugar se va a analizar las diversas tipologías regulatorias de la mujer en el Digesto y el Corán de forma que ello nos permita realizar un ejercicio de derecho comparado antropológico a través de los diferentes textos y regulaciones jurídicas para aproximarnos a la realidad que perseguía el derecho, para posteriormente ponerlo en perspectiva al punto de vista jurídico obtenido en el objetivo primero. La finalidad del objetivo segundo es analizar las situaciones jurídicas de la mujer en el Digesto y el Corán desde un punto de vista jurídica respecto a la realidad del desarrollo normativo y administrativo en perspectiva a las realidades reguladas y la importancia que tienen estas en la

sociedad. Asimismo en tercer lugar se quiere realizar una vez expuestos los dos objetivos anteriores un análisis de la situación a futuro respecto a la regulación actual y como debería encaminar el legislador sus nuevas regulaciones las cuales permitan corregir los diferentes déficits tanto técnicos como jurídicos que adolece la norma de forma general tras identificar el riesgo jurídico histórico localizado y que ha llegado hasta la actualidad. Por otro lado para finalizar como cuarto objetivo, se va a realizar una labor de análisis global a modo de conclusiones a fin de localizar las posibles incongruencias entre la regulación actual y el factor riesgo existentes respecto a la génesis principal que es el histórico antropológico de dos normas que son de importancia para el campo jurídico y la necesidad que ambas generan de una univocidad normativa que permita asaltar la problemática descrita. Tras realizar dicho análisis, se terminará concluyendo cual es la realidad jurídica de todo ello y la situación actual .

Por ello, la metodología empleada para el presente capítulo es una metodología basada en la investigación analítica. Por ello, el desarrollo que se va a presentar a continuación se basa en una investigación jurídico-proyectista con naturaleza propositiva y bajo un sistema que emplea fundamentalmente un método inductivo-comprensivo con diferentes momentos en los que se usará una metodología hipotético-deductiva para el análisis de ciertas partes. La pretensión metodológica jurídico-proyectista propositiva tiene su principal finalidad conseguir averiguar la evolución del marco jurídico de la lingüística en el ámbito jurídico respecto a su génesis teórica en perspectiva al objetivo a proteger que son los ciudadanos de la causa de los déficits protectores derivados de interpretaciones erróneas de la norma por problemas en su redacción.

Por otro lado, existe la necesidad de entablar un hilo argumental entre los retos jurídicos que podemos considerar como retos jurídico originarios en lo que respecta la necesidad actual de la igualdad entre hombre y mujer respecto a la que se considera primera regulación moderna originaria de la que partió la necesidad iusnaturalista del derecho actual en lo que respecta al aspecto vertebrador social y su ordenación jurídica, así como la capacidad real evolutiva. Todo ello permitirá tras un análisis pormenorizado esbozar una imagen a futuro que permita mediante un

análisis de método inductivo-comprensivo encontrar conclusiones. Por ello, teniendo en cuenta lo anterior, este análisis nos permitirá entender si la actual situación de la mujer dentro del ordenamiento jurídico del Digesto y el Corán así como su posible evolución encaja con la evolución natural real de los riesgos y peligros respecto a las normas y ordenamientos jurídicos actuales, teniendo en cuenta la necesidad de concurrencia hacia una normativa armonizada que permita un correcto desarrollo de la igualdad. Asimismo, mediante la metodología inductivo-comprensiva e hipotético-deductiva se analizarán las diferentes normativas y su construcción a la luz de la hermenéutica jurídica. Para tras ello finalizar con una conclusión de todo lo analizado que nos permita arrojar luz sobre el actual panorama jurídico y la eficiencia protectora respecto a las necesidades actuales y las necesidades pasadas basadas en su origen.

1. CONCEPTOS

El análisis de la situación de la mujer en el Islam y el Digesto en su contexto normativo que da el pistoletazo de salida al derecho moderno nos lleva en primer lugar a realizar tres definiciones que nos permitan encuadrarnos dentro de la realidad de la mujer en dichos textos. La conceptualización previa nos permitirá encuadrar de forma más coherente como se encuentran la mujer en el momento histórico concreto indicado y como ha evolucionado dicha figura dentro del ámbito jurídico.

En primer lugar, el primer concepto a definir que nos encontramos es con el Digesto. El Digesto, respecto a su nomenclatura y origen etimológico es una palabra que deriva del latín *digestum* que a su vez deriva en la voz *digerere*. El significado por lo tanto de la palabra Digesto no es otra que distribuir u ordenar una serie de objetos o cosas con vínculos entre sí (Laura, 2010) .

Por lo que respecta a su origen jurídico histórico, nos debemos de remontar hasta el año 530 después de Cristo, hasta la época del emperador bizantino Justiniano I. El emperador Justiniano I fue el que ordenó la compilación y codificación de todas las obras jurídicas de los jurisconsultos romanos. Por ello el primer Digesto o primera versión codificada

fue la realizada por Triboniano entre el año 530 y 533 después de Cristo. El primer Digesto elaborado por Triboniano se le conoce con el nombre de *Digesta sive Pandecta iuris*, y es considerada como la recopilación jurídica más importante del mundo y la primera codificación como tal en el ámbito del derecho. El Digesto nos ha permitido conservar hasta la actualidad la doctrina jurídica clásica. Por ello gracias a dicha compilación actualmente esto nos permite estudiar las normas elaborando un nexo de unión entre ellas y el derecho moderno. Todo ello se consigue a través de las continuas citas o referencias a los textos de los Jurisconsultos Romanos como un precedente que nos permita justificar las doctrinas y opiniones de la actual legislación moderna; tomándolo como un derecho natural vertebrador del derecho moderno actual. El objetivo histórico primigenio del compilación *Digesta sive Pandecta iuris* según la pretensión histórica de Justiniano, no era otra que la restauración del antiguo Imperio Romano desde un punto de vista jurídico asociado al ámbito social permitiendo rescatar su tradición jurídica imponiendo por extensión un conjunto de leyes que permitan instaurar una uniformidad legal sobre todo los territorios (Laura, 2010) .

Los volúmenes que constituyen el código del DIGESTO son cincuenta tomos que han llegado hasta el siglo XXI a través de las diferentes copias realizadas a través de las diferentes épocas y lugares de la historia. Actualmente la copia más perfecta y la cual recoge diferentes aspectos que la primera *Digesta sive Pandecta iuris* data de finales del s.VI o s.VII, y se la conoce bajo el nombre de *Pandectae florentinae*.

Por ello es que dentro de la *Pandectae florentinae* se recoge toda la regulación en lo que corresponde a la mujer y su vínculo con la sociedad y sus derechos como tal dentro de la misma respecto al hombre.

Por otro lado, en segundo lugar los conceptos a definir son el Corán y el Hadiz, como elementos históricos vertebradores básicos del derecho donde se encuentran inmersos también la regulación de la mujer en el ámbito del Islam. Por ello la definición de estos otros dos conceptos nos permitirán conocer históricamente en un ámbito cohetáneo en lo que respecta al momento histórico, la situación de la mujer desde un punto de vista legal en dos escenarios diferentes pero simultáneos en cuanto al

momento histórico temporal. Ello también nos permitirá conocer si realmente la influencia de la cultura y la sociedad de dos sociedades tan diferentes, influye de forma muy significativa o no en la legislación respecto a la mujer y que diferencias o similitudes nos encontramos entre ellas.

El Corán es la recitación del conjunto de la revelación del Profeta Muhammad el cual dicha revelación fue recibida por Muhammad, que es el mensajero directo de Allah, a través del Ángel Gabriel, el cual le reveló todo. El Corán es dónde se establecen las diferentes legislaciones y normas para el ejercicio de actos religiosos y de culto, las prescripciones jurídicas básicas de todos los ámbitos sociales así como las bases para la organización de la vida social tanto sociológica como jurídicamente. Asimismo en lo que respecta al Hadiz son todos los relato recopilados de la época así como los informes históricos que existen sobre lo que Mahoma recomendó, enseñó, ordenó y adoptó como hábito de vida según las revelaciones que tuvo y que deben ser el orden de conducta de todo buen musulmán (Salvador Alejandro, 2016).

2. LA REGULACIÓN DE LA FIGURA JURÍDICA DE LA MUJER EN EL CORÁN, EL HADIZ Y EL DIGESTO DE JUSTINIANO.

El análisis jurídico que se va a realizar abarca tres sectores básicos desde un punto de vista sociológico, antropológico y jurídico, la situación de la mujer en el Corán y el Hadiz respecto al divorcio, la sucesión hereditaria y la situación de la viuda en cinta y la situación jurídica homónima en el Digesto.

2.1 DIVORCIO

Por lo que respecta al corán, existe una Sura específica dedicada a hablar del divorcio "Al-Talaq" / **سورة الطلاق** donde se expresan en 12 aleyas una serie de requisitos para poder divorciarse. No obstante a ello también a lo largo del Corán en otras Suras se recogen también acciones relevantes en cuanto al divorcio. El ejemplo más claro y relevante lo tenemos en la Sura de de la Vaca "Al-Baqara" / **سورة البقرة** donde se citan una serie de reglas básicas para el divorcio.

En la Sura de Al-Talaq nos encontramos como relevante varias de sus aleyas, donde hace referencia a un periodo llamado periodo de espera el cual su definición nos lo encontramos en la Sura Al Baqara que indica que (Cortés & Jomier, 1984):

والمطلقات يتربصن بأنفسهن ثلاثة قروء ولا يحل لهن أن يكتمن ما خلق الله في
أرحابهن إن كن يؤمن بالله واليوم الآخر
وبعولتهن أحق بردهن في ذلك إن أرادوا إصلاحا ولهن مثل الذي عليهن بالمعروف
وللرجال عليهن درجة والله عزيز حكيم

Aquellas a las que sus maridos hayan expresado la voluntad de divorcio deberán esperar tres menstruos [para volverse a casar], y no les es lícito ocultar lo que Allah creó en sus entrañas [si están embarazadas], si creen en Allah y el Día del Juicio. Sus maridos tienen derecho a volver con ellas si desean avenencia. Ellas tienen tanto el derecho al buen trato como la obligación de tratar bien a sus maridos. (PLAZO DE ESPERA)

والوالدات يرضعن أولادهن حولين كاملين لمن أراد أن يتم الرضاعة وعلى المولود له
رزقهن وكسوتهن بالمعروف لا تكلف نفس إلا وسعها لا تضار والدة بولدها ولا ولود
له بولده وعلى الوارث مثل ذلك فإن أرادوا فصلا عن تراضٍ نهما وتشاور فلا جناح
عليهما وإن أردتم أن تسترضعوا أولادكم فلا جناح عليكم إذا سلمتم ما آتيتم بالمعروف
واتقوا الله واعلموا أن الله بما تعملون بصير

Las madres divorciadas también amamantarán a sus hijos dos años si desean completar la lactancia, y el padre [durante este periodo] tiene la obligación de proveer a la madre de su hijo el sustento diario y la vestimenta de acuerdo a sus recursos, a nadie se le exige fuera de sus posibilidades. Que ni la madre ni el padre utilicen a su hijo para perjudicarse mutuamente. [En caso de que el padre falleciera] los familiares directos deben cumplir con esta obligación. Y no incurrir en falta si el padre y la madre, de común acuerdo, deciden destetar al niño; y si tomáis una nodriza para completar la lactancia no hay

mal en ello, a condición que le paguéis de acuerdo a lo convenido. Temed a Allah, y sabed que Él bien ve cuánto hacéis.

واللاني ينسن □ ن المحيض □ ن نسانكم إن ارتبتم فعدتهن ثلاثة أشهر واللاني لم يحضن وأولات الأحمال أجلهن أن يضعن حملهن □ ن يتق الله يجعل له □ ن آره يسرا

El período de espera para aquellas de vuestras mujeres que hayan llegado a la menopausia, si tenéis dudas de ello, es de tres meses, y el mismo período es para las que aún no menstrúan. En cambio, el de las embarazadas culminará cuando den a luz. Y sabed que Allah le facilitará a quien Le tema todos sus asuntos.

El plazo de espera hace referencia con los tres menstruos a 90 días naturales. Por ello de esa forma posteriormente en la Sura Al-Talaq indica en varios puntos lo siguiente (Cortés & Jomier, 1984):

أسكنوهن □ ن حيث سكنتم □ ن وجدكم ولا تضاروهن لتضيقوا عليهن وإن كن أولات حمل فأنفقوا عليهن حتى يضعن حملهن فإن أرضعن لكم فأتوهن أجورهن وأتمروا بينكم بمعروف وإن تعاسرتم فسترضع له أخرى

Alojadlas donde habitéis [durante el período de espera], según vuestros medios. No las perjudiquéis haciéndolas pasar malos momentos. Si estuviesen embarazadas, mantenedlas hasta que den a luz, y si amamantan a vuestros hijos retribuidles con lo que corresponde. Llegad a un acuerdo de buena manera, pero si discrepáis, entonces que otra mujer los amamante.

Asimismo en la Sura de las mujeres "Al-Nisa" / سورة النساء se establece una de las causas por las que la mujer puede instar al divorcio de motu propio (Cortés & Jomier, 1984):

وإن رأة خافت أن بعلمها نشوزا أو إعراضا فلا جناح عليهما أن يصلحا بينهما صلحا والصلح خير وأحضرت الأنفس الشح وإن تحسنوا وتتقوا فإن الله كان بما تعملون خبيرا

Si una mujer temiese que su marido no cumpliera con las obligaciones para con ella o la rechazare, entonces, no incurrirán en falta si llegan a un acuerdo para evitar el divorcio, pues ello es lo mejor. El alma es propensa a la avaricia, pero si hacéis el bien y teméis a Allah, sabed que Allah está bien enterado de cuánto hacéis.

En primer lugar, en el periodo de continencia ella no puede contraer matrimonio, lo que asimila este periodo al de la separación en el derecho positivo, pero sólo para el caso de la esposa.

En segundo lugar, la mujer tiene el deber de permanecer en el domicilio conyugal a la vez que el marido no puede obligarla a abandonar dicho lugar. Existe una excepción en la que ella puede irse del domicilio conyugal o el marido puede compeler a que esta lo haga siempre que “se le impute un acto abominable comprobado”⁷¹. Dicho acto o actos no sugiere una lista exhaustiva y determinada, sino más bien, se asemeja a un concepto jurídico indeterminado en el que entra en juego los usos sociales y la interpretación global del Corán y de la Sunna. Bajo este supuesto se entiende pues, que si el marido es quien ha realizado dicho acto, ella puede abandonar el domicilio conyugal (Mariama, 2019).

Una vez visto como se regula en el Corán debemos ver como sucede ello en el Digesto. Para el caso del divorcio se usa en el Digesto los plazos referentes a la viudedad la mujer no puede contraer nuevo matrimonio sin haber transcurrido diez meses desde la muerte de su anterior marido. Se amplió este plazo a un año y se extendió también a los supuestos de divorcio.

Por lo que respecta a la dote en caso de divorcio en el Digesto la mujer quedaba privada de los bienes dotales, no siendo posible su recuperación automática cuando se disolviera el matrimonio, ya fuera esto por divorcio o por muerte del marido. El Corán expresa que la dote será al 50% devuelta a la divorciada si es por causa imputable al marido el divorcio de forma automática, lo cual no se contempla en el digesto y un año de

manutención por viudez de forma obligada por parte de herederos o progenitores del viudo en caso de estar vivos (Crespo Fernandez, 2015).

Asimismo la mujer que se divorciaba según el Digesto, en su Libro XXV, Título III apartados 1. y 3 se establece un periodo de 30 días naturales según el apartado 9 donde la mujer divorciada tenía la obligación de comunicarlo a su futuro exmarido. El Digesto establecía que pasados esos 30 días la mujer ni la mujer ni el futuro hijo, no serían ni reconocidos ni tendrían ninguna manutención (Justinian et al., 530).

Permittit igitur mulieri parentive in cuius potestate est, vel ei, cui mandatum ab his est, si putet praegnantem, denuntiare intra dies triginta post divortium con numerandos ipsi marito, vel parenti in cuius potestate est, aut domum denuntiare, si nullius eorum copiam habeat.

Asimismo el marido enviaría según el Digesto a guardas para que comprobaran la realidad del embarazo y le comunicara a la mujer si él se la creía o no. Si se la creía mandaría custodiarla mediante guardas, que se desarrollan en el título IV, apartados 1 y 10 de mismo libro XXV del Digesto (Justinian et al., 530).

Denuntiare autem hoc tantum, esse mulieren ex eo praegnantem, non ergo hoc denuntiat, ut mittat custodes maritus, sufficit enim mulieri hoc notum facere, quod si praegnans, mariti est iam aut mittere custodes, aut ei denuntiare, quod non sit ex se praegnans. Hoc autem vel ipsi marito, vel alii nomine eius facere permittitur.

Por otro lado en el Digesto se establecen una serie de normas denigrantes hacia la mujer para comprobar que está realmente embarazada y el hijo es de marido que indica, éstas se aplican tanto a divorciadas como viudas. Las medidas indicadas se establecen en el Título IV apartados 1 y 10 y en ellas se indica que debe irse a vivir a una casa determinada de gran referencia y honesta, así como tener tres parturientas que la inspeccionen periódicamente cada dos semanas cinco mujeres diferentes y

todas al mismo tiempo el mismo día de forma simultánea. Por otro lado deben custodiar la puerta de la habitación de la mujer donde estará todo el tiempo del embarazo tres hombres libres, junto a tres mujeres libres y dos acompañantes designados por la familia del marido o fallecido. Asimismo también deben controlar lo que hace en el baño cada vez que vaya (Justinian et al., 530).

[...]Igitur si perstat in eadem postulatione, commodissimum est, eligi honestissimae feminae domum, in quam Domitia veniat; et ibi tres obstetrices probatae et artis, et fidei, quae a te assumptae fuerint, eam inscipiant [...]

[...]Si mulier praegnatem mortuo marito uel divortium praegnatem se esse diget, his ad quos ea res pertinet, procuratorive eorum bis in mense denuntiandum curet [...] Mittantur autem mulieres liberae dumtaxat quinque, haeque simul omnes inscipiant, dum ne qua earum, dum inscipit, invita muliere ventrem tangat. [...]Ante hostium eius conclaus liberi tres, et tres liberae cum binis comitibus custodiant, quotienscumque ea mulier in id conclave aliudve quod, sive in balineum ibit, custodes, si volent ante prospiciant[...]

2.2 SUCESIÓN

Por lo que respecta a las sucesiones se establecen dentro de la Sura de las mujeres "Al-Nisa" / سورة النساء . El corán indica que la recepción por parte de los hijos varones es igual a dos partes de lo que recibe la hija o hijas. Para el caso de que el premuerto no tuviese hijos varones, las hijas en tal caso recibirían dos tercios de la herencia. Por el contrario si el premuerto difunto tuviese una hija sola, esta hija recibirá la mitad de la herencia.

Por otro lado para el caso de que la mujer no tuviese descendencia, al esposo le corresponde la mitad de la herencia de ella. Por el contrario en el supuesto de que la mujer tuviese descendencia esta se vería reducida a la mitad, es decir, que le correspondería en ese caso solo una cuarta parte

de la herencia. Asimismo si la esposa fallece y no deja hijos o hijas, pero si tiene al menos un pariente de carácter colateral según el corán, en ese caso al marido le correspondería sólo una sexta parte (Islam House, 2013).

El Digesto en lo que a herencias se refiere tiene dos supuestos básicos desde los que se parte respecto a la mujer. Los supuestos referidos son los siguientes:

- Mujer in manu mariti
- Mujer bajo matrimonio libre

La mujer que se encontraba casada bajo la figura de manu mariti no era libre patrimonialmente y su patria potestad pasaba del padre al marido y siempre era menor de edad durante toda su vida, de forma que su ciudadanía era minorada respecto al resto de mujeres que no estaban bajo esa figura. La figura del manu mariti era la conocida como matrimonio clásico, no obstante fue pogramáticamente sustituyéndose por otra mas moderna aunque no desapareció esta. La nueva figura que apareció fue el matrimonio libre. La mujer casada bajo matrimonio libre tenía una libertad patrimonial casi idéntica al actual matrimonio en régimen de separación de bienes (Gamboa Iribarren, 2008).

La diferencia es sustancial, en el matrimonio in manu mariti la mujer no podía gestionar su patrimonio, por lo que la sucesión hereditaria pasaba de la familia de la mujer al patrimonio de la familia del marido. La mujer por ende no tenía acceso a nada de la herencia aunque si tenía derecho a la misma como ahora se verá. Por lo que respecta a la mujer casada bajo el matrimonio libre todo lo que adquiría por herencia pasaba a su patrimonio particular, independiente del marido y el cual no podía gestionar o decidir sobre el mismo.

La repartición de la herencia en cambio era diferente a como se establecía en el Corán, no podemos olvidarnos que los romanos dividían la herencia en 12 porciones independientes entre sí. El total de la herencia era considerado un “as” y cada una de las porciones de ese “as” tenía el nombre de “onza” o uncia. Asimismo dentro del reparto de herencias

dentro del Digesto tenemos la figura de la preterición de la cual era responsable el pater familias y cabe destacar la misma (Di Pietro, 1997).

En el caso de preterición dentro del Digesto cuando se pretería a un hijo varón el testamento al cual hacía referencia esa preterición no se devenía nulo sino que por el contrario continuaba siendo válido a todos los efectos y con todos sus condiciones. No obstante y lo que cabe destacar respecto a la mujer era en el caso de la preterición de la mujer en las herencias. Si el heredero instituido bajo preterición era uno de los sui heredes los herederos directos, el preterido o la preterida independientemente de si era hombre o mujer tenían derecho a una porción viril igual a la del sui heredes. Si el heredero instituido era un heredero extraño ajeno el preterido o la preterida tendrán derecho a la mitad de la parte que le corresponde al instituido como sui heredes. Por ello se puede observar que independientemente de ser hombre o mujer estos tenían los mismos derechos hereditarios no pudiendo ser distinto por razón de sexo.

2.3 VIUDA EN CINTA

Para el caso de la viuda en cinta, se establece en la Sura de Al-baqara / سورة البقرة una serie de requisitos en cuanto a plazos se refiere, en concreto (Cortés & Jomier, 1984):

والذين يتوفون نكم ويذرون أزواجا يتربصن بأنفسهن أربعة أشهر وعشرا فإذا بلغن أجلهن فلا جناح عليكم فيما فعلن في أنفسهن بالمعروف والله بما تعملون خبير

Las viudas deberán esperar cuatro meses y diez días [para volver a casarse]. Luego de ese plazo [los apoderados] no serán reprochados si ellas se predisponen de manera decente para casarse nuevamente; y Allah sabe lo que hacéis.

Por ello como podemos observar se establece un plazo de 130 días para liberar a la viuda de la posibilidad de que se encuentre embarazada y por ende de atribuir posibles hijos al difunto marido.

Por lo que respecta en el Digesto los plazos referentes a la viudedad la mujer no puede contraer nuevo matrimonio sin haber transcurrido diez meses desde la muerte de su anterior marido. Se amplió este plazo a un año y se extendió también a los supuestos de divorcio (Crespo Fernández, 2015).

Asimismo teniendo en cuenta el Libro XXV del Digesto su título IV apartado 10, que hemos descrito anteriormente para el caso del divorcio y la inspección bimensual de la embarazada, también se aplica a la viuda en cinta. La viuda en cinta tenía el mismo régimen de revisión y “enclaustramiento” que la divorciada que manifestaba estar embarazada. Por ello su situación no era muy favorecedora respecto a la situación el Corán siendo más restrictiva y menos libre.

Por todo ello si también nos referimos a este tratamiento que daba el Digesto en su Libro XXV *De Inspiciendo ventre custodiendoque pariu* y las referencias contenidas dentro del Libro XXXVII *De Ventre in possessionem mitendo* establecían como se ha indicado anteriormente una serie de obligaciones y controles con todo lujo de detalles que resultan “especialmente depresivas para la mujer y algunas ultrajantes para su pudor” (Mateos Alarcón, 1893).

3. ACTUALIDAD JURÍDICA

La situación actual de la situación de la mujer respecto a los aspectos estudiados ha cambiado sustancialmente y es prácticamente idéntico en países europeos o árabes en lo que a respuesta legal frente a la mujer se refiere y sus derechos.

No obstante en la situación jurídica actual, por ejemplo el código civil en su artículo 966 indica que “La división de la herencia se suspenderá hasta que se verifique el parto o el aborto, o resulte por el transcurso del tiempo que la viuda no estaba encinta.”

La doctrina y la jurisprudencia establece que el tiempo de espera referido en el código civil es de 10 meses. El tiempo es el mismo al establecido en el Digesto (Pardo, 2015).

Para el caso de la regulación jurídica en el mundo árabe el resultado es homónimo y los plazos establecidos para la viuda en cinta y el caso del divorcio son los mismos que en el Corán. El tratamiento de la mujer desde un punto de vista legal se ha desarrollado respecto a lo indicado en dicho texto sagrado (Fernández Guerrero, 2011).

4. CONCLUSIONES

Los ordenamientos jurídicos son un fiel reflejo de la sociedad que pretenden vertebrar con sus leyes. El derecho pretende por su propia naturaleza organizar las relaciones sociales entorno a una serie de reglas que sin influir en el desarrollo de la sociedad en la que se encuentran enmarcadas si limiten toda interacción que dañe a sus integrantes. Las herramientas que usa ese derecho natural son leyes que reflejan en forma de normas la cultura en la que estas se van a integrar son un vehículo de conservación de la cultura, y de protección de los elementos que esa cultura considera básicos.

Por todo ello como hemos podido observar el tratamiento de la mujer en el Digesto que era de aplicación en Occidente y el Corán que era de Oriente es un reflejo de como la mujer era tratada en respectivas sociedades. La realidad nos muestra que a pesar de los posibles prejuicios que se pueden tener respecto a como la mujer se encuentra legalmente representada en Oriente con el Corán, esta se encuentra con un nivel de protección superior que en el caso de la mujer en Occidente con el Digesto.

El hecho que la mujer en el Digesto en tiempos coetáneos al Corán fuese tratada de forma más denigrante y sumisa es resultado del reflejo de la sociedad de la época. El establecimiento de unas medidas coercitivas respecto al embarazo de la misma en caso de divorcio o viudez con unos límites que se pueden considerar de carácter penitenciario es llamativo. Todavía llama más la atención como se encuentra regulado la figura de la mujer en el Digesto, criminalizando algunos aspectos que pueden perjudicar social o económicamente al hombre y poniendo a la mujer en una posición de sometimiento social y legal.

Por el contrario en el Corán el reflejo de la mujer aunque resulta más benevolente que en el Digesto, evidentemente se encuentra en comparación con la legislación actual menos favorable a la misma. Pero si hacemos un ejercicio de derecho comparado entre el Digesto y el Corán, vemos como el Corán resulta más beneficioso jurídicamente para la mujer y eso es un fiel reflejo de las sociedades de la época. La mujer es evidente que se encuentra más protegida social y jurídicamente en las sociedades árabes que en la occidental donde se aplicaba el Digesto. El hecho de que la mujer se encontrara mejor representada socialmente en las sociedades árabes que en las occidentales donde se aplicaba el Digesto es una causa directa de su desarrollo cultural. El desarrollo cultural y científico del mundo árabe en la época analizada era muy superior al occidental. El desarrollo científico y cultural del renacimiento es causa directa de los copistas árabes y su afán por recopilar toda la ciencia en copias con la pretensión de su distribución como herramienta de expansión cultural y social. No podemos olvidarnos que gracias a los copistas árabes se pudo salvar todos los libros que contenía la biblioteca de Alejandría. Las copias realizadas por los copistas árabes fue descubierto siglos después y se pudo gracias a ello restaurar todo el conocimiento de siglos, lo cual ayudó a la explosión del renacimiento. Por ello el reflejo de una sociedad basada en la cultura y la ciencia ayuda a que la mujer se encuentre mejor representada en la misma. La falta de inversión en cultura y ciencia en la sociedad occidental en comparación con la sociedad árabe es el reverso que confirma dicha problemática.

El hecho de que siglos después todavía se contemplan legalmente algunos de los preceptos legales que tienen más de cinco siglos es preocupante tanto desde un punto de vista legal como social. Las nuevas tecnologías nos brindan posibilidades respecto a la viuda o divorciada para comprobar sin necesidad de tener sus derechos en suspenso ni de ella ni del posible nasciturus a merced de un plazo arcaico el cual para ejecutar su contenido legal asociado no necesita ninguna prueba técnica ni de ADN ni similar. La integridad moral de la mujer sigue poniéndose en entredicho manteniendo tanto el occidente como en oriente dichas cuestiones.

El reflejo de como se trata antropológicamente a la mujer en las culturas occidental y oriental se ve perfectamente en la evolución de sus legislaciones. La ley es el garante de la sociedad que regula, el garante de los derechos que debe mantenerse en una concreta sociedad y tiempo. La falta de completa evolución de la figura de la mujer dentro de la legislación es el reflejo de la todavía existente desigualdad entre hombre y mujer. La necesidad de un cambio es algo más que necesario; una obligación que nace para poder empujar al olvido unas costumbres ostracistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gamboa Iribarren, B. (2008). *Mujer y sucesión hereditaria en roma*. Presentation, . Congreso multidisciplinar de la sección de Bizkaia de la Facultad de Derecho.
- Cortés, J., & Jomier, J. (1984). *El Corán*. Editora Nacional.
- Crespo Fernandez, M. (2015). *El derecho hereditario de la mujer: de roma al código civil* (doctorado). Universidad de Vigo.
- Di Pietro, A. (1997). LA LEGITIMA EN EL DERECHO ROMANO. Retrieved 16 January 2021, from <https://bit.ly/3qy1r9C>
- Fernández Guerrero, O. (2011). Las mujeres en el Islam : una aproximación. *Brocar. Cuadernos De Investigación Histórica*, (35), 267-286. doi: 10.18172/brocar.1606
- Kelsen, H., & Vernengo, R. (1991). *Teoría pura del derecho*. Porrúa.
- Islam House. (2013). *La distribución de la herencia en el Islam*. Islam House.
- Justinian, Hotman, F., Merlin, G., DesBois, G., & Nivelles, S. (530). *Digesto-||rum Sev Pandecta-||rum Libri quinquaginta:|| Ex Pandectis Florentinis ...|| representati, & in Septem par-||tes ex Iustiniani sententia distincti:|| Adiectis breuibus Francisci Hotomani Pari-||siensis I. C. ... summaris* (p. Libro XXV).
- Laura, V. (2010). *Historia del Digesto*. Digesto.unsl.edu.ar. Retrieved 14 January 2021, from <https://bit.ly/2LGq854>
- Mariama, S. (2019). *Sucesión, Matrimonio Y Divorcio En El Islam Desde Una Perspectiva De Género E Inmersa En El Derecho Positivo* (Tfg). Universidad Autónoma de Barcelona.

- Mateos Alarcón, M. (1893). *Estudios sobre el Código Civil del Distrito Federal* (pp. 395 - 399). México: Imp. de Díaz de León succs.
- Méndez, Y. D. (2011). El derecho y su correlación con los cambios de la sociedad. *Derecho y Cambio Social*, 8(23), 28.
- Pardo, F. (2015). Los llamamientos al nasciturus y al concepturus. El caso del nasciturus. El embrión fecundado in vitro. La disposición a favor del concepturus. La inclusión del concepturus en los llamamientos genéricos. La fecundación post-mortem. Una cuestión fiscal. Retrieved 16 January 2021, from <https://bit.ly/3p1Oog6>
- Salvador Alejandro, S. (2016). El plazo legal de espera en la mujer islámica - The waiting period of the Islamic woman. *Cadernos De Derecho Actual*, 4(2016), 153-184. Retrieved 14 January 2021, from <https://bit.ly/3p4sKbe>

GEOGRAFIAS DA (IN)SEGURANÇA E
VULNERABILIDADES SOCIAIS EM CONTEXTO
URBANO: ANÁLISE MULTIVARIADA DE UM
INQUÉRITO À POPULAÇÃO NA CIDADE DO PORTO³⁵⁰

DRA. ANA AMANTE
Universidade do Porto, Portugal

DR. MIGUEL SARAIVA
Universidade do Porto, Portugal

RESUMO

A Segurança é considerada um dos pilares elementares da qualidade de vida nas cidades, mas é principalmente nestas que se concentram as maiores oportunidades de ocorrência de incivilidades e crimes e, conseqüentemente, dos maiores sentimentos de insegurança registados. Esta problemática tornou-se ainda mais significativa quando as disparidades e as vulnerabilidades espaciais se acentuaram no período pós- crise e, mais recentemente, com a atual pandemia COVID-19.

Porém, apesar do paradigma da segurança ter sofrido alterações aos longos das últimas décadas, de um modelo reativo para um preventivo, a dimensão geográfica da criminalidade permanece frequentemente negligenciada, não só em termos da espacialidade dos próprios eventos criminais, como da associação destes a fenómenos de vulnerabilidade e insegurança urbana. A forma como a população percebe a sua segurança é de difícil medição e a expressão territorial da criminalidade, a várias escalas (da nacional à local), raramente tem sido objeto de estudo, principalmente na sua articulação com as políticas públicas e de segurança.

Pretende-se dar contributos para esta articulação entre as diversas componentes da segurança, os contextos urbanos e as políticas de planeamento, usando como caso de estudo a cidade do Porto, em Portugal. Como fonte de dados, utilizou-se um inquérito

³⁵⁰ Este capítulo faz parte do Projeto POCI-01-0145-FEDER-030748, Miguel Saraiva, CANVAS – Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance, financiado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional, através do Programa Operacional Competitividade e Internacionalização COMPETE 2020 e Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). Esta investigação também recebeu o apoio do Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT), financiado pela FCT com a referência UIDB/04084/2020.

à população sobre segurança urbana, sentimento de (in)segurança e qualidade de vida, destinado a residentes permanentes e trabalhadores/estudantes. As respostas de cerca de 500 inquiridos foram comparadas com análises estatístico-espaciais derivadas de dados provenientes de outras fontes oficiais (sociodemográficas e criminais). A análise comparativa da criminalidade, insegurança e de outros fenómenos da vulnerabilidade, sob uma perspetiva espacial comum, permite suportar um debate sobre estratégias preventivas de base local, adequando-as a comunidades e a contextos urbanos específicos. Os contributos desta análise permitem circunscrever caminhos alternativos para a integração de estratégias preventivas de base local, na prevenção da criminalidade, na redução do sentimento de insegurança e, consequentemente, na redução da vulnerabilidade social.

PALAVRAS CHAVE

Segurança Urbana, Sentimento de (in)segurança, Inquérito à população, Análise multivariada, Vulnerabilidades.

INTRODUÇÃO

A Segurança Urbana permanece como uma problemática pertinente e atual, tanto das agendas internacionais como nacionais. Convergindo para vários objetivos do desenvolvimento sustentável (como o domínio 11 – Cidades e Comunidades Sustentáveis, ou o domínio 16 – Paz, Justiça e Fortes Instituições), a segurança urbana é considerada um dos pilares subjacentes à mediação do bem-estar e da Qualidade de Vida nos espaços urbanos (OECD, 2020). Por esse motivo, tem sido progressivamente tida em conta nos mecanismos de mediação de vulnerabilidades sociais e territoriais (Artelaris, 2017; Marques *et al.*, 2019), especialmente em anos recentes e em contextos de crise socioeconómica.

De facto, apesar da generalizada diminuição estatística da criminalidade (Eurostat, 2019), os sentimentos de insegurança continuam a aumentar, fruto não só das consequências da crise, como muito recentemente devido à pandemia COVID-19 (Macharia *et al.*, 2020; Estévez-Souto, 2020; Campedelli *et al.*, 2020; Boman e Gallupe, 2020). Estes fenómenos acentuaram, em larga escala, as disparidades territoriais e as desigualdades socioeconómicas das populações (Amante *et al.*, 2021; Oneto, 2019; Madanipour e Weck, 2015). O reflexo destas dissemelhanças é

especialmente preocupante num período pós-COVID-19 e é expectável que estes problemas tenham repercussões ao longo dos próximos anos, requerendo a monitorização das políticas face a cenários de risco distintos (Bilmes, 2020; Marques *et al.*, 2020).

A vulnerabilidade é um conceito com múltiplas facetas (Brown *et al.*, 2017) e, nesse sentido, a compreensão das problemáticas de cariz social, económico e territorial podem e devem auxiliar a medir os problemas de (in)segurança urbana. Fatores associados à desordem social e à eficácia coletiva (Grönlund e Diniz, 2016; Kamalipour *et al.* 2014; St. Jean, 2007), podem influenciar positiva ou negativamente a perceção de segurança, principalmente nos territórios mais desfavorecidos e segregados. Mas a própria forma como os espaços urbanos são concebidos também constitui um fator influenciador (Saraiva *et al.*, 2016), como tem sido objeto de estudo das disciplinas da criminologia ambiental (Andresen, 2014; Weisburd *et al.*, 2016; Wortley e Townsley, 2016).

Como escrevem Weisburd *et al.* (2016), “o lugar importa” e as manifestações espaciais dos fenómenos criminais não são homogéneas, originando consequências em termos de coesão social e territorial (Neves, 2020; Amante *et al.*, 2020; Sucic e Karlovic, 2017). Porém, a integração entre as geografias de vulnerabilidades – incluindo as geografias da (in)segurança – e a espacialização das políticas de planeamento e prevenção (Tulumello *et al.* 2020; Marques *et al.*, 2019) é ainda reduzida. Por um lado, os indicadores de vulnerabilidade social normalmente não incluem indicadores relativos à (in)segurança (Lee, 2014; Leal, 2010); enquanto as dimensões geográficas e urbanísticas da criminalidade são muitas vezes negligenciadas na definição destas estratégias (Weisburd *et al.*, 2016, Artelaris, 2017; Madanipour e Weck, 2015; Tulumello, 2014). Por outro, não existe uma visão holística na abordagem às problemáticas da segurança urbana, adequando-as à multiplicidade do conceito de vulnerabilidade.

Assim, torna-se necessário encontrar mecanismos para analisar e integrar as diferentes componentes da segurança urbana (Machado, 2019), nomeadamente os fatores “objetivos” (associados às estatísticas de criminalidade e socioeconómicas); e os fatores “subjetivos”, relacionados com a

percepção de medo e insegurança (Reid *et al.*, 2020; Silva, 2019; Valera e Guàrdia, 2014; Sani e Nunes, 2013); posteriormente relacionando-os com os diferentes contextos territoriais. Esta integração é essencial para a definição de políticas de planeamento e segurança eficazes, adequando-as consoante as especificidades de cada território (Hunt, 2019).

Portugal enfrenta igualmente estes desafios. Por um lado, possui uma criminalidade estatística decrescente desde 2008 (INE, 2020), e está em terceiro lugar a nível mundial no Índice de Paz Global (IEP, 2020). Por outro, como um dos países mais severamente afetados pela crise económica, possui sentimentos de insegurança significativos (Tulumello, 2018) e contextos relevantes de vulnerabilidades socioeconómica (Marques *et al.*, 2019). Estas preocupações estão manifestadas nos modelos integrados de policiamento de intervenção que entraram em vigor há pouco mais de uma década (Diretiva Estratégica nº10/2006) e que catalisaram uma mudança de paradigma de um modelo reativo para um preventivo. De forma mais abrangente, estão também plasmadas no atual Programa Nacional da Política de Ordenamento do Território (PNPOT, Lei nº99/2019) que aponta claramente para a criação de mecanismos que regulem as desigualdades territoriais a diferentes escalas através de estratégias multidimensionais. Ao nível da segurança, prevê-se assim que se desenvolvam estratégias públicas de prevenção baseadas na integração multinível de atores e na criação de ferramentas de apoio, suportadas em diagnósticos quantitativos e qualitativos (Amante *et al.*, 2021; Oneto, 2019).

Respondendo a estes desafios, esta investigação pretende dar contributos para esta articulação entre as diversas componentes da segurança, os contextos urbanos e as políticas de planeamento, através de uma análise integrada tendo por base a cidade do Porto, em Portugal. Numa fase final, foram comparadas as várias freguesias do Porto tendo em conta três níveis de análise: criminalidade estatística; os problemas e a percepção de insegurança; e o sentimento de pertença e eficácia coletiva.

1. FATORES RELACIONADOS COM A (IN)SEGURANÇA

Segundo Machado (2019), a segurança urbana é, atualmente, um conceito enquadrado num domínio mais vasto, o da Segurança Humana. Como tal, abrange questões de natureza macrossocial, como também de mudanças específicas que ocorrem nas sociedades. Conhecer e entender as necessidades atuais da população, em geral, implica o desenvolvimento de uma abordagem multissetorial para a segurança, afim de conciliar uma variedade de políticas. Estas incluem medidas de prevenção da criminalidade; reformas institucionais; investimento público; mudanças na relação entre Estado, autarquias e comunidades; vontade política ampla; mas também a sustentação em diagnósticos que adotem sistemas de informação e de intervenção mais modernos e eficazes (UNDP, 2019).

No âmbito desta investigação, a segurança urbana associa-se, primeiramente, a preocupações relativas ao espaço público e às suas componentes morfológicas e geográficas. Como descreveu Jacobs (1961), é o espaço público que define a cidade, sendo uma questão central da vivência urbana, dos fenómenos urbanos e das relações sociais. Consequentemente, é indissociável da perceção e o sentimento de (in)segurança. Segundo Neves (2020), a criminalidade ocorrida no espaço público é significativa, com tendência para aumentar, e corresponde, em Portugal, a um terço de todas as categorias criminais existentes.

Nesse sentido, ganham destaque as teorias da criminologia ambiental. Entre elas, o conceito CPTED (*Crime Prevention Through Environmental Design*) refere que é possível, através do desenho, do planeamento e da gestão dos espaços urbanos, criar condições físicas e psicológicas para que um ofensor tenha menor predisposição para cometer um crime e para que um legítimo utilizador se sinta mais seguro (Saraiva *et al.*, 2019). Mais recentemente, a criminologia dos lugares defende que a criminalidade se concentra em locais específicos, com características específicas (morfológicas, sociais e contextuais), e que são estáveis ao longo do tempo, o que permite suportar a implementação de estratégias de prevenção orientadas (Weisburd *et al.*, 2012).

Deste modo, para além da dimensão objetiva da criminalidade, é necessário contemplar igualmente a sua vertente “subjéitiva” (Araújo, 2019). Segundo Santos (2012), a abordagem criminal deve extravasar as técnicas estatísticas associadas aos registos criminais, para se basear numa análise sistémica que agrega métodos qualitativos e quantitativos com base em fatores sociodemográficos, espaciais e temporais (South e Messner, 2000).

Assim, a investigação recente tem-se centrado numa panóplia de domínios, incluindo os sentimentos de insegurança (Rêgo e Fernandes, 2012; Bastos, 2020); a eficácia coletiva (Sampson e Raudenbush, 2004; St. Jean, 2007; Hipp, 2016); a desordem social e física (Innes, 2004; Henson e Reynolds, 2015; Hicks e Brown, 2013; Garcia, 2006); as características do espaço público (Newman, 1972; Saraiva *et al.* 2016; Weisburd *et al.* 2016); o sentimento de pertença e de comunidade (Ornelas e Moniz, 2014; Skolnick e Bayley, 2006); as perceções sobre a criminalidade (Leite, 2005; Agra, 2017); o grau de confiança nas organizações de segurança ou questões de vitimização e participação (Tandogan e Ilhan, 2016; Gray *et al.*, 2011; Seabra, 2005).

Porém, se a influência integrada destes domínios no sentimento de segurança e na qualidade de vida tem sido abertamente discutida por vários autores (Amante *et al.*, 2021; Reid *et al.*, 2020; Galster e Sharkey, 2017; Braga e Clarke, 2014), a medição em uníssimo destas componentes e a sua contemplação na espacialização das políticas públicas (Oneto, 2019; Marques *et al.*, 2019), tem-se mostrado mais limitada. Não só devido à exigência da recolha de dados múltiplos sobre as experiências sociais e da vivência dos indivíduos, como também pela dificuldade em delimitá-los empiricamente devido à variedade de contextos urbanos e sociais existentes.

2. METODOLOGIA

Esta investigação pretende explorar as dinâmicas integradas das perceções de segurança, ao nível local e na cidade do Porto. Para tal, primeiramente, recorreu-se a um inquérito por questionário, criado no âmbito do Projeto de investigação “CANVAS” (*Crime and Violence Prevention*

through Smart Planning and Artistic Resistance; 2018-2021), sediado na Universidade do Porto. Em seguida, os resultados do inquérito, ao nível do sentimento de insegurança, sentimento de pertença e eficácia coletiva, foram comparados com outros dados estatístico-espaciais de criminalidade e de natureza socioeconómica, provenientes de outras fontes oficiais. Nomeadamente, foram utilizados dados do Instituto Nacional de Estatística (INE) e as estatísticas de criminalidade registada no ano de 2018 (a informação mais recente cedida pela Polícia de Segurança Pública do Porto – PSP). Os dados recolhidos foram espacializados e as análises foram realizadas com suporte a Sistemas de Informação Geográfica (SIG), nomeadamente o software ArcGIS.

2.1. INQUÉRITO

Tal como anteriormente discutido, considerou-se pertinente que o inquérito aplicado incidisse quer em questões de segurança “objetiva”, quer “subjéitiva”. Para tal, recolheram-se variáveis quantitativas e qualitativas sobre segurança urbana, sentimento de (in)segurança e qualidade de vida. O inquérito foi constituído por 31 questões principais de várias tipologias, divididas em sete grupos (Figura 1): 1) Dados sociodemográficos; 2) a Vivência na cidade; 3) o Sentimento de (in)segurança; 4) a relação com o Espaço urbano; 5) os Sentimentos de pertença e de comunidade; 6) as Perceções sobre a criminalidade; e, 7) questões sobre Vitimização e Participação.

O inquérito foi dirigido a todos aqueles que residem ou estudam/trabalham no município do Porto. Devido à situação pandémica vivida a nível mundial e em Portugal desde março de 2019, o inquérito foi aplicado em formato online em diversas plataformas de divulgação local e nacional, entre junho e dezembro de 2020. Foi obtida, nesta primeira fase da análise, uma amostra de 485 inquéritos válidos, considerada significativa (com nível de confiança de 95% e margem de erro máxima de 5%).



Figura 1: Estrutura do inquérito CANVAS sobre segurança urbana.

2.2. O PORTO COMO CASO DE ESTUDO

Ao nível administrativo, a cidade do Porto é constituída por sete freguesias (Bonfim; Campanhã; Paranhos; Ramalde; União das Freguesias (UF) de Aldoar, Foz do Douro e Nevogilde; UF do Centro Histórico; e UF de Lordelo do Ouro e Massarelos) e cobre uma área total de 41,42 Km² (Figura 7). De acordo com o último Censos populacional, residiam na cidade 237 591 habitantes (INE, 2012).

Como segunda cidade do país, o Porto regista taxas de criminalidade acima dos valores nacionais, encontrando-se entre os municípios portugueses com maiores incidências. Entre 2009 e 2019, a taxa de crimes registada no Porto apresenta uma tendência relativamente uniforme, geralmente decrescente, com a variação mais significativa a ocorrer entre 2014 e 2016 (Figura 2). Contudo, o pico de 2015 poderá ser explicado pela adição de duas novas categorias ao Código Penal Português (Decreto-Lei nº48/95, de 15 de Março), passando estas a ser sete: contra as Pessoas, contra o Património, contra o Estado, de Legislação Avulsa, contra a Identidade Cultural e Integridade Pessoal, e contra Animais de Companhia.

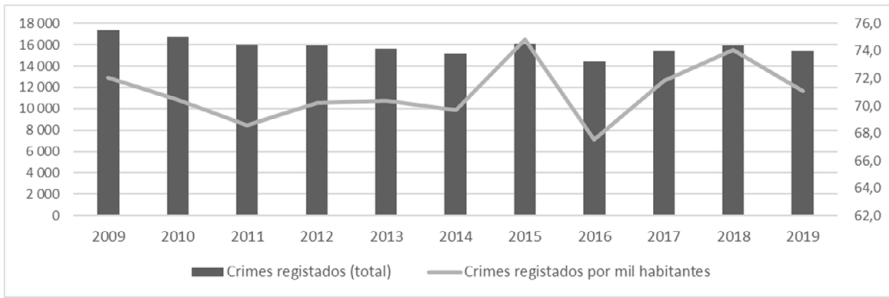


Figura 2: Distribuição do total de crimes registados no Porto entre 2009 e 2019
 Fonte: Direção-Geral da Política de Justiça

Os crimes com maior expressão são os contra o Património, incluindo, maioritariamente, furtos em veículo motorizado, por carteirista, a edifícios comerciais e residenciais e burlas (Figura 3). Apesar de uma queda entre 2015 e 2016, o número de ocorrências tem-se mantido em anos recentes em redor das 10 mil/ano. Seguem-se os crimes contra as Pessoas, com cerca de 3 mil ocorrências por ano (incluindo, por ordem decrescente de ocorrências, crimes contra a integridade física, violação de domicílio, violência doméstica e ameaça e coação). Depois, surgem os crimes contra a Vida em Sociedade, com perto das 2 mil ocorrências por ano (incluindo contrafação de moedas falsas, condução de veículo com taxa de alcoolémia proibida por lei e detenção ou tráfico de armas proibidas). Comparativamente, as restantes categorias de crimes registam valores residuais.

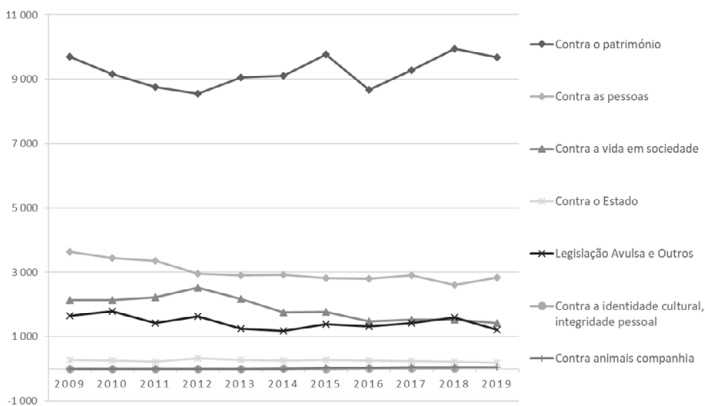


Figura 3: Total de crimes registados por categoria no Porto
 Fonte: Direção-Geral da Política de Justiça

3. RESULTADOS

3.1. CARACTERIZAÇÃO DA AMOSTRA

O inquérito foi maioritariamente respondido pelo género feminino (61%) face ao género masculino (39%). As idades dos inquiridos variaram entre os 17 e os 85 anos, com a média a situar-se nos 34 anos. A maioria dos inquiridos trabalha (46%) ou estuda (38%) verificando-se que mais de 50% detém um grau de ensino superior, enquanto 37% possuem o ensino secundário completo. Os níveis do rendimento mensal, por agregado familiar mais significativos, concentram-se entre os 1000€ e os 1500€ (24%), observando que cerca de 35% dos inquiridos declarou ter rendimentos entre 1500€ e 2000€ e superiores a 3000€.

3.2. A SEGURANÇA NA CIDADE

De uma forma geral, os inquiridos caracterizam o Porto como uma cidade segura (86%). Quando questionados sobre os fatores que mais influenciam a sua qualidade de vida, cerca de 80% dos inquiridos deram a cotação máxima (numa escala de 1 a 5) a “viver num local sem criminalidade” e “sentir-me seguro”, a par de “ter acesso a boas condições de habitação” (78%) e, em menor grau, ter boa acessibilidade a diversos pontos da cidade (60%). Pelo contrário, 80% dos inquiridos que responderam que o Porto era uma cidade insegura, também referiram problemas de mobilidade urbana e acesso à habitação, demonstrando uma associação direta entre estas variáveis.

O sentimento de segurança urbana face à cidade parece ter aumentado, comparativamente, nos últimos dez anos. O número de respostas 4 e 5 (numa escala de 1 - muito inseguro a 5 - muito seguro), aumentou de 43% no período da crise económica (2008-2013) para 64% nos cinco anos seguintes (Figura 4). Nota-se, no entanto, uma pequena mas pouco significativa queda no ano de 2020, talvez causada pela crise pandémica.

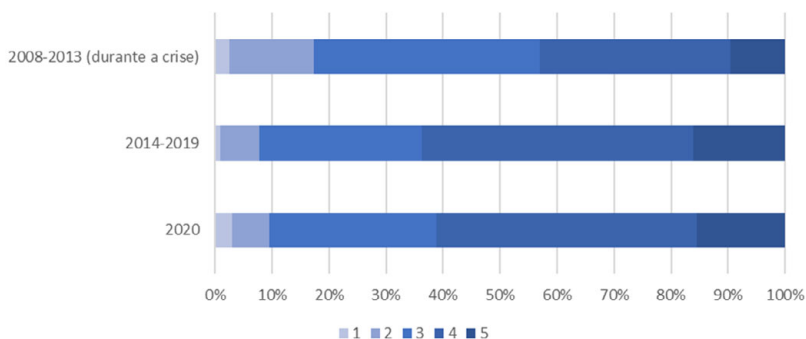


Figura 4: Avaliação do sentimento de segurança no Porto em três períodos temporais (1 - muito inseguro; 5 - muito seguro)

Paralelamente, denota-se um forte sentimento de pertença em relação à cidade do Porto, com 71% dos inquiridos a responder que sente pertencer ou pertencer totalmente (respostas 4 e 5 numa escala de 1 a 5). Esta resposta é superior, mesmo que apenas ligeiramente, ao sentimento de pertença relativo à área de residência dentro da cidade ou em concelhos periféricos (67%).

Mesmo assim, quando questionados sobre o nível de criminalidade na cidade (escala de 1 a 5), 43% dos inquiridos responderam o nível intermédio 3; e cerca de 20% cada um dos níveis 2 e 4. As respostas mais baixas (baixo nível de criminalidade; níveis 1 e 2) provieram geralmente dos residentes do município, e as respostas mais altas (alto nível de criminalidade, níveis 4 e 5) provieram de quem apenas trabalha e estuda no concelho. O nível intermédio foi respondido por ambos estes tipos de frequentadores da cidade. Cada inquirido considerou, geralmente, a sua zona de residência como tendo menos criminalidade que a cidade em geral (70% das respostas nos níveis 1 e 2). Apesar de, como visto acima, existir um menor sentimento de pertença em relação à área de residência, isto demonstra a necessidade de se sentir seguro nesse local.

Assim, quando questionados sobre quem comete crimes, os inquiridos parecem considerar mais os “estranhos” à sua zona de residência. Dos inquiridos que moram no Porto, apenas 10% respondeu que quem cometia os crimes eram pessoas da sua área de residência, com 45% a responder, respetivamente, pessoas “fora da área de residência” ou

“ambos”. Dois terços dos inquiridos consideram que os ofensores têm entre 25 a 45 anos, e outros tantos (78%) que provêm de contextos desfavorecidos como bairros sociais.

Convém, no entanto, salientar que independentemente destas respostas, 60% dos inquiridos confessou nunca ter assistido a uma ocorrência, e metade (51%) reportou nunca ter sido vítima de qualquer crime. Tal enfatiza a relação entre a perceção e a realidade que está subjacente ao sentimento de insegurança.

3.3. RELAÇÃO COM AS CARACTERÍSTICAS DOS ESPAÇOS

Teorias da criminologia ambiental como a da prevenção situacional (Clarke e Cornish, 1985), das atividades de rotina (Cohen e Felson, 1979) ou a CPTED (Newman, 1972; Saraiva *et al.*, 2011; 2016), referem que as características dos “lugares” podem levar a mudanças de comportamentos individuais, quer dos ofensores, quer dos legítimos utilizadores. No inquérito realizado, cerca de 57% dos inquiridos afirma que nunca ou raramente (1 e 2 numa escala de 1 a 5) evita locais ou percursos da cidade na sua rotina diária por motivos de segurança. No entanto, ao avaliar certos locais e características do espaço público, destacam-se vários geradores de insegurança.



Figura 5: Locais geradores de (in)segurança
(Média de respostas obtidas, numa escala 1 - muito inseguro; 5 – muito seguro)

Avaliando, de uma forma geral, como cada espaço faz sentir os utilizadores da cidade (numa escala de 1 - muito inseguro a 5 – muito seguro), as pontuações mais baixas foram atribuídas a “zonas abandonadas ou devolutas” ($\bar{x} = 2.1$); “bairros sociais” ($\bar{x} = 2.6$) e “parques de estacionamento” ($\bar{x} = 2.1$) (Figura 5). Já em espaços públicos, e junto a escolas e paragens de transporte, a segurança percebida é superior (médias de resposta próximas de 4).

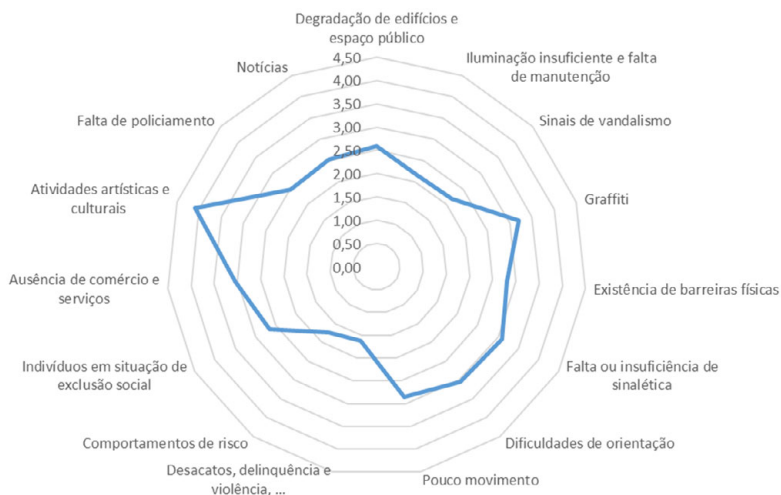


Figura 6: Fatores geradores de (in)segurança
(Média de respostas obtidas, numa escala 1 - muito inseguro; 5 - nada inseguro)

Quando a mesma questão é feita relativamente a elementos ou situações presentes no espaço público (Figura 6), os “comportamentos agressivos; desacatos, delinquência e violência” e os “comportamentos de risco” foram assinalados como os maiores causadores de insegurança (média abaixo de 2), seguidos de “iluminação insuficiente e a falta de manutenção” e “sinais de vandalismo” ($\bar{x} = 2.2$), e “falta de policiamento” ($\bar{x} = 2.5$). Pelo contrário, a realização de “atividades artísticas e culturais” ($\bar{x} = 4.1$) e a presença de “grafitis”, a “falta ou insuficiência de sinalética”, “a ausência de comércio e serviços” ou as “dificuldades de orientação” ($\bar{x} = 3$), não são tidas como grandes geradores de insegurança.

3.4. ANÁLISE GEOGRÁFICA DA INSEGURANÇA

A percepção de (in)segurança encontra-se associada, muitas vezes, à ocorrência real de criminalidade (Agra, 2017; Hipp, 2016). Nesse sentido, compararam-se as respostas dos inquiridos sobre os locais que percecionam como mais inseguros, com a criminalidade registada pela PSP, aqui apresentada por freguesia por motivos de confidencialidade da informação (Figura 7).

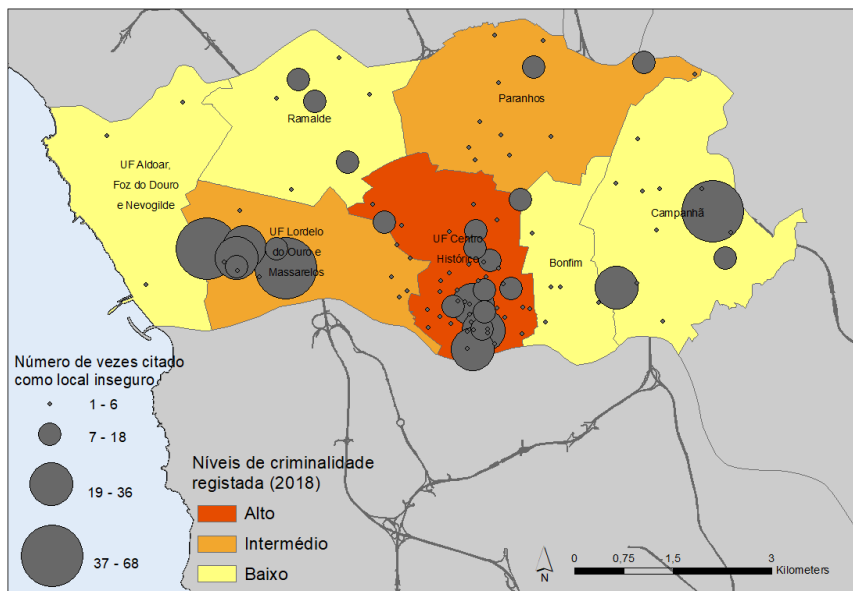


Figura 7: Criminalidade registada em 2018 por freguesia (em três níveis: Baixo, Intermédio e Alto) e locais mais vezes assinalados como inseguros pelos inquiridos

Os locais da cidade do Porto mais citados como sendo inseguros correspondem, precisamente, a bairros de habitação social (os chamados “bairros sociais”). O bairro do Cerco (localizado na freguesia de Campanhã) e os bairros do Aleixo e da Pasteleira (localizado na UF de Lordelo do Ouro e Massarelos) foram citados, cada um, por mais de 10% dos inquiridos. Outros bairros como os de Pinheiro Torres, Pasteleira Nova, Viso, Lagarteiro, Ramalde e Francos foram também referenciados. Dos inquiridos que não citaram qualquer local especificamente, a maioria respondeu também, simplesmente, “Bairros Sociais”. Os principais

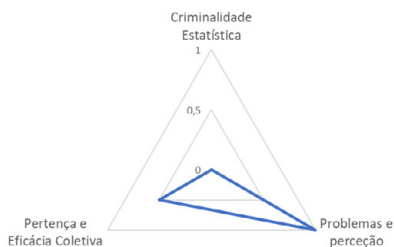
motivos dados para os considerar inseguros foram a presença de consumo e/ou tráfico de estupefacientes e a falta de policiamento.

Outra tipologia de local referida foram as estações de metro (pe. Campanhã, Viso, Francos, Trindade, Pólo Universitário, entre outras), e diversos locais de centralidade; estudantil (Pólo Universitário da Asprela), de atividades de emprego, comércio e serviços (Rotunda da Boavista, a Baixa da cidade) e de turismo e vida noturna (pe. Ribeira, Sé, Cordoaria, Aliados e Trindade), maioritariamente localizados na parte central da cidade. Outras áreas destacadas no mapa incluem a Areosa, o Fluvial ou Lordelo do Ouro.

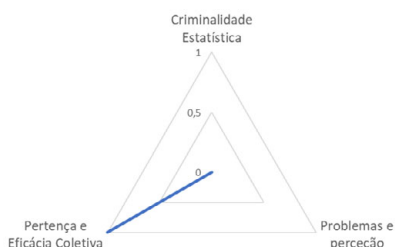
Existe alguma concordância entre as concentrações de locais percecionados como inseguros e as estatísticas de criminalidade. A freguesia central, que inclui a “baixa” da cidade (UF do Centro Histórico), e que possui comparativamente o nível mais alto de ocorrências, detém 50% dos locais referenciados pelos inquiridos. Comparativamente, uma das freguesias com níveis intermédios de criminalidade (UF Lordelo do Ouro e Massarelos) também detém fortes concentrações de locais percecionados como inseguros. Porém, estas concentrações existem igualmente em freguesias como Campanhã e Ramalde, que estão no nível mais baixo, comparativamente, de criminalidade estatística.

3.5. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE FREGUESIAS

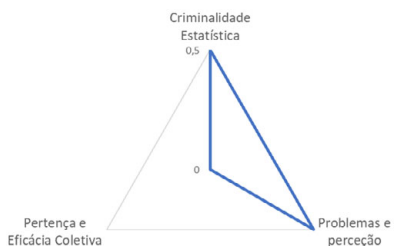
As diferenças existentes, ao nível das freguesias, entre a criminalidade estatística, a perceção de segurança e outras questões relativas ao sentimento de pertença e eficácia coletiva, estão representadas esquematicamente na Figura 8. Foram encontrados quatro grupos de freguesias, com relações diferentes entre a perceção (de todos os inquiridos), a realidade e a atitude dos residentes das próprias freguesias.



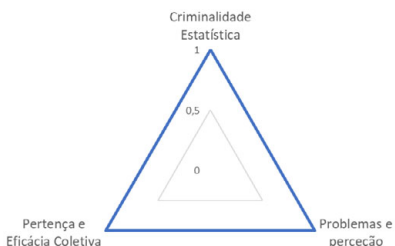
Grupo 1 – Campanhã e Bonfim



Grupo 2 – Ramalde e UF Aldoar, Foz do Douro e Nevogilde



Grupo 3 - Paranhos



Grupo 4 – UF Centro Histórico e UF Lordelo do Ouro e Massarelos

Figura 8: Representação relacional dos níveis de Criminalidade Estatística; de Percepção de insegurança e da existência de problemas; e de Sentimentos de Pertença e Eficácia Coletiva, por grupos de freguesias (0 – Nível Baixo; 0.5 – Nível Médio; 1 – Nível Alto)

O Grupo 1 é composto pelas freguesias de Campanhã e Bonfim, do lado oriental da cidade. Caracteriza-se por ter baixos níveis de criminalidade estatística, algo que contrasta com uma forte percepção de insegurança. O Bairro do Cerco, o Bairro do Lagarteiro e a área em redor da estação de Campanhã estão entre os locais mais referidos como inseguros na cidade pelos residentes, estudantes e trabalhadores (Figura 7). Esta é também a área da cidade em que os residentes mais assinalaram problemas nas suas respostas ao inquérito. Estes incluem degradação do espaço público, maus passeios, acumulação de lixo ou iluminação insuficiente (40-50% dos residentes inquiridos); comportamentos de risco, descatos e delinquência ou vandalismo (30-50%); e, em Campanhã, a ausência de atividades culturais (75%) e de comércio e serviços (40%). Se estas são também as freguesias onde os moradores mais clamam por polícia nas ruas (em Campanhã, 92%) é de notar que, apesar de tudo, existe

algum sentimento de pertença, com os inquiridos a mostrarem-se relativamente preocupados com os seus vizinhos e com a manutenção do local onde vivem.

O Grupo 2 é composto pelas freguesias de Ramalde e UF de Aldoar, Foz do Douro e Nevogilde, do lado ocidental da cidade. Como as freguesias do Grupo 1, possuem níveis baixos de criminalidade estatística, mas distinguem-se pela pouca referência, por parte dos inquiridos, a locais inseguros. Estes foram assinalados principalmente em Ramalde, correspondendo aos bairros de Ramalde e Viso (Figura 7). De igual forma, estes foram os residentes que menos assinalaram problemas locais. Um quarto dos inquiridos referiu a presença de comportamentos de risco, a ausência de atividades culturais e fracos transportes e, em Ramalde assinalou-se a necessidade de haver mais policiamento, mas outros fatores urbanístico-sociais foram apenas residualmente mencionados. Talvez por esse motivo, este é o grupo de freguesias que apresenta o maior sentimento de pertença e eficácia coletiva da cidade. Mais de 90% dos inquiridos assinalaram sentir-se bem em viver neste local; e mais de metade tem um forte grau de confiança nos vizinhos (em Aldoar atinge os 90%), está disposto a ajudá-los e preocupa-se coletivamente com a conservação do espaço urbano.

No Grupo 3 foi apenas considerada a freguesia de Paranhos, localizada a norte, por ter um comportamento distinto. Encontra-se num nível intermédio de criminalidade estatística e inclui também algumas zonas assinaladas pelos inquiridos como inseguras, como a Asprela e a Areosa (Figura 7). Os problemas assinalados também o foram de forma intermédia, destacando-se a ausência de atividades culturais e de equipamentos de lazer (40% dos residentes inquiridos); a acumulação de lixo, maus passeios e iluminação suficiente (30%) ou comportamentos de risco (26%). Contudo, esta freguesia destaca-se por ser aquela com o menor sentimento de pertença e eficácia coletiva medido. Apenas 30% dos residentes inquiridos referiram que se preocupam com a área residencial, sentimento igualmente percecionado em relação aos seus vizinhos, embora tenham apontado pouca união de vizinhança. Apenas 14% referiram que os vizinhos estavam dispostos a ajudar.

Por fim, o Grupo 4 compreende as freguesias centrais do Centro Histórico e de Lordelo do Ouro e Massarelos. Estas freguesias contêm os valores mais altos de criminalidade estatística da cidade e são aquelas, como anteriormente referido, onde mais foram assinaladas zonas inseguras pelos inquiridos (Figura 7). Foram também assinalados problemas pelos residentes (embora em menor grau do que aqueles do Grupo 1), incluindo passeios em más condições (30% dos residentes inquiridos), ausência de atividades culturais (25%) e de outros equipamentos de lazer e comércio/serviços. Especificamente em Lordelo, 40% dos inquiridos também assinalaram comportamentos de risco e a presença de pessoas em situação de sem-abrigo (consideradas geradoras de insegurança por estes inquiridos). Mesmo assim, e à semelhança do Grupo 2, destaca-se um grande sentimento de pertença e eficácia coletiva, com mais de 90% dos inquiridos a mostrar sentir-se bem por viverem nestes locais, e 40% a referir que se preocupam com a conservação dos espaços.

4. DISCUSSÃO E CONCLUSÃO

Esta investigação preliminar, assente num inquérito implementado em 2020 na cidade do Porto, permitiu reforçar a necessidade de fazer convergir a investigação sobre segurança urbana para modelos integrados de análise, que alberguem quer componentes qualitativas e quantitativas, quer componentes objetivas e subjetivas. Três domínios distintos de análise foram abordados: 1) a dimensão da criminalidade registada (que, como consequência não inclui as chamadas “cifras negras” referentes à criminalidade não participada); 2) o sentimento de insegurança relativo aos espaços urbanos onde os indivíduos desenrolam as suas rotinas diárias; e 3) um sentimento de pertença e vizinhança dos indivíduos em relação ao meio envolvente. Como demonstrado, diferentes territórios comportam-se de diferentes maneiras. Portanto, estabelecer relações baseadas em diversos domínios da segurança urbana – e não apenas na criminalidade estatística – permite detetar padrões distintos e graus de causalidade que contribuam para um desenvolvimento mais eficaz de estratégias locais integradas de prevenção e planeamento (Araújo, 2019; Oneto, 2019), com vista à redução de vulnerabilidades sócio-espaciais (Marques *et al.*, 2019).

Estas conclusões dão um maior suporte aos mais recentes avanços no âmbito da criminologia ambiental, particularmente ao nível da Criminologia dos Lugares (Weisburd *et al.*, 2012; 2016) e da terceira geração CPTED (Mihinjac e Saville, 2019). A primeira defende a análise integrada da criminalidade e dos sistemas sociais a microescalas, pois estas escalas possuem elevada variabilidade (como a presente investigação comprova). A segunda, associa a conceção de espaços urbanos seguros a questões de sustentabilidade, saúde pública e qualidade de vida, enquadrados nos novos horizontes de planeamento/desenvolvimento das cidades.

Se todos estes elementos surgem como indispensáveis para refletir as políticas de prevenção nos contextos urbanos, é igualmente indispensável reconhecer a importância das análises espaciais na compreensão das especificidades de cada território. Não só em termos da perceção direta da distribuição geográfica da criminalidade (cf. Lei da Concentração do Crime; Weisburd, 2015), mas na compreensão integrada de como se relaciona com as características morfológicas da urbe, a distribuição socioeconómica e cultural e, conseqüentemente, as perceções de (in)segurança, espaço a espaço (Reid *et al.* 2020; Machado; 2019; Hunt, 2019; St. Jean, 2007).

Deste modo, esta investigação também permite suportar a noção de que, para além da criminalidade registada, a criminalidade percecionada (que pode ou não coincidir espacialmente com a registada) pode influenciar em larga medida o sentimento de (in)segurança (Sampson e Raudenbush, 2004). A perceção do indivíduo perante a cidade e os seus espaços depende não só das particularidades de cada contexto, mas também das características sociais e relacionais existentes, podendo ter várias origens e ser de natureza diversificada. A evidência, aqui apresentada, de que diferentes espaços urbanos assumem comportamentos distintos, reforça a investigação recente de Sani e Nunes (2013), Rêgo e Fernandes (2012), Kamalipour *et al.* (2014), Bastos (2020) ou Reid *et al.* (2020), sobre a importância das experiências pessoais e das representações externas na perceção da (in)segurança e do risco associado a elementos do espaço construído. Ao mesmo tempo, reforça, mais uma vez, a importância da base espacial com o fulcral ligante de todas estas dimensões.

Como consequência, destaca-se a importância das estratégias de base local de eficácia coletiva e da promoção do sentimento de pertença e comunidade, em articulação com ações de policiamento preventivo e comunitário (Skolnick e Bayley, 2006; St. Jean, 2007 Amante *et al.*, 2021). Por um lado, os Grupos de Freguesias 1, 2 e 3 analisados mostraram valores opostos de percepção e pertença. Por outro, entre 75%-85% dos residentes de todas as freguesias responderam concordar ou concordar muito (4 e 5 numa escala de 1 a 5) com a necessidade da população local assumir papéis interventivos nos processos de reabilitação; com a necessidade de maior envolvimento entre a polícia e a comunidade nos processos locais, numa lógica de coresponsabilidade; e com a necessidade de envolver a comunidade em mais iniciativas culturais no espaço público.

Tudo isto se reflete, mais uma vez, na necessidade de diferenciar as respostas, evitando soluções uniformes para todo o território. O desenvolvimento de diagnósticos locais e a implementação de estratégias específicas de planeamento, de conceção e gestão dos espaços e usos do solo, e de intervenção das organizações de segurança, são fundamentais para o sucesso das políticas públicas de segurança, como têm defendido autores como Weisburd *et al.* (2016) ou Oneto (2019). O desafio consiste em melhorar os mecanismos de realização de diagnósticos multivariados, como aquele aqui apresentado, e refleti-los, assiduamente, no desenvolvimento de políticas e estratégias de prevenção de base local.

Atualmente, o desafio prende-se igualmente com a inclusão de componentes espaço-temporais nos diagnósticos estratégicos, que avaliem os impactos das crises (quer a anterior crise económica, quer a atual crise pandémica) em vários domínios que afetam a segurança urbana: as mudanças nas atividades de rotina, as mudanças nos padrões de criminalidade e as mudanças nos contextos de vulnerabilidade territorial e social. Apenas desta forma, multivariada, integrada, e suportada por análises territorializadas, poder-se-á responder aos desafios presentes e futuros com políticas urbanas e espaciais orientadas para a redução da insegurança e das vulnerabilidades, e o aumento da qualidade de vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGRA, C. (2017). The Complex Structures, Processes and Meanings of the Drug/Crime Relationship. In *Drugs and Crime Deviant Pathways* Routledge.
- AMANTE, A., SARAIVA, M., MARQUES, T. (2021). Community crime Prevention in Portugal: an introduction to Local Safety Contracts. *Crime Prevention and Community Safety*. In press
- AMANTE, A., SARAIVA, S., MARQUES, T. (2020). A Segurança urbana na Geografia de Proximidade em Portugal. Livro de Atas do XII Congresso da Geografia Portuguesa “Geografias de Transição para a Sustentabilidade, Universidade do Minho, 58-63. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/1ZmaI5eIjuQJIXOC3z4kZKspekv72xqzg/view>
- ANDRESEN, M. A. (2014). *Environmental criminology: Evolution, theory, and practice*. New York: Routledge.
- ARAÚJO, D. (2019). Segurança – conceito e percepções. In Conferência Segurança urbana: os municípios e a proteção do espaço público. Coimbra, Portugal.
- ARTELARIS, P. (2017). Geographies of crises in Greece: a social well-being approach. *Geoforum*, 84, 59-69.
- BASTOS, C. (2020). *A Geografia da (in)segurança: Percepção de insegurança e a sua relação com as características dos espaços na cidade do Porto*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Recuperado de <https://hdl.handle.net/10216/131423>
- BILMES, L. (2020). Rethinking U.S. National Security after Covid19. *Peace Economics, Peace Science and Public Policy*, 26(3), 1-11.
- BOMAN, J., GALLUPE, O. (2020). Has COVID-19 Changed Crime? Crime rates in the United States during the Pandemic. *American Journal of Criminal Justice*, 45, 537-545.
- BRAGA, A., CLARKE, R. (2014). Explaining high-risk concentrations of crime in the city: Social disorganization, crime opportunities, and important next steps. *Journal of Research in Crime and Delinquency*, 51(4), 480-498.

- BROWN, K, ECCLESTONE, K., EMMEL, N. (2017). The Many Faces of Vulnerability. *Social Policy and Society*, 16(3), 497-510.
- CAMPEDELLI, G., AZIANI, A., FAVARIN, S. (2020). Exploring the Immediate Effects of COVID-19 Containment Policies on Crime: an Empirical Analysis of the Short-Term Aftermath in Los Angeles. *American Journal of Criminal Justice* (2020). Recuperado de <https://doi.org/10.1007/s12103-020-09578-6>
- CLARKE, R., CORNISH, D. (1985). Modelling Offenders' Decisions: A Framework for Research and Police. *Crime and Justice*, 6, 147-185.
- COHEN, L., FELSON, M. (1979). Social Change and Crime Rate Trends: A Routine Activity Approach. *American Sociological Review*, 44(4), 588-608.
- ESTÉVEZ-SOUTO, P.R. (2020). Crime and COVID-19: Effect of changes in routine activities in Mexico City. Recuperado de <https://doi.org/10.31235/osf.io/3jfwu>
- EUROSTAT (2019). Statistics explained. Recuperado de <http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/>
- GALSTER, G., SHARKEY, P. (2017). Spatial foundations of inequality: A conceptual model and empirical overview. *Russel Sage Journal of the Social Sciences*, 3(2), 1-33.
- GARCIA, J. (2006). Indisciplina, incivilidade e cidadania na escola. *Educação Temática Digital*, 8(1), 121-130.
- GRAY, E., JACKSON, J., FARRALL, S. (2011). Feelings and functions in the fear of crime. *British Journal of Criminology*, 51(1), 75-94.
- GRÖNLUND, B. E DINIZ, M. (2016). *CP-UDP Mapping, Analyses and Learning*. Paper presented at the Safer Cities – Crime Prevention through Urban Design, Planning and Management, Athens
- HENSON, B., REYNS, B. (2015). The Onlu Thing We Have to Fear is Fear Itself...and Crime: The Current State of the Fear of crime Literature and Where It Should Go Next. *Sociology Compass*, 9(2), 91-103.
- HICKS, S., BROWN, S. (2013). Perceptions of risk: A review of the effects of individual and community-level variables on perceptions of risk. *International Review of Victimology*, 19(3), 249-267.

- HIPP, J. (2016). Collective efficacy: How it is conceptualized, how it is measured, and does it really matter for understanding perceived neighborhood crime and disorder? *Journal of Criminal Justice*, 46(1), 32-44.
- HUNT, J. (2019). From Crime Mapping to Crime Forecasting: The Evolution of Place-Based Policing. *NIJ Journal*, Issue 281, 1-6.
- IEP (2020). Global Peace Index 2020: Measuring Peace in a Complex World. Recuperado de https://www.visionofhumanity.org/wp-content/uploads/2020/10/GPI_2020_web.pdf
- INE (2020). Instituto nacional de estatística. Recuperado de: www.ine.pt
- INE (2012). Censos 2011 Resultados definitivos - Região Norte. Instituto Nacional de Estatística, I.P, Lisboa, Portugal. ISBN 978-989-25-0186-4. Recuperado de https://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=CENSOS&xpgid=ine_censos_publicacao_det&contexto=pu&PUBLICACOESpub_boui=156638623&PUBLICACOESmodo=2&selTab=tab1&pcensos=61969554
- INNES, M. (20014). Signal crimes and signal disorders: notes on deviance as communicative action. *The British Journal of Sociology*, 55(3), 335-355.
- JACOBS, J. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. Random House, New York, United States.
- KAMALIPOUR, H., MEMARIAN, G., FAIZI, M. (2014). Urban Crime and Pattern Conceptions: Departuring from Spatiality. *Open Journal of Social Sciences*, 2, 441-450.
- LEAL, J. (2010). O sentimento de insegurança na discursividade sobre o crime. *Sociologias*, Nº 23 Porto Alegre, 394-427.
- LEE, Y. (2014). Social vulnerability indicator as a sustainable planning tool. *Environmental Impact Review*, 44, 31-42.
- LEITE, M. (2005). Violência, insegurança e cidadania: reflexões a partir do Rio de Janeiro. Observatório da Cidadania, 66-70. Recuperado de https://www.socialwatch.org/sites/default/files/pdf/en/panorbrasileir_0e2005_bra.pdf
- MACHARIA, P., JOSEPH, N., OKIRO, E. (2020). A vulnerability index for COVID-19: spatial analysis at the subnational level in Kenya. *BMJ Global Health*, 5:e003014.

- MACHADO, P. (2019). Segurança Urbana. In Conferência Segurança urbana: os municípios e a proteção do espaço público. Coimbra, Portugal.
- MADANIPOUR, A., WECK, S. (2015). Social exclusion and poverty in Europe: Territorial patterns. *Local Economy*, 30(7), 715-720.
- MARQUES, T., SANTOS, H., HONÓRIO, F., FERREIRA, M., RIBEIRO, D., TORRES, M. (2020). O mosaico territorial do risco ao contágio e à mortalidade por Covid-19 em Portugal Continental. *Finisterra*, 55(115): Número especial Covid-19, 19-26.
- MARQUES, T., SARAIVA, M., MATOS, F., MAIA, C., RIBEIRO, D., FERREIRA, M., AMANTE, A. (2019). Assessing territorial vulnerabilities and spatial inequalities: the case of Portugal. Book of Papers of AESOP2019 – Planning for Transition, Venice, Italy, 588-576. Recuperado de AESOP_book_of_papers_2.pdf (aesop2019.eu)
- MIHINJAC, M., SAVILLE, G. (2019). Third-Generation Crime Prevention Through Environmental Design (CPTED). *Social Sciences*, 8(6), 182.
- NEVES, A. (2020). O Crime e o Contexto: dois estudos de caso em Lisboa. Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10362/107744>
- NEWMAN, P. (1972). Defensible space: crime prevention through urban design. Macmillan, New York
- OECD (2020). How's Life? 2020: Measuring Well-being. OECD Publishing, Paris. Recuperado de <https://doi.org/10.1787/9870c393-en>
- ONETO, I. (2019). Contratos Locais de Segurança. In Conferência Segurança urbana: os municípios e a proteção do espaço público. Coimbra, Portugal.
- ORNELAS, J., MONIZ, M. (2014). Formação em Psicologia Comunitária e os seus contributos pedagógicos para a Participação Cívica. *Educar em revista*, 53, 39-58.
- REID, I., APPLEBY-ARNOLD, S., BROCKDORFF, N., JAOVLJEV, I., ZDRAVKKOVIC, S. (2020). Developing a model of perceptions of security and insecurity in the context of crime. *Psychiatry, Psychology and Law*, Vol.0(0), 1-17.

- RÊGO, X., FERNANDES, L. (2012). As falas do medo: Convergências entre as cidades do Porto e Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 27(78), 51-191.
- SAINT-JEAN, P. (2007). Pockets of Crime: Broken windows, Collective efficacy, and the Criminal Point of View. The University of Chicago Press.
- SAMPSON, R., RAUDENBUSH, S. (2004). Seeing disorder: Neighborhood stigma and the social construction of “Broken windows”. *Social Psychology Quarterly*, 67, 319-342.
- SANI, I., NUNES, L. (2013). Questionário de diagnóstico local de segurança: Estudo numa comunidade urbana. *Análise Psicológica*, 2(XXXI), 185-195.
- SANTOS, R. (2012). Crime Analysis with Crime Mapping. Radford University, Sage Publications.
- SARAIVA, M., NEVES, A. V., SANTOS, H., DINIZ, M., JOTA, L., & RIBEIRO, P. (2019). A Prevenção Criminal através do Espaço Construído (CPTED) em Portugal: revisão da literatura e redes de conhecimento. *Revista Portuguesa de Estudos Regionais*, 52, 7-24.
- SARAIVA, M., MATIJOSAITIENE, I., DINIZ, M., VELICKA, V. (2016). Model (my) neighbourhood – a bottom-up collective approach for crime-prevention in Portugal and Lithuania. *Journal of Place management and Development*, 9(2), 166-190.
- SARAIVA, M., PINHO, P. (2011). A comprehensive and accessible approach to crime prevention in the planning and design of public spaces. *Urban Design International*, 16, 213-226.
- SEABRA, H. (2005). Delinquência a preto e branco: Estudos de Jovens em Reinserção. ACIME, Porto. Recuperado de https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/179891/1_HMS.pdf/52f351c9-6dcb-4089-82eb-61c1cof59be6
- SILVA, S. (2019). *Geografia da (in)segurança nos municípios do Quadrilátero Urbano – Barcelos, Braga, Guimarães e Vila Nova de Famalicão*. Tese de Doutoramento, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Recuperado de <http://hdl.handle.net/1822/65665>

- SKOLNICK, J., BAYLEY, D. (2006). Policiamento Comunitário: Questões e Práticas através do Mundo. EDUSP, São Paulo (Trad. Ana Pinheiro)
- SOUTH, S., MESSNER, S. (2000). Crime and Demography: Multiple Linkages, Reciprocal Relations. *Annual Review of Sociology*, 26, 83-106.
- SUCIC, I., KARLOVIC, R. (2017). Community Policing in Support of Social Cohesion. In P.S. Bayerl, R. Karlovic, B. Akhgar, G. Markarian (Eds), *Community Policing – A European Perspective Strategies, best Practices and Guidelines*, Springer, 7-9. Recuperado de https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-53396-4_2
- TANDOGAN, O., ILHAN, B. (2016). Fear of Crime in Public Spaces: From the View of Women Living in Cities. *Procedia Engineering*, Volume 161, 2011-2018.
- TULUMELLO, S., COTELLA, G., OTHENGRAFEN, F. (2020). Spatial planning and territorial governance in Southern Europe between economic crisis and austerity policies. *International Planning Studies*, 25(1), 72-87.
- TULUMELLO, S. (2018). Segurança urbana: tendências globais, contradições portuguesas e tempos de crise. In Carmo A., Ascensão E., Estevens A. (Eds), *A cidade em reconstrução. Leituras críticas, 2008-2018*, 73-80. Recuperado em <http://hdl.handle.net/10451/35174>
- TULUMELLO, S. (2014). Local Policies for Urban Security and Spatial Planning in the Lisbon Metropolitan Area: The cases of Lisbon, Cascais and Barreiro Municipalities. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10451/15721>
- UNDP (2019). Beyond income, beyond averages, beyond today: Inequalities in human development in the 21st century. Human Development Report 2019. United Nations Development Programme. Recuperado de <http://hdr.undp.org/en/content/human-development-report-2019>
- VALERA, S., GUÀRDIA, J. (2014). Perceived insecurity and fear of crime in a city with low-crime rates. *Journal of Environmental Psychology*, 38, 195-205.

- WEISBURD, D., ECK, J., BRAGA, A., TELEP, C., CAVE, B. (2016). *Place Matters: Criminology for the Twenty-First Century*. Cambridge University Press, New York
- WEISBURD, D. (2015). The Law of Crime Concentration and The Criminology of Place*. *Criminology*, 53(2), 133-157.
- WEISBURD, D., Groff, E. R., & Yang, S.-M. (2012). *The criminology of place: Street segments and our understanding of the crime problem*. Oxford: Oxford University Press.
- WORTKEY, R., TOWNSLEY, M. (2016). *Environmental criminology and crime analysis*. Routledge, New York

RAZÓN Y EXPERIENCIA: HACIA UNA ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA DEL HINDUISMO

JESÚS FERNÁNDEZ MUÑOZ
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

El hinduismo es la religión de la mayor parte de los habitantes de la India y de Nepal (y la tercera religión a nivel mundial, tras el cristianismo y el islam en número de creyentes) y fundamenta la totalidad de la vida de las personas de estos territorios. Los mismos hindúes consideran que el hinduismo más que una “religión” es un *modo de vida*. A pesar de eso el hinduismo tiene detrás una importante carga filosófico-teológica con entramados sistemas, textos y tradiciones.

De manera sintética se puede entender el hinduismo como una tradición milenaria que se basa en la comprensión del rito y en un determinado orden del cosmos. Esa comprensión del cosmos es una emanación de la divinidad, una divinidad que *existe* dentro del ser humano. Pero no es una religión dogmática y hay muchas formas y maneras de acercarse al hinduismo. Por eso, lo que se pretende en este capítulo es realizar un estudio introductorio sobre la antropología filosófica y la autocomprensión de los hinduistas basado en algunas de fuentes disponibles para exponer las líneas principales del hinduismo desde una perspectiva interdisciplinar y destacar la confrontación entre razón y experiencia.

PALABRAS CLAVE

Antropología filosófica, teología, experiencia védica, hinduismo, Raimon Panikkar, religión, sistema religioso-filosófico.

1. INTRODUCCIÓN: LA TENDENCIA AL CIENTIFICISMO EN EL ESTUDIO DE LAS RELIGIONES

El hinduismo se describe como una creencia en la reencarnación (*samsara*) que determina la ley de que toda causa conlleva un efecto (*karma*) y la liberación es la liberación de ese ciclo. La cuestión es que también otras religiones asiáticas son parecidas y parece bastante claro que uno de los problemas radica en que no hay en el hinduismo ningún fundador histórico y que haya aportado un único credo (o ley). Por lo tanto, es una religión muy diferente a las grandes tradiciones monoteístas. En síntesis el hinduismo es el resultado de la convivencia de diversos enfoques, que para el observador externo pueden parecer contradictorios acerca de la divinidad y el universo y la relación entre ambos.

Así las cosas, en el hinduismo se puede decir que se experimenta *lo sagrado* como la aceptación de la existencia de un ser superior más allá de uno mismo (Flood, 2008, p. 24). No se puede dejar de lado que el ser humano se ha sentido siempre profundamente conmovido por el mundo y por la naturaleza (*physis*), por muy familiar que sea o por muy *domesticada* y controlada que pensemos que tenemos a esa naturaleza. Un buen ejemplo de ello lo tenemos con la actual pandemia por COVID-19, que ha sembrado el caos mundial en pocos meses y ha cambiado el modo de vida de millones de personas.

A nivel de religiones tiene lugar un cierto choque entre el racionalismo y la religión profunda (misteriosa). La principal diferencia entre ambas tipologías tiene que ver con que *en* la idea de Dios predomine (o no) la racionalidad epistemológica. A este respecto no se puede dejar de lado esa tendencia a la racionalización que al final se convierte en una tendencia al cientificismo en todos los ámbitos:

“Esta tendencia a la racionalización sigue imperando aún hoy. Y no solo en teología. También la investigación de mitos, el estudio de la religión de los pueblos primitivos y salvajes, el ensayo de reconstruir los rudimentos y comienzos de la religión, están sometidos a ella” (Otto, 2005, p. 12).

Las religiones se intentan someter al examen del análisis científico (a su método) y todo en ellas se considera medible y experimentable, aunque

en algunos casos ese tipo de análisis y perspectiva no sea la más adecuada. Pero la ciencia se ha convertido progresivamente (y casi paradójicamente) en el dogma (incuestionable) y la vara con la que se tiene que medir y necesariamente comprender todo.

En contraposición a esa tendencia en este trabajo se expondrá la eminente diferencia de la práctica religiosa del hinduismo y, sobre todo, la complejidad de su cosmovisión así como la imposibilidad de medir y parametrizar científicamente al propio hinduismo. Por este motivo, se insistirá en las diferencias con otras religiones que se entienden a sí mismas desde un punto de vista (teo)lógico. En el hinduismo no se habla de pensamientos claros y distintos, sino de una forma de comprender el cosmos y al sí mismo de una enorme complejidad y belleza. Y es que, como se expone en BU III, 9, 23: “por el corazón se conoce la verdad, en el corazón reposa la verdad”.

2. LO SAGRADO: UN ACERCAMIENTO A LA (AUTO)COMPRENSIÓN DEL HINDUISMO

Para el estudio y comprensión de las religiones es muy relevante no cerrar los ojos a lo más peculiar de la religiosidad, a saber, el *sentimiento* y la *espiritualidad*. Porque precisamente a partir del sentimiento de lo *siniestro* y la palpitación de lo inquietante se encuentran las primeras formas de sentir lo religioso y desde donde se puede decir que ha evolucionado toda la historia de la religión (Otto, 2005). Goethe afirmó que: “Lo enorme –en sentido inconmensurable– acaba por ser lo sublime; excede nuestra facultad de comprensión” (Otto, 2005, p. 62). Es decir, lo *numinoso* no puede ser definido, pero sí puede ser *descrito*. La descripción se muestra en función de las diversas experiencias (vivencias) de temor, de fascinación, de aniquilación etc. El propio Otto no se centra en las cuestiones psicológicas de estos hechos porque la experiencia religiosa es para el autor una experiencia de *ser* y, por tanto, una experiencia *metafísica* que es imposible expresar (Otto, 2005, p 83). Por eso deja de lado los aspectos especulativos y racionales de la religión para focalizarse en el lado de lo *irracional*. En su ensayo se centra en mostrar al “Dios vivo” como un poder *terrible*. Descubre el sentimiento de temor y espanto ante el *mysterium tremendum* y el temor religioso ante el *mysterium*

fascinans. Todas estas experiencias las denomina como *numinosas* (del latín *numen*, “dios”). Lo sagrado se manifiesta como una realidad totalmente diferente a las realidades humanas o naturales. El hombre, simplemente, lo que puede hacer es expresarlo con esos términos (naturales-humanos) y de esta manera se subraya la incapacidad humana para expresar lo *ganz andere* (Eliade, 1998, p. 14), justamente lo que se puede encontrar con claridad en los textos del hinduismo.

Debido a lo anterior se hace necesario examinar la actitud del hombre ante lo sagrado destacando que el hombre descubre ahí valores, en particular se encuentra con lo *sanctum* que determinará su comportamiento. Todo ello es la experiencia de lo sagrado según Rudolf Otto que tiene un enorme interés general para las diversas religiones y que sirve para contextualizar el acercamiento al hinduismo con amplitud de miras.

Otto opone el hombre “natural” al hombre “que está en el espíritu”, es decir, como esboza Van Der Leeuw el “hombre sagrado o el hombre que practica la religión”, que practica “la potencia” participando de su santidad. M. Eliade es el que ha dejado esa definición de *homo religiosus*, que es aquel que cree que existe una realidad absoluta, lo *sagrado*: que trasciende este mundo pero que se manifiesta en él. Otto destaca y habla de *numinosum*: elemento invisible y misterioso además de trascendente y que es percibido como tal por el hombre. En cada religión, ese *numinosum* es designado por medio de un vocablo que es un “nombre divino”. En cada religión el creyente percibe lo numinoso y para hablar de ello utiliza el vocabulario de lo sagrado.

No hay ninguna forma de conocimiento humano que pueda desvelar por completo los últimos misterios; aunque la filosofía, el arte y las religiones estén y hayan estado continuamente expectantes en los umbrales de ellos. Esos tres tipos de conocimiento se van enlazando en diferentes puentes y relaciones. A este respecto es interesante traer a colación el punto de vista que Rilke adopta en las *Elegías de Duino* porque está muy en sintonía con el del hinduismo donde señala que la existencia humana transcurre en la frontera entre lo creado y lo que está al otro lado de la muerte: el hombre no solo tiene algo que pensar, sino que, sobre todo,

tiene algo que *hacer*, algo que *amar*, algo que *ser*: porque tiene que serlo *todo* y entrar *en todo* (Choza, 1991, p. 273).

A propósito de las religiones es bien conocido que cualquier estudio o análisis que pretenda cercenar y organizar la realidad siempre será un estudio parcial y sesgado. La realidad no es abarcable ni estructurable como lo son las normas gramaticales de una lengua (por mucho que algunos antropólogos, filósofos e historiadores pretendan taxonomizar la realidad mediante ficciones). De hecho, el término “hinduismo” (como religión) tal y como la conocemos hoy surge a partir del siglo XIX. Aunque los orígenes son realmente antiguos y se remontan a la civilización del Valle del Indo (Román, 1997, pp. 23-33, Flood, 2008, pp. 42-55):

“Lo que llamamos hinduismo representa una evolución desde las creencias y prácticas de la civilización prearia hasta el intrincado armazón de esperanzas y hábitos proteicos, teorías, razonamientos, registros, formas y fórmulas que siguen vigentes en la actualidad. Hay, sin embargo, ciertas ideas directrices, pensamientos dominantes, hondos vínculos dinámicos que engarzan los distintos momentos y vaivenes. La unidad del hinduismo no es la de un cuerpo de doctrinas inalterable o la de un almacén consolidado de creencias, sino la unidad de una vida que fluye” (Román, 2008, p. 240).

3. LOS VEDAS: LA CONFIGURACIÓN DEL PENSAMIENTO HINDUISTA Y SUS TEXTOS

El ser humano desde el origen de los tiempos ha experimentado y ha expresado de múltiples formas la vivencia de la presencia interior con la que está dotado. Desde las más antiguas culturas el hombre ha tenido la necesidad de verbalizar, formular y ordenar el mundo para así comprender “su relación con ese algo superior a él mismo con el que se siente misteriosamente religado pero que no se presta a ser objeto de su mirada ni de su pensamiento” (Martín Velasco, 2006, p. 10). Y esto está presente en la mitología griega (Homero y Hesíodo) así como en las teologías de los presocráticos (Jaeger, 2011) y en el mundo poético-filosófico de Platón, pero también está presente en la experiencia existencial del

lejano y extraño hinduismo, desde aquella antiquísima civilización prearia...

En este capítulo se pretende indagar en la importancia de abrir el camino para comprender o, al menos, acercarse a esa “presencia interior” y a “la experiencia que religa en él las dimensiones divina, humana y cósmica, permitiéndole alcanzar su plenitud y su felicidad” (Panikkar, 2011, p. 11). Se trata de acercar al interesado lo que se podría denominar la antropología filosófica del hinduismo para lo que es necesaria cierta capacidad de poner la mirada en los estratos más profundos de la realidad. Precisamente para eso hay que tener en cuenta que “si la actividad intelectual se separa de la vida, se convierte no solo en estéril y alienante, sino en dañina –incluso puede llegar a ser criminal” (Panikkar, 2007, p. 27). Y es que parece que la humanidad entra nuevamente en crisis cuando descubre que la “razón” que pretendía ser salvadora se convierte en mito (lo más denostado por puristas defensores de la ciencia). El método científico es ahora el relato (mito) predominante y que no se puede cuestionar. Sin embargo, el hombre no se mueve ni se configura solo por la razón porque, como se sabe, la razón no es, de hecho, el factor más importante de la vida humana.

Respecto al hinduismo se hace necesario insistir que no es una categoría en sentido clásico y no tiene un sistema único de soteriología ni tampoco hay una sola autoridad centrada y estructurada. No obstante, el hinduismo no es un término indefinible: existen algunas prácticas, textos y creencias que son básicos para la identificación del “ser hindú” y, evidentemente, otros que están más al límite de lo que sea el hinduismo. Del mismo modo es importante tener presente que la religión es una creación de la imaginación del investigador; porque cualquier estudio implica una reducción y una selección parcial. Eso significa dejar a un lado y a la sombra otros importantes rituales, textos, creencias, etc (Flood, 2005, p. 22).

En el hinduismo lo trascendental se manifiesta y revela en la literatura sagrada: en el *Veda* y en el código de comportamiento ritual, social y

ético que se llama *dharma*³⁵¹. El Veda es un corpus extenso de literatura que se compuso en su origen en sánscrito. La palabra veda significa “conocimiento” que fue revelado a los sabios y transmitido al principio de forma oral. Por otro lado, está el otro corpus de literatura inspirada pero que es considerada de autoría humana y contiene, como se ha hecho alusión, reglas de conducta.

Aunque el Veda no sea aceptado por todos los hindúes tiene una importancia fundamental. En cualquier caso, sí que parece que todas las tradiciones hacen alguna referencia o alusión al Veda (aunque sea para rechazarlo). Por su parte, el *dharma* es revelado por el Veda: siendo el *dharma* un término muy cercano al de “religión” —aunque con connotaciones más amplias—. El *dharma* se puede decir que es “el poder que sostiene y fundamenta la sociedad y el cosmos; el poder que abarca los fenómenos en sus particularidades, que convierte las cosas en lo que son” (Flood, 2005, p. 27).

La importancia la tiene lo que el hindú *hace* más que lo que *crea*. El “suscribir(se)” al *Dharma* no quiere decir aceptar un corpus concreto de “creencias” sino unas *prácticas* y unos *deberes específicos*. Lo que convierte en hindú son las prácticas rituales y las reglas a las que uno se somete.

“Un hindú es alguien nacido dentro de un grupo social indio, una casta, que se comporta según las reglas relativas a la pureza y el matrimonio, y que realiza los rituales obligatorios normalmente enfocados hacia alguna de las muchas divinidades hindúes (tales como Śiva o Visnu)” (Flood, 2005, p. 28).

En el hinduismo hay una multiplicidad de formas divinas, por eso, se suele usar el término “politeísmo”. La relación entre lo sagrado y lo profano, es decir, lo cotidiano es muy relevante para comprender, en toda su extensión, el hinduismo y comprender la *mediación* entre lo sagrado y lo humano.

³⁵¹ Como explicita Flood (p. 101) el *dharma* es la ideología central de la ortopraxis hindú considerada como eterna y derivada de la revelación del Veda y de la revelación secundaria presente en la literatura *dharma*. Y, sobre todo, tiene que ver con la jerarquía de castas expresada en el sistema *varnas-rama* y con la naturaleza del comportamiento del rey hindú.

Los Veda son una de las manifestaciones más bellas del espíritu que nos han legado. Y es del periodo védico el primero del que se tiene un corpus de literatura religiosa y de los más antiguos de la humanidad –aunque es complicado establecer los límites cronológicos como insisten Jamison y Witzel, 1992– que se puede situar en torno al 1.500-500 a. C. El Veda es considerado por algunos hindúes como una revelación atemporal y cuya autoría no es humana, es eterna y contiene todos los conocimientos. Sin embargo, hay otros que lo consideran una revelación de Dios. La literatura védica está formada por tres tipos de textos que tienen un orden se suceden en su orden cronológico: los himnos védicos (*Samhitās*), los comentarios ritualistas en prosa (*Brāhmanas*³⁵²) y los textos que tienen un carácter especulativo y profundizan en las enseñanzas (*Upanisad*³⁵³). Y, por otro lado, entre *Brāhmanas* y *Upanisad* lo que se encuentran son los “tratados del bosque” (*Āraṇyakas*) (Flood, 2005, p. 9). En todo este contexto son muchas y muy diversas las escuelas de pensamiento, así como las distintas tradiciones. Este trabajo intenta centrarse en la importancia que tiene la visión del mundo védico, una tradición narrativa sobre los dioses y sobre el origen del mundo y de la sociedad.

Como se ha dicho los textos más antiguos son los Vedas y son cuatro las colecciones fundamentales: *Rgveda* (RV); *Sāmaveda* (SV); *Yayurveda* (YV) y *Atharvaveda* (AV). El *Rgveda* contiene himnos que son cantados durante las ceremonias religiosas por el sacerdote encargado y su compilación se cree que acabó aproximadamente en el año 1000 a.C. y las otras colecciones de vedas se estuvieron formando hasta el año 800 a. C

³⁵² “Son colecciones de textos en prosa que contienen una amplia serie de consideraciones sobre los grandes rituales públicos, conocidos como *śrauta* [...] las diferencias entre las distintas escuelas y el hecho de que el resultado final sea una compilación que puede registrar textos de distinta cronología añadidos a un núcleo inicial determinan que no haya necesariamente coherencia interna en puntos concretos de la doctrina, máxime cuando reflejan un periodo dinámico en la evolución de la religión védica” (Bernabé; Kahle y Santamaría, 2011, p. 48).

³⁵³ “Son los textos especulativos más relevantes de la tradición hindú. Ellas establecen los fundamentos de las principales doctrinas del hinduismo clásico constituyen una fuente continuada de magisterio dentro del hinduismo hasta nuestros días” (Bernabé; Kahle y Santamaría, 2011, p. 77).

(Villar Liébana, 2002, pp. 9-31). La formación fue progresiva y permeable. Por ese motivo es importante tener en cuenta y distinguir, como indica Madayo Kahle “en la medida de lo posible, entre lo que se expresa en los himnos védicos y lo que se interpreta en los *brāhmanas* y textos recientes” (Bernabé; Kahle y Santamaría, 2011, p. 11). La conexión es muy importante pero también lo es el saber y, sobre todo, ser consciente de qué texto se está tratando y qué características tiene.

Es posible que en el siglo VI a. C. las diversas escuelas brahmánicas estuviesen totalmente implantadas y también las tradiciones rituales. Por tanto, entre el 1000 y el 500 a. C. es la época en la que se considera que los rituales védicos tienen su momento de mayor auge (Flood, 2005, p. 103). Es en ese momento en el que las diferentes prácticas rituales se llevaban a cabo, cuando la especulación sobre la naturaleza de esos rituales tenía lugar y, entonces, se iban desarrollando *Brāhmanas* y, más tarde, *Upanisad* y *Āranyakas*. No se puede olvidar que en el siglo VI y V a. C. se habían desarrollado tradiciones ascéticas y de renuncia del mundo, unas tradiciones que se desarrollan al margen de la tradición védica y también más allá de ésta: sobre todo la tradición *jaina* y la *budista*, es decir, aunque la renuncia al mundo está incorporada a la tradición védica, parece que puede haberse originado fuera de dicha tradición (Flood, p. 103)³⁵⁴.

No se puede dejar de mencionar que del mismo modo que en el primer milenio lo que se desarrolló fue el sistema *varnasrama-dharma* y la ideología de la renuncia al mundo, a partir del 500 a. C. y durante todo el milenio primero (d. C.) tuvo lugar la devoción a divinidades particulares. Es por esto por lo que se hace necesario citar a los dos grupos de tradiciones literarias hindúes más importantes que forman los poemas épicos *Mahābhārata* y *Rāmāyana* y, por otro lado, los *Purānas*.

Como se puede comprobar son muchos los textos del hinduismo y, por supuesto, muchos los rituales hindúes que destacan por una gran

³⁵⁴ El tema del origen de la “renuncia” es un tema complejo que se puede ver desarrollado por Flood (2005, pp. 103-134). En cualquier caso, obviando el origen, la cuestión de la renuncia es muy importante en el seno del hinduismo ofreciendo unos planteamientos muy interesantes y fundamentales de soteriología.

cantidad de cultos y ofrendas que se realizan en honor las diversas divinidades. Los rituales se realizan para conmemorar ocasiones especiales, agradecer a los dioses o pedir bendiciones. Los ritos y los rituales de paso, los *samskāra*, tienen una importancia fundamental y es una cuestión de gran interés: siendo la esencia de ello *sacralizar* la vida.

En cualquier caso, a modo de síntesis y desde un punto de vista analítico es necesario exponer las características principales y generales de los *darśana* ortodoxos hindúes:

1. Aceptan la revelación del Veda;
2. Afirman que la liberación es su objetivo;
2. Son de carácter exegético, ya que se expresan principalmente a través de comentarios y subcomentarios de revelación (las *Upanisad*) y sobre los textos denominados Sutras que forman la fuente escrita de las escuelas filosóficas o teológicas;
3. Presuponen una realidad trascendental más allá de las contingencias de la condición humana;
4. Ofrecen explicaciones e interpretaciones sistemáticas;
5. Se interesan por la estructura del cuerpo, la naturaleza de la materia y el funcionamiento de la conciencia (Flood, 2005, 272).

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: LA BÚSQUEDA DE PLENITUD EN EL HINDUISMO (A PARTIR DE ALGUNOS TEXTOS)

En todo hombre y en toda sociedad hay un oriente,
un origen, una luz matutina y un occidente,
un crepúsculo, una luz vespertina
(Panikkar, 1997, p. 15).

Según Pannikar el hombre orienta su vida porque es iluminado por la luz de la mañana que le viene dada y camina por esa luz y por los senderos que va conquistando en virtud de la luz vespertina. La luz temprana es la que permite al hombre orientarse en el mundo y adentrarse en la búsqueda del sentido de la vida. Precisamente esa búsqueda de la plenitud de la condición humana representa uno de los fenómenos más

significativos de la humanidad. Y esto implica una modificación ontológica del ser humano que *nace de nuevo* para poder relacionarse de otra forma con la vida y el cosmos como ocurre en el hinduismo.

“No se trata de ir hacia delante buscando soluciones, instrumentos más potentes o simplemente más dinero, ni de ir hacia atrás como querrían algunos conservadores, sino de ir *más allá*, es decir, redescubrir la tercera dimensión en nosotros, preguntándonos una vez más cuál es el sentido de la vida, de la realidad, y nuestro papel en ella” (Panikkar, 2011, p. 11).

El encuentro entre diferentes culturas se ha dado desde el inicio de los tiempos y ha sido una constante que nunca ha cesado. Además, cada cultura a su vez *es un mundo*, cada cultura tiene vida propia y, por tanto, desde un punto de vista ideal no sería lo más adecuado acercarse a una cultura con unas categorías de comprensión completamente diferentes. Pero no hay otra manera porque el ser humano no puede saltar sobre su propia sombra (Panikkar, 1997, p. 11). Así las cosas, no podemos considerar que nuestras categorías —las occidentales en este caso— son las únicas y, además, las únicamente válidas. Porque las culturas, aunque diferentes entre sí, no son incommunicables.

Teniendo en cuenta esa *comunicabilidad* entre culturas se realizará un comentario relacionando varios textos importantes que van desde la *aurora* —el nacimiento— llegando hasta la *muerte* —disolución— y posterior *libertad* —liberación—, con la vida nueva. Se trata de textos de diferentes épocas pero que dan —o intentarán dar— una imagen de unicidad y, sobre todo, intentarán hacer que se pueda intuir ese *más allá* para incitar al lector a pensar sobre ese estrato más profundo de la realidad que sirve para comprender(se) (al mundo y a sí mismo) a partir de una antropología filosófica hinduista:

“A Agni alabo, el sacerdote familiar, el dios del sacrificio, el sacrificador, el recitador, el mayor dador de bienes” (RV I, 1,1).

Estas palabras trascienden el plano mental y van más allá, son un canto que se realiza y recibe con el corazón puro sin prejuicios y con una apertura total. Se realiza la invocación a Agni que es el mediador, el Fuego sacrificial que es capaz de transformar todos los dones materiales y

humanos en realidades espirituales y divinas. En RV I, 1,1 se percibe toda una alabanza que es, a la vez, sacrificio e intercambio divino. También se expone el carácter paternal de Agni en RV I, 1,9 que implica que sea cercano y accesible, como el acompañamiento completo y definitivo (y necesario) para el hombre:

“Como el padre para el hijo, sé tú, Agni, para nosotros accesible, acompáñanos a la felicidad”.

Hay que tener en cuenta la importancia de la meditación:

“Meditemos en el esplendor glorioso
del divino Vivificador.
¡Que él ilumine nuestras mentes!” (RV III, 62, 10).

Una divinidad que dona vida, simboliza al sol y que, por ende, es recitado a la salida y puesta del sol. Así, *gāyatrī* es el símbolo de la luz: una luminosidad total que ilumina y llena de esplendor. Y es que,

“Juntas se dirigen hacia Agni las mentes de los que adoran a los dioses como los ojos en el sol. Cuando las dos Auroras de forma distinta le engendran, nace el blanco corcel impetuoso en el comienzo de los días”.
(RV V, 1, 4).

La atención se dirige a la *nada*, al vacío y al abismo. Eso se expresa a partir de Dios-más-allá-de-Dios o principio de los principios. Porque la Aurora *auténtica* no es la aurora de un día, ni el concreto nacimiento de (una) vida humana. El universo es *uno* y todo *comienza* en él y, además, se *integra* en él:

“Entonces no existía ni muerte ni inmortalidad, no había límites entre día y noche.
El Uno respiraba sin aire por su propio impulso. No había ninguna semilla de algo más aparte de éste” (RV X, 129, 2).

Toda esta cosmogonía culmina en las *Upanisad*, concretamente en la indistinción entre día y noche, ya que con la distinción se rompería la unicidad de ese Uno:

“Al principio, ciertamente, nada existía,
ni el cielo, ni la tierra, ni el espacio entre ambos.
Entonces, el No-ser, habiendo decidido ser

se hizo espíritu y dijo:
‘¡Que yo sea!’ Se calentó a sí mismo,
y de este calor nació el fuego.
Se calentó todavía más, y de este calor nació la luz” (Taittirīya-upanīśad
II, 2,9,1-2).

En este texto se penetra en el origen misterioso del universo, desde la nada, desde un principio donde todo era silencio absoluto. En ese momento es cuando –y donde– tiene lugar el paso del no-ser al Ser (paso que no se da en la cosmogonía de los presocráticos por ejemplo). La luz que emana del cosmos tiene una gran importancia en las *Upanīśad* y la experiencia de la Aurora no es la experiencia del sol.

“Como un joven que sigue a su amada,
así el Sol sigue a la Aurora, la diosa resplandeciente” (RV I, 115, 2).

“Fresca después del baño, consciente de su propia belleza,
se hace visible para que todos la vean.
Aurora, Hija del Cielo, préstanos tu resplandor
y disipa todas las sombras de maldad” (RV V, 80, 5).

Después de la aparición de vida sobre la tierra y sobre el cielo se puede observar cómo el hombre va tomando conciencia. Al principio el hombre era consciente, sin embargo, no era consciente de ser consciente, es decir, no era *autoconsciente*. Llega un momento en que el hombre se da cuenta de que es diferente del centro del universo. Y es consciente de que el universo es un “todo ordenado” –jerárquicamente–: Dioses, hombres, animales, otros seres, espíritus, almas, lo temporal y lo intemporal. De todas formas, el diálogo entre los hombres y los Dioses no cesará, esa polaridad aporta estabilidad sin destruir la unidad. Y la providencia es más que una simple *vigilancia*, también es la que *dirige* el desarrollo de todas las criaturas según la naturaleza de cada cual y el protector de todos.

“Oh Dios, tú eres nuestra Providencia, nuestro Padre.
Nosotros somos tus hermanos; tú, nuestra Fuente de vida.
Te llaman Padre porque cuidas del humilde;
sabio supremo, enseñas al sencillo la sabiduría” (RV I, 31, 10-14).

“El Uno, que es la chispa vital de las aguas,
de la madera, de las cosas animadas y de las inanimadas,
que habita incluso en el interior de la piedra,
Dios inmortal, él cuida de todo el género humano” (RV I, 70, 2).

“¡Que Él, que abraza todos los seres con una mirada,
separados y unidos, sea nuestro protector” (RV III, 62, 9).

La protección es una cuestión que los himnos védicos subrayan y enfatizan, la nutrición, la ayuda en el crecimiento y la prosperidad:

“Oh Dios, concédenos la mejor de las bendiciones,
una mente para pensar, un amor feliz,
mayor riqueza, un cuerpo sano,
palabras amables y días festivos” (RV II, 21, 6).

La fuerza espiritual es la que provoca y causa el movimiento, la espiración y la inspiración, movimientos que no se pueden dar a la vez, sino que primero uno, después el otro; lo que se establece es la diferencia entre *lo mortal* y *lo inmortal*. Y es un impulso que siempre va seguido, impulsado, por su contrario (como la sístole y diástole en el corazón).

“Espira e inspira empujado por su propia naturaleza. Lo inmortal proviene del mismo vientre que lo mortal.

Los dos se mueven continuamente en direcciones opuestas; cuando la gente percibe lo uno, no percibe lo otro”. (RV I, 89, 8c-9).

La conciencia del hombre es un *don*, la solidaridad cósmica es lo que, en parte, se destaca en estos himnos porque los hombres aunque luchen entre sí se dan cuenta de que en realidad todos están alabando al mismo Dios. De manera que lo que forma un *todo* es el viento, la respiración y la vida porque “forman una tríada que hace miles de años el hombre experimentaba como un todo único, ya que los tres están profundamente relacionados entre sí” (Panikkar, 2011, p. 42). El *movimiento* es la característica común. Por eso, el movimiento es el *aliento de vida*, el viento enseña que la Tierra tiene vida, al igual que la respiración conecta al ser vivo con la materia:

“¡Alabado sea el Aliento de la Vida!
Él domina este mundo,
señor de todas las cosas
y fundamento de todo.
[...]
Aliento de la Vida, no te olvides de mí.
En realidad, tú eres ‘yo’.
¡Como el Embrión de las Aguas
te ciño a mí para poder vivir!” (AV XI, 4).

El aliento de la vida es el fundamento de todo, pero también es importante que haya paz y una buena relación entre el hombre y la tierra, y el hombre y los dioses. Porque el ser humano es considerado por el hinduismo el mediador entre el cielo y la tierra al ser capaz de realizar esta plegaria: “Paz en el cielo, en la tierra y en el corazón humano es el augurio que expresa la triple repetición: *¡sānti, śānti, śāntih!*” (Panikkar, 2011, p. 47).

La realidad es siempre luminosa y esa luz puede iluminar todos los rincones. Para darse cuenta de esto solo es necesario *mirar*. De manera que el hombre es capaz de descubrir que su naturaleza es a la vez divina y humana porque sin luz no hay vida:

“El Sol, cuando sale, entra en las regiones orientales y recoge en sus rayos todo el aliento de vida que se encuentra en el oriente. Cuando ilumina las otras regiones, el sur, el oeste y el norte, abajo, arriba y en medio, entonces, recoge en sus rayos la totalidad del aliento vital.

“Así surge el Sol en la forma del Fuego, el Aliento de vida universal que toma todas las formas” (Prasna-upaniṣad I).

“Hay una Luz que brilla sobre este cielo, sobre todos los mundos, sobre todo lo que existe en los mundos superiores, más allá de los cuales no hay otros —es la luz que brilla en el interior del hombre” (Chāndogya-upaniṣad III, V, 4).

El problema está en la falta de armonía que el hombre descubre en lo más íntimo de su ser: el hombre experimenta la pobreza, la miseria y descubre sus propios límites, descubre el engaño, las traiciones e incluso comprueba que otros semejantes se matan entre sí. Hay una contingencia en la vida que queda fuera del alcance y de la propia comprensión humana. Así, nadie escapa a la experiencia fuerte del dolor y del

sufrimiento. Pero, en cualquier caso, el hombre tiene que afrontar el crepúsculo y la decadencia progresiva –o súbita–:

“Señor, ¿cómo es posible disfrutar plenamente en este cuerpo [nuestro] que apesta, es insustancial, es un amasijo de huesos, piel, músculos, médula, carne, esperma, sangre, mocos, lágrimas, catarro, excrementos, orina, gases, bilis y flema? ¿Cómo es posible disfrutar plenamente en este cuerpo, afligido como está por el deseo, la rabia, la ansiedad, la ilusión, el miedo, la frustración, la envidia, la separación de lo que desea y la asociación con lo que aborrece, el hambre, la sed, la vejez, la muerte, la enfermedad, el dolor y cosas similares?” (Maitrī-upaniṣad I, 3).

La respuesta fundamental a esa pregunta en el hinduismo consiste en tener muy presente que:

“Aquel que ha encontrado y despertado al *ātman* que ha entrado en el cuerpo, de otro modo impenetrable, él es el creador del universo, de todas las cosas.
¡El mundo es él! ¡El mundo mismo es él!

A este, en verdad, nosotros podemos conocerlo aquí en la tierra.
Si no lo conocemos, la destrucción es grande.
Pero quienes lo conocen se vuelven inmortales”.
(Bhadrāranyaka-upaniṣad IV, 13-14).

Los hinduistas tienen claro que el conocimiento de la divinidad crea la comprensión del todo y de sí mismo porque uno mismo se diluye:

“Cuando un hombre conoce a Dios, todas las cadenas se deshacen.
Desaparecen los sufrimientos; cesan la vida y la muerte.
Meditando en él, en el momento de la disolución del cuerpo, acontece el tercer estado, el del señorío supremo.
Sus deseos se cumplen, él es absolutamente libre”. (Śvetāśvatara-upaniṣad I, 11).

Pero queda el trasfondo de que la vida del individuo no tiene ni un comienzo ni un fin absoluto y los diferentes elementos que constituyen una vida siguen y continúan la existencia en otros reinos del mundo. Desde el *Rgveda* se utiliza la palabra *dharma* (aunque no todavía la palabra *karman*) y es que solo a través de la acción sagrada y el sacrificio se puede conseguir la salvación (Panikkar, 2007, p. 382).

“Tu ojo deberá ir al Sol;
tu espíritu (*ātmān*) deberá ir al Viento;
vete al cielo o a la tierra según tu mérito (*dharmanā*),
o vete a las aguas si ésa es tu suerte;
colócate entre las plantas con todos tus huesos” (RV X, 16,3).

La actitud védica afirma la vida, busca la vida y acepta también la muerte. El hombre contemporáneo y en general la sociedad –occidental– en la que vivimos pretende por todos los medios borrar todo aquello que tenga que ver con la muerte, con el envejecimiento y con lo que tiende a la desaparición. En el hinduismo, sin embargo, el fuego del conocimiento (*jñānāgni*) es ciertamente importante y queda patente con el conocimiento de la verdad:

“Lo mismo que un flamante fuego convierte las maderas en cenizas, así, Arjuna, el fuego de la sabiduría reduce a cenizas todas las obras” (Bhagavad-gītā IV, 37).

“A ti, Arjuna, que tienes fe, te revelaré esto, el gran misterio del conocimiento de la verdad junto con la manera de vivenciarlo. Cuando lo hayas comprendido quedarás libre del mal” (Bhagavad-gītā XI, 1).

El hombre de una larga vida y colmado de años va *agotando su combustible* porque ha consumido casi toda su antorcha de vida, pero la llama se podría decir que la continúan sus hijos, y los hijos de sus hijos, pero también continua en sus obras y en sus amigos. Queda, pues, muy clara la consciencia colectiva y de grupo del hombre védico.

“Oh Indra, ¡prolonga nuestra vida una vez más!” (RV I, 10, 11).
“A través de mi descendencia, Agni, quiero alcanzar la inmortalidad” (RV V, 4-10d).
“Tal como un pepino es arrancado de su pedúnculo,
sea yo arrancado de los lazos de la Muerte,
¡pero no de la inmortalidad” (RV VII, 59, 12).

El fruto cuando es arrancado muere, pero también moriría si no fuese arrancado. En cambio, el hombre es conducido a la inmortalidad. En *Atharvaveda* –compuesto mucho antes que las *Upanisad*– se introduce el concepto de *ātman*. El descubrimiento de este es lo que permite superar la muerte:

“Libre de deseos, sabio, inmortal, existente en sí mismo,
lleno de gracia, sin ninguna carencia,
es el que conoce el *ātman*, el sabio, sin edad,
siempre joven: ¡él no teme a la muerte!” (AV X, 8, 44).

La muerte no es el final ni tampoco se entiende como algo trágico o terrorífico a lo que hay que temer. La muerte es, en cambio, un *elemento de la vida*. No es el final de la vida sino el *centro* de esta. Eso se puede apreciar con claridad en Śatapatha-brāhmana (X, 5,2,4):

“ ‘En la muerte se halla la inmortalidad’, porque tras la muerte viene la inmortalidad. ‘En la muerte se fundamenta la inmortalidad’, porque es en la inmortalidad donde resplandece la Persona que habita en la esfera luminosa del más allá. ‘La muerte se reviste de luz’, porque la luz, en verdad, es el Sol del más allá, porque esta luz cambia día y noche, y así la muerte se reviste de Luz y se rodea de luz por todos lados. ‘El Ser de la muerte está en la Luz’, porque el Ser de esa Persona está sin duda en esa esfera”.

Y también en *Rgveda* se expone:

“Hemos bebido Soma, nos hemos convertido en inmortales, hemos alcanzado la luz, hemos visto a los dioses” (RV VIII, 48, 3ab).

La transformación radical es la liberación (*moksa*), la experiencia védica es una liberación total (incluido el tiempo); y para alcanzar su plenitud el hombre tiene que superar la circularidad del tiempo, es decir, entrar en la esfera de lo atemporal. Las *Upanisad* tratan este asunto de la liberación casi exclusivamente:

“Aquello es plenitud, esto es plenitud;
de plenitud surge plenitud.
Si a la plenitud se le quita la plenitud,
permanece solo la plenitud” (Brhadāranyaka-upanisad V, 1).

El *Brahman* es, además, el origen y final de todas las cosas, *Brahman* es conciencia, es la unidad de la realidad y el centro de la existencia.

“Eso de lo cual nacen los seres,
eso por lo cual, una vez nacidos, viven,
eso en lo cual, al morir, entran,
es lo que debes desear conocer:

eso es *Brahman*” (Taittirīya- upanīsad III, 1).

“*Brahman* es conciencia y dicha,
la suprema recompensa de quien ofrece dones
y de quien permanece callado y conoce” (Brhadāranyaka-upanīsad III,
9, 28).

Como se indica en *Kaivalya-upanīsad* (17): “Habiendo comprendido ‘Yo soy *Brahman*’, uno se libera de cualquier atadura”³⁵⁵. Śankara subraya que no puede haber unidad separada de la diversidad y llega a esta conclusión basándose en unas afirmaciones de las *Upanīsads* llamadas *mahāvākyas* (y se puede entender como la esencia del Veda).

Las *mahāvākyas* son las siguientes:

I. El universo es *Brahman*.

II. Yo soy *Brahman*.

III. *Ātman* es *Brahman*.

IV. Eso eres tú.

Y, a veces, se le añade:

V. *Brahman* es el espíritu (o la conciencia).

La esencia propia y la conciencia que existe en uno mismo es la conciencia y esencia de todo, la esencia no es distinta a *Brahman*. Para el hinduismo la conciencia absoluta y la plenitud es cada uno. La esencia del cosmos, en definitiva, es la esencia propia porque no existe como un ser separado-del-mundo ni separado de los otros.

³⁵⁵ No hay que obviar la cuestión en la que insiste la profesora Julia Mendoza: “qué ocurre con las almas de los que han sido rechazados a mitad del camino al cielo, los que tienen un conocimiento aún imperfecto y no logran alcanzar la inmortalidad. Y, en último término, qué pasa con los otros, aquellos ante los que ni siquiera se abre el camino” (Bernabé, A.; Kahle, M. y Santamaría, M. A., 2011, p. 65). De éstos últimos no se ocupan los comentaristas. “En los *brāhmanas* el objetivo es dar con la fórmula para alcanzar la inmortalidad para el que celebra a los ritos y ‘conoce así’, de modo que el destino de los otros interesa poco y por tanto apenas nos ofrecen datos sobre él” (Bernabé, A.; Kahle, M. y Santamaría, M. A., 2011, p. 65).

“Un camino conduce a lo impermanente;
otro, a lo permanente. Así lo hemos escuchado
de los sabios que nos lo revelaron.

Aquel que comprende tanto lo permanente
como lo impermanente,
manteniendo ambos en tensión,
con lo impermanente va más allá de la muerte
y con lo permanente alcanza la inmortalidad” (Īśā-upanisaḍ 13.14)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNABÉ, A., KAHLE, M. y SANTAMARÍA, M. A. (Eds.) (2011)
Reencarnación. La transmigración de las almas entre oriente y occidente.
Adaba Editores.
- CAVALLÉ, M. (2008) *La sabiduría de la no-dualidad. Una reflexión comparada
entre Nisargadatta y Heidegger.* Kairós.
- COOMARASWAMY, A. K. (1997) *Hinduismo y budismo.* Paidós, 1997.
- FLOOD, G. (2008) *El hinduismo.* Akal, 2008.
- GUÉNON, R. (2006) *Introducción al estudio de las doctrinas Hindúes.* Ignitus
Ediciones/Editorial Sanz y Torres.
- JAMISON, S.W. & WITZEL M. (1992) *Vedic hinduim.* Harvard.
- OTTO, R. (2005) *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios.*
Alianza.
- PANIKKAR, R. (2011) *Iniciación a los vedas.* Fragmenta Editorial.
- PANIKKAR, R. (1997) *La experiencia filosófica de la India.* Trotta.
- PANIKKAR, R. (1960) *La india. Gente, cultura, creencias.* Ediciones Rialp.
- PANIKKAR, R. (2007) *Mito, fe y hermenéutica.* Herder.
- PANIKKAR, R. (1965). *Religión y religiones.* Editorial Gredos, 1965.
- ROMÁN, M. T. (1997) Las grandes ciudades del Indo. *Espacio, Tiempo y
Forma*, 10, 23-33.
- ROMÁN, M. T. (2008) *Sabidurías orientales de la antigüedad.* Madrid:
Alianza.

SEN, K.M. (1975) *Hinduismo*. Ediciones Guadarrama.

SHARMA, A. (2013) *Vēdata Advaita. Una introducción*. Kairós.

VILLAR LIÉBANA, F. (2002) *Himnos védicos*. RBA.

VV.AA. (1999) *Hinduismo y budismo. Introducción filosófica*. Etnos.

RELACIONES FAMILIARES TRANSFRONTERIZAS, DE
COOPERACIÓN Y TRABAJO EN TERRITORIOS
RURALES DE DESTINO. EL CASO DE LAS FAMILIAS
MIGRANTES DEL TABACO, JUJUY-ARGENTINA³⁵⁶

DRA. PATRICIA MARISEL ARRUETA
Universidad Nacional de Jujuy- Argentina
UE-CISOR/CONICET

RESUMEN

Este trabajo parte de la comprensión antropológica de la constitución cultural e identitaria manifiesta de los grupos altiplánicos que se movilizan, en calidad de “migrantes laborales”, hacia otras fronteras nacionales. Se analiza la organización de los espacios de vida y trabajo temporal de las familias migrantes y de las familias residentes de nacionalidad boliviana alrededor del circuito agrícola-industrial del tabaco, organización que adquiere la forma de “colectivos” un proyecto asociado con la familia, lo doméstico y lo productivo, donde operan lazos de cooperación social, económica, cultural y de reciprocidad, siendo el parentesco el sistema regulador de la organización del mismo.

Para su estudio la técnica de registro fue la oralidad y las narrativas surgidas en el contexto de trabajo de campo etnográfico y a partir de las cuales se reconocieron las principales diferencias conceptuales entre movilidad andina y migración. También, se observó que la movilidad transfronteriza opera como una red de comunidad social extendida donde intervienen simultáneos vínculos entrelazados que son el soporte ante

³⁵⁶ El presente estudio corresponde al capítulo VI de mi tesis doctoral titulada: TERRITORIO Y DESARROLLO TABACALERO Una mirada antropológica crítica de las hegemonías y desigualdades sociales en el desarrollo agrario. Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy-Argentina. EU-CISOR/CONICET

las condiciones de inserción en los nuevos territorios de vida; las fincas agrícolas tabacaleras de la provincia de Jujuy- Argentina, por las características territoriales dinámicas, étnicas de trabajo y asentamiento que adquiere el espacio rural.

En resumen, el análisis permite comprender desde el concepto de movilidad andina la representación de trabajo que tienen los sujetos/colectivos y cómo a partir de él re[producen] en otro espacio, distinto al originario, la identidad cultural andina.

PALABRAS CLAVES

Fincas tabacaleras, Jujuy-Argentina, Movilidad andina

1. INTRODUCCIÓN

En la historia migratoria contemporánea de la Argentina, el desplazamiento transfronterizo de las familias bolivianas representa una de las corrientes colectivas duraderas en el tiempo y que han conformado asentamientos domésticos consolidados en los centros urbanos y rurales de la Argentina.

Unas de las razones son las condiciones de inserción laboral inmediata en diversas actividades económicas comerciales y agrícolas productivas, que propician la inmediatez contractual y factibilidad del dinero en mano, condicionado por la menor paga, el contrato informal por día, quincena o por estacionalidad de actividad y circunstancias precarias de trabajo y vida.

Jujuy es una de las provincias del Noroeste argentino, frontera con Bolivia, con porcentajes significativo de desplazamiento laboral y consecuente asentamiento de familias con reproducción étnico y parental en las zonas rurales templadas. Uno de los territorios agrarios receptor de estos movimientos continúa siendo la agroindustria tabacalera ubicada en el departamento El Cármen.

El área productiva del tabaco desde los años 70 del siglo XX ha funcionado potencialmente como espacio de enclave agrícola laboral de

familias andinas, posterior a los ingenios y en paralelo con el crecimiento de la empresa metalúrgica Aceros Zapla.

A diferencia de estas industrias locales, lo que se dio en la zona de Perico, El Cármen, es el desplazamiento vincular de compatriotas hacia el espacio productivo, con asiento laboral estacional y reproductivo en las fincas tabacaleras. Con la periódica movilidad de nuevos migrantes, el departamento El Carmen se convirtió en su lugar de acogida y epicentro de las relaciones transfronterizas en la provincia.

El hecho migratorio analizado y comprendido en su historicidad social étnico-identitaria, lejos de situarlo dentro una secuencia lineal en la que el/la inmigrante va perdiendo sus vínculos con el lugar de origen, sus expresiones y costumbres nativas hasta convertirse en un sujeto indiferenciado en la sociedad de recepción; por el contrario, permite visibilizar los componentes de los desplazamientos actuales con principal hincapié en su especificidad cultural-andina.

El patrón móvil hallado entre los trabajadores/familias limítrofes –tanto en los radicados como en los nuevos migrantes– nos ubica en la discusión antropológica de la constitución cultural e identitaria manifiesta de los grupos altiplánicos que se movilizan, en calidad de “migrantes laborales”, hacia otras fronteras nacionales, y evidencia la hipervisibilización de las diferencias con los trabajadores argentinos, porque cuando se observan más de cerca esas “unidades homogéneas”, dice Grimson A (2011:181) las heterogeneidades resultan evidentes.

2. OBJETIVO Y METODOLOGÍA

El objetivo central en este trabajo de investigación fue comprender a partir de la movilidad andina la concepción de trabajo que tienen los sujetos, familias y cómo a partir de ella re[producen] en otro espacio, distinto al originario, la identidad cultural andina.

Para alcanzar el propósito se indagó la organización de los espacios cotidianos y de destino construida alrededor del circuito agrícola-industrial del tabaco.

El marco metodológico del estudio siguió un abordaje antropológico de corte empírico dejando atrás la mirada puramente economicista. La finalidad fue contrarrestar la visión “marginal” que la economía clásica otorga a los procesos económicos de cada región para comprender la problemática desde otra concepción explicativa, acorde a los procesos coyunturales de la sociedad de origen.

El procedimiento primario consistió en la aplicación de las siguientes técnicas cualitativas-cuantitativas: Entrevistas semiestructuradas, observación y participación en las labores de los sujetos, reconstrucción a través de la observación del modo en que los trabajadores organizan sus espacios cotidianos en las fincas, elaboración de datos in situ para el análisis de redes sociales (ARS). Con los datos etnográficos se construyó un base de información de campo de carácter interpretativo/descriptivo de cómo se conforma el área productiva en cada sistema de fincas.

3. EL SUSTRATO DE LA MOVILIDAD ANDINA VS MIGRACIÓN

Desde la cosmovisión andina la movilidad desde tiempos prehispánicos se constituyó como un modelo regional de integración de los territorios Andes Centro Sur. Históricamente significó entre los pobladores la necesidad de la diversificación de los recursos de subsistencia a través de un patrón económico de “movilidad giratoria”, donde los movimientos estaban determinados por un sistema institucional de intercambio (desde bienes suntuarios, de prestigio, como bienes de consumo o artefactos para las tareas cotidianas). El sentido de intercambio a través de la movilidad controlaba todos los aspectos de la vida de los habitantes y destinaba a reforzar vínculos políticos y sociales con otros grupos (de costas, selvas, valles), alcanzando la total integración de los espacios eco andinos.

Esta forma de ampliar las relaciones socio-espaciales se supeditaba a las lógicas de organización de las comunidades, o ayllus, sostenidas por las relaciones que los individuos debían tejer para el sustento de las familias, y perdurabilidad como unidad de equilibrio y armonización de las identidades hombre y mujer. (Salas Rojas, 2009).

Con la transformación del sistema mundo dominado por la globalización de los capitales los movimientos poblacionales se fijaron en torno a las relaciones y dependencias económicas mercantiles y la movilidad de sujetos de los grupos andinos adquirió una interpretación básicamente económica y de mercado, entendida como migración según lo cita García Abad:

Las migraciones se producen como consecuencia de la existencia de un diferencial económico entre dos zonas, y en dirección, siempre, de la menos hacia la más desarrollada, fundamentalmente, del campo a la ciudad. El emigrante, es un sujeto pasivo que se encuentra sometido a dichas leyes ajenas a su voluntad. (*García Abad, 2003*)

Los desplazamientos determinados por un comportamiento economista desestructuraron en parte el componente simbólico territorial que comunidades indígenas campesinas desarrollaron históricamente en sus lugares de origen (Golte 1999; 2001, 107), pero la movilidad como sustrato de familia y comunidad no ha desaparecido de sus condiciones concretas de existencia:

Los movimientos migratorios que se generalizaron a fines de la primera mitad del siglo XX no significaron que la gente se desvinculara de sus grupos sociales de origen. La migración de las aldeas campesinas a otras zonas agrícolas, las minas y a las ciudades entonces no significaron una ruptura en las redes sociales; sino su desterritorialización. Por donde llegaban los migrantes recreaban en asociaciones formales e informales la cohesión de grupos que compartían el mismo origen y organizaron la interrelación con sus parientes y paisanos en las aldeas. (*Golte, J 1999*)

La relación que cada parte integrante tienen entre sí -mujer/hombre, niño, casa, pachamama-, representa la unidad, la familia, *el ayllu*- que se tejen en la red extendida que conecta el lugar de origen con el lugar de destino (o receptor). En la definición occidental de migración el género actúa como el principal factor de movilidad, en particular la masculina como el patrón dominante de desplazamiento.

En contraposición, en la cultura andina la mujer ha mantenido las mismas conductas de movilidad, trabajo y relaciones sociales que los hombres. El hecho de que migre el hombre primero y la mujer (esposa) después, o viceversa, no ubica al sujeto en un plano de condiciones

desiguales o relaciones de poder de un sexo sobre otro; porque la organización del género en los andes, se manifiesta en la dimensión simbólica que es el tiempo y el espacio –la dualidad, complementariedad y reciprocidad de las partes-.

La movilidad de los conjuntos sociales altiplánicos opera como una red de comunidad extendida donde intervienen vínculos entrelazados a partir del parentesco, compadrazgo, vecindad, que son el soporte ante las condiciones de inserción en los nuevos territorios de vida, y dentro del cual se refuerzan las estructuras sociales y culturales en los espacios de destino.

En este estudio de relaciones familiares transfronterizas en el tabaco descarto el marco conceptual del término “migrante”, porque no responde a la concepción que las culturas andinas tienen del sujeto o grupo que se desplaza de un espacio a otro. Solo por razones de claridad mantendré su uso como palabra equivalente, pero no su contenido, quedando abierta su interpretación al criterio del lector.

4. RELACIONES DOMÉSTICAS Y DE PARENTESCO EN EL TABACO

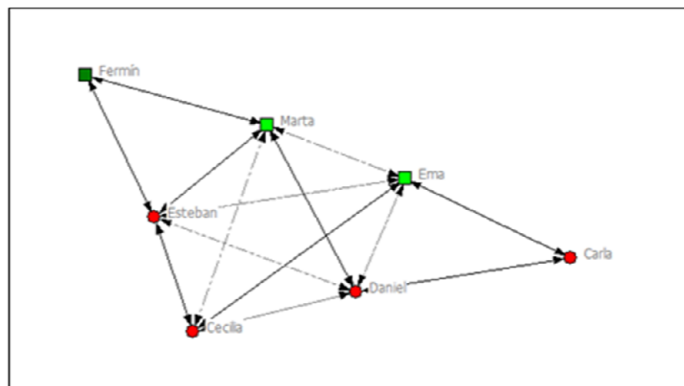
Los espacios habitacionales en las fincas tabacaleras son lugares de reproducción social de la fuerza asalariada que en ellas trabajan. Para citar un ejemplo, en una de las fincas estudiadas habita una familia extensa con las siguientes relaciones familiares y organización laboral:

Fermín –padre- y Esteban –hijo- trabajan en el arreglo de las estufas, y Marta –esposa de Fermín y madre de Esteban- desflora y clasifica junto con Cecilia y Carla –hijas de Ema-.

Ema por su parte, mientras ellos trabajan, cuida de los hijos/as de Esteban y Cecilia- que residen al lado de su lote- y que son los nietos de Fermín y Marta y sobrinos de Carla quien vive en pareja con Daniel - solo hijo de Marta- hojero y cosechero.

En el trazado de las relaciones sociales, a partir del método ARS (Gráfico N°1), los nodos -primeros asentados- son los sujetos que ocupan la centralidad y desde donde se perfilan los vínculos que conforman la estructura doméstica.

La descendencia de los primeros nodos entrelaza relaciones parentales de segundo grado a partir de los vínculos nupciales entre Esteban con Cecilia y Daniel con Carla, quienes fundaran las nuevas generaciones nacidas en la finca.



Relación	Símbolo
Primeros asentados	■
Hijos de primeros asentados	●
Vínculos	Estilo línea
Parejas/ padres e hijos	↔
Intrafamiliares	⋯↔

Gráfico N°1: Relaciones de parentesco e interfamiliares

Fuente. Elaboración propia

Los grupos familiares que habitan este sector de la finca conforman un núcleo endogámico y de familia ensamblada, supeditada a la trayectoria laboral de los primeros asentados, [*Fermin y Marta*] y posteriormente Ema, pioneros de esta red que en calidad de trabajadores “golondrinas” migrantes bolivianos llegaron a Argentina aproximadamente en los años 1970 y durante una larga movilidad de trabajo se asentaron de forma permanente en la finca.

Fue en ese momento cuando el trabajo familiar constituía un recurso fundamental en las explotaciones tabacaleras jujeñas y aunque la matriz

productiva de esta agroindustria cambió progresivamente en el tiempo, el perfil de trabajo familiar no desapareció totalmente. Así lo relataban dos de los pioneros de este núcleo familiar:

Yo llegue a esta finca en el 71', 72' aproximadamente, como soy albañil hice la mayoría de las construcciones de estas casas (lotes) las primeras habitaciones también hice, las instalaciones de la finca, de los 8 años me vine de Villazón - Bolivia-. Primero trabajé en Ledesma, donde casi me muerto porque me enfermé se mi infectó la rodilla trabajando por temporada. Somos siete en la familia, tres varones y cuatro mujeres, todos viven aquí en la finca trabajan en el tabaco. Mis hijos mayores son juntos... , viven ahícito nomás cerca cuando se vienen de allá-San Salvador- ahí están... (*Fermín 64 años, permanente*)

Yo me viene con mi hermano más o menos en el 80 y algo cuando no había todo esto todavía, mi hermano de jovencita fue que me trajo – desde Bolivia Potosí- y aquí conocí mi marido el papá de mis siete hijos- solo tres viven aquí por temporada porque son mayores y están juntos, los otros estudian allá y vienen a visitarme por ahí se quedan, pero mis nietitos estudian por eso... (*Ema 50 años, cintera y desfloradora*)

Otro caso a señalar son las relaciones habidas en una de las fincas cuya estructura productiva es de pequeña escala y que, por temporada de cosecha, alberga un gran grupo de personas de nacionalidad boliviana, que residen en ella mientras dure la época de cosecha- diciembre, enero, febrero-. Se trata de una familia compuesta por generaciones de migrantes oriundos de la localidad boliviana de Tupiza:

Una de las familias se conforma de un hombre, la mujer y sus dos pequeñas hijas, y la otra familia de una mujer soltera y su hijo (hermana y sobrino del hombre de la anterior familia mencionada).

La trayectoria móvil de esta unidad doméstica inició con la primera familia nuclear que se asentó en la finca. Tiempo después se sumó la hermana, el sobrino y a la par unos compadres, actuales vecinos en la finca tabacalera.

Si bien el conjunto parental no reside de forma permanente en la finca sostienen, en el tiempo y espacio de destino laboral, el vínculo estratégico doméstico con la familia productora de la finca ya que todos los años se contratan en ella por la confianza que la “patrona” deposita en

el conjunto laboral “...por eficacia, trabajo constante y baja paga” [Carmen, pequeña productora], lo que hace que durante todos los ciclos de cosecha tengan el trabajo asegurado en la finca de Perico.

Durante el periodo intensivo agrícola, estos mismos grupos emparentados generan un fondo común para los gastos generales de la unidad doméstica, sea para la preparación de las comidas y otros tales como fiestas de fin de cosecha, carnaval.

Entre parientes también se comparten e intercambian distintos servicios tales como el cuidado del lote, la atención y crianza de los niños, la colaboración en actividades diarias del hogar. Es en este sentido donde *el parentesco se representa como el sistema regulador de la organización de los grupos*, (Alberti G y Mayer. E. 1974).

4.1. LA DIVISIÓN DEL TRABAJO Y LA ORGANIZACIÓN DE LOS GRUPOS

El modo en que las familias se organizan en los lugares de destino, tiene asociación con el modo en cómo pensaban y practicaban la división del trabajo en sus lugares de nacimiento.

De las entrevistas a las familias asentadas en las localidades rurales y urbanas se puede establecer el rol que cumplían los hombres y las mujeres en sus zonas de origen (cuadro N°1), que condicen con las actividades que realizan en las fincas tabacaleras y el modo de organización doméstico (cuadro N°2).

Cuadro N° 1. Actividades en los lugares de origen

Niñas cuida del ganado, ayuda en tareas domésticas, acompaña a papá y mamá en el campo, juegan.
Niños cuida del ganado, colaboran en tareas domésticas, acompaña a papá y mamá en el arado de la tierra, juegan.
Adolescente mujer cuidado de hermanos pequeños, ayuda la madre y padre en tareas domésticas, esquila, ordeñar, pastoreo.
Adolescente varón cuidando de hermanos pequeños, ayuda a padre y madre, búsqueda de leña para el hogar, ordeñar y esquilar, desplazamiento con el padre y madre (en algunos casos solos con el padre y en su ausencia, con el tío).
Mujeres (esposas) acompañamiento al marido en trabajo de la tierra, cuidado del ganado, cocina en el hogar, venta de productos artesanales, crianza de hijos.
Hombres (esposos) acompañamiento a la esposa en tareas pesadas del hogar, trabajo con hijos, cuidado del ganado y trabajo en la tierra.
Mujeres adultas (solteras) tareas domésticas, crianza de hermanos, trabajo en venta de productos artesanales.
Hombres adultos (solteros) tareas en el campo, búsqueda de esposas y movilidad transfronteriza.

Fuente: Elaboración propia

Cuadro N° 2. Actividades en los lugares de destino.

Niñas en el campo con mama y papá, ayudando en tareas del hogar, o en el campo o feria y jugar en el trabajo de mamá y papá (finca)
Niños en el campo, al cuidado de hermanos mayores, acompañando al padre al trabajo (finca o feria) y jugar en el trabajo de mamá y papá (finca), al cuidado de hermanos mayores.
Adolescente mujer cuidado de hermanos pequeños, ayuda a madre en actividades domésticas y en la finca, emplearse como mano de obra al igual que padre y madre, tíos.
Adolescente varón cuidado de hermanos pequeños, ayuda a padre y madre, mano de obra en el campo, búsqueda de leña para el hogar, venta de productos en la feria del pueblo.
Mujeres casadas trabajando como mano de obra asalariada en el campo junto al marido, en el hogar cuidado o vendiendo en la feria, cuidado de hijos.
Hombres casados trabajando en el campo con la esposa como mano de obra asalariada, colabora en tareas domésticas, participa de otras labores con la familia, o compadres.

Mujeres adultas (solteras) en tareas domésticas, crianza de hermanos, trabajo asalariado en la finca y venta de productos en feria.

Hombre adultos (solteros) en tareas laborales en la finca, en el hogar, en la feria, y búsqueda de esposas.

Fuente: Elaboración propia

Partiendo de una serie de estudios que abordan las relaciones de parentesco en los Andes- Arnold. D (1994, 1997); Rascaniere.A (1989); Asin F. (2001)-, se destaca la importancia de la familia nuclear -compredida dentro de la familia extensa -, y el rol de los géneros en la organización familiar. Los estudios indican que en la sociedad andina la forma de crecer como varón o mujer está ligado a las labores prácticas de la vida cotidiana: *Guerrear, cocinar, tejer, criar a los hijos, cuidar los rebaños, en esas actividades uno se hace varón o mujer* (Asin. F, 2001), lo que pone en duda cualquier idea de jerarquía en las diferentes órdenes de actividades por género.

En analogía, las prácticas que los grupos corporados migrantes desarrollan en el territorio de acogida manifiestan complementariedad de las partes en las actividades prácticas cotidianas y a partir de los lazos de hermandad/compadrazgo se concretan una serie de actos de reciprocidad: *cooperación de manos durante la cosecha, aportes a los estudios de un hijo, de una desgracia, de un negocio*, etc. (Rescaniere A. 1989), que accionan como una red de solidaridad, ayuda mutua e intercambio para la reproducción social de lo domestico en el lugar de destino.

De este modo la extensión de los vínculos en el territorio transfronterizo está dada por una trayectoria migratoria que atraviesa generaciones familiares que adquiere la forma, en término de Barral, AI. Mallimaci (2011), de “*colectivos, un proyecto asociado con la familia, lo doméstico y lo productivo/laboral*”.

4.2. LA RE-CONSTITUCIÓN DE LO ANDINO EN EL OTRO ESPACIO

Las formas de organización comunitarias, de intercambio y prácticas de solidaridad en los lugares de destino, significan para la autora Choque Quispe (2007) la reconstitución del modo de vida andino, la “*acción*

colectiva de descolonización”, integrando en su universo de sentidos, la reciprocidad y la complementariedad de las relaciones entre géneros.

Las narraciones orales de mujeres asalariadas bolivianas resumen la historicidad, los signos referenciales de una cultura, de una lengua, como estructuras productoras de sentidos del ser, de vida cotidiana y otras formas de comunicación de un pensamiento (Roig, 1984). A continuación, expongo fragmentos de experiencias que narran la trayectoria de vida en el tiempo y el espacio:

[Relato 1] Sonia de 54 años, origen Tupiza

-¿Cómo viven dentro de una finca tabacalera?:

...Acá nos dan lo necesario para vivir, mientras el patrón nos da trabajo, nosotros lo retribuimos con el cuidado de este lugar. El resto está en mantenernos así todos bien acá, (juntos)...yo me encargo de ver lo chicos y ayudo cuando es tiempo de tabaco, y mi marido se va por ahí, a la cosecha de uva...

-¿Y usted no viaja con él?:

Antes iba mucho también, pero ahora me tengo que quedar acá porque no aceptan allá chicos y no se los puede llevar porque el patrón si no, no te contrata, son más jodidos allá...

-¿Y se queda a cuidar a los chicos entonces acá?:

Si, también me pongo a cosechar acá, así cuando viene mi marido ya tenemos un sueldito para vivir una temporada y así de nuevo...él se va, yo me quedo, pero ambos estamos

-¿Usted esto de trabajar así de un lugar a otro, lo tiene como un sacrificio?:

No tanto, desde que vinimos antes era difícil, pero ya nos acostumbramos, ahora siempre el patrón nos espera a esta fecha...ahora hay muchos bolivianos acá nos ayudamos. Si necesito algo mi comadre (que vive ahícito nomás) me ve a los chicos, o yo a los suyos...ve cosa así...a veces por ejemplo están necesitando chica allá, y ella me dice, mira Sonia allá están dando trabajo o ya vienen mi vecino y me dice de trabajo en otra finca.

-¿Y cuál es el trato entre ustedes, entre las personas que vienen de Bolivia?:

Y ahí bien nomás...ve ahí a cualquier cosa que pasa está mi comadre, también está la Juli que me presta cuando a veces no hay ve y no hay así temporada de cosechar.

¿Quién es la Juli?

La Juliana, es mi comadre mi hermana...ella ya se ha venido a vivir acá en cambio, ve ella ya conoce todo, todo como es.

¿Y pensaron en algún momento quedarse a vivir en Argentina?

...ah mi marido más, yo extraño cuando voy... después de antes... a mí me gusta volver si (a su país), también me gusta acá, pero extraño a veces.

¿Qué extraña de Bolivia, de sus pagos?

Es que acá no se...la gente así es media mala, mala. y uno tiene pues sus cositas guardadas allá (casa, familia,) pero bueno con mi marido ahí andamos, nomás bien. (*Trabajadora de tabaco, 54 años*)

[Relato 2] Brenda, nació en Bolivia en Santo José Potosí y llegó a la Argentina a los 16 años.

... a pues no es por el trabajo que no hemos venido nosotros, ¿así nomás era no?, allá (en Bolivia) vivimos del trabajo también.

- *¿De que trabajaban allá?*

Ah sí sí también, así igual nomas, igual que acá pero no, no, mucho, mucho de animales...así nomás pues lo mismo nomás...ya andábamos acostumbrados andando de allá, allá...y que más puede hacer uno si nos han criado así...

- *Y, ¿cómo decidieron definitivamente vivir aquí —(Argentina)?*

...Ah no se ya, ya me olvidao yo...(risas) no me acuerdo pues trabajamos año vuelto, así vio pues en todo...(azúcar, uva, tabaco)... es lo que sabemos hacer pues, siempre lo hemos hecho...

- *¿Vinieron solos?*

... varios compadres se habían venido ya pues venido años antes pa' cá (a trabajar), ha venio acá... ya más se era complicaio más irse.... nomás trabajando...ah sí, pegarse la vuelta...pues, sacrificado todo... ya más después andábamos bien íbamos a verla a la mamita (virgen) para agradecerle por la familia... y acá yo con lo mío (la familia) ... (*Trabajadora del tabaco, 60 años*)

[Relato 3] Cármen de 68 años, oriunda de Quillacollo, Cochabamba.

...con mi esposo nos fuimos traiendo para aquí, todavía allá no había crío (hijos) ni nada, entonces había que salirse de allá y salirse, ya había que armar nido, casa todo ya....

-Y ¿cómo vivían allá?

De Quillacollo, pues lejos, lejos pues y mi marido pues él me ha ido a buscar... así nomás, niñita yo era así, ayudábamos mi mamá, y todo eso ¿no?, había que sacar la leche, pá los hermanitos... uh ya están grandes ya pero así era nomás todo... entre nosotros nomás se nos ayudábamos... así hemos ido para acá, uf de un montón de veces uh pá todo lo que había que hacer.... (*Feriante y trabajadora del tabaco, 68 años*)

Como lo resalta Estermann (2008), *el ser humano andino, viene elaborando como expresión de la coexistencia con su medio natural, un modo determinado de vivir, actuar y concebir el mundo*. En cada uno de los relatos citados predomina los recuerdos de vida pasada. En este caso son las oralidades que referencian un tiempo y espacio andino (el pasado originario), que marcan una época y una duración específica (Harris y Bouysse Cassagne 1987) y claramente diferenciado de un tiempo (el presente y futuro) y un espacio occidental (destino).

En nuestra comunicación dialógica, la evocación que tienen de la familia y su entorno de vida (el contexto natural y social), como recuerdo de su niñez, y el “acostumbrado andando”, esa cualidad que José María Arguedas supo descifrar en el sujeto andino, determinan en palabras de Ricoeur, P (2005) *el reconocimiento de sí mismo, la memoria de su pasado*. La identidad del andino se gesta en ese momento, del pasado, y continúa hacia una nueva identidad, que en los términos de este autor significa reencontrarse en el presente con ese pasado.

La manifestación de “promesa”, hecha en el segundo relato, aquella que la entrevistada especificó: “cuando ya estábamos bien íbamos a verla a la mamita (la virgen) para agradecerle por la familia...”; o como en el tercer relato: “había que armar nido” (hogar). No son más que el compromiso del sujeto con el pasado, el reconocimiento de sí mismo, que antes fue su promesa a futuro. Un reconocimiento que no solo es individual, también es un proyecto colectivo, donde se manifiesta el sentido de la

comunidad y mutua relación de las partes, los de arriba –*religioso*-y los de abajo- *lo terrenal*-.

De igual modo para el segundo caso, “[volver] para agradecerle...”; es haber alcanzado el objetivo de construir la familia [el hogar]. En general lo que enuncian las migrantes es un proyecto del legado cultural, compartido y sostenido por afines, e independientemente de quién tome la iniciativa (hombre o mujer) transcurre necesariamente dentro de un espacio de vínculos y relaciones sociales parentales para la consolidación de la unidad doméstica.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Al analizar los procesos limítrofes se comprueba *la gran diversidad y heterogeneidad de situaciones en las dinámicas migratorias contemporáneas* (Bologna, 2004). Las decisiones de migrar de mujeres y hombres bolivianos se encuentran determinadas por tres factores: el *familiar, búsquedas laborales adicionales y nuevos espacios de reproducción de vida*. En ese orden, la familia se presenta como el primer eje estructurador de las decisiones de los miembros, con un desplazamiento sostenido por una red comunitaria extendida desde su lugar de origen (en Bolivia) hacia los lugares de destino (en Argentina).

La información de campo detalló que los radicados en forma preferencial— más de cinco años en Jujuy -afirman haber ingresado a finales del siglo pasado por medio de un desplazamiento giratorio con trabajo en los mercados regionales, agrícolas y comerciales del país, y posterior retorno a sus lugares de origen.

Al indagar el factor de asentamiento definitivo éste resultó manifiesto más en los bolivianos radicados en Argentina que entre los nuevos trabajadores que se desplazan en calidad de migrantes “estacionales”, debido a que la situación de reversibilidad de estos últimos - con retorno continuo a su país de origen- los dispone en la continua búsqueda de los espacios de destino laboral y de vida. Las brechas generacionales halladas entre los sujetos radicados y los que se encuentran en constante desplazamiento permiten afirmar la atemporalidad de la corriente migratoria

límitrofe y cómo los vínculos consanguíneos y por afinidad juegan un rol destacado en la movilidad de sus miembros.

Al respecto, se conceptualiza este proceso como reversible conforme lo entendido por Bologna como:

[...]un proceso que no clasifica a los individuos como migrantes permanentes o temporales sino a la corriente en cuanto a su perdurabilidad en el tiempo. Perdurabilidad que no es incompatible con los movimientos de retorno de los individuos que la componen. (*Bologna. E, 2004*)

Es en este sentido que la familia, las relaciones de parentesco y la comunidad son los factores estructurales en las decisiones migratorias locales.

A través de las narrativas hallé atributos, palabras características de una herencia cultural, emitidas en un contexto determinado, e inferidas en la persuasión como autora (entrevistadora) en mutua relación con la de las narradoras (entrevistadas). Tal sistema comunicativo —la entrevista etnográfica— logró captar lo que muchas veces, los marcos epistemológicos abocados a los estudios migratorios no logran percibir en los sujetos de su estudio y las relaciones culturales en su contexto migratorio. ¿Cuáles fueron los resultados en este proceso dialógico e interpretativo?

En primer lugar, el reconocimiento del sentido práctico de la complementariedad, la relación armónica entre lo masculino y lo femenino en los procesos de movilidad y vínculos sociales en el tiempo y entre el espacio de origen y destino. La dualidad de los géneros fue manifiesta en las tareas sociales que realizan cotidianamente, quedando desacreditada la hipótesis de relación de contrarios y de poder /dominación de un género sobre otro, como lo evidencian estudios de corte occidentales. Interpretar ese mundo de vida a través de los signos y acciones referenciales, fue lo que me permitió definir el modo de ser del hombre andino/boliviano, trabajador en el tabaco jujeño.

Como un segundo criterio de análisis, vale reconocer que, la comprensión del hombre andino no fue construida aislada del entramado del mundo occidental en el que viven y se reproducen. Los procesos de *racialidad, discriminación étnica a migrantes limítrofes, adscripta a su condición natural o biológica* (Bonilla, 2012) y reflejada en la “maldad”

sentida, vivida y expresada por sus narradoras son en palabras de Kusch (1999):

[...] la manifestación real del miedo, y el olvido indígena, que aún persiste en el mundo occidental, “ese miedo original que el hombre creyó dejar atrás después de crear su pulcra ciudad.

Un miedo que se transmite en la reflexividad de nuestro pensar como investigadores por ello la finalidad de este trabajo fue, a través del trabajo etnográfico, construir un conocimiento auténtico, crítico que busca rescatar un pensamiento y de prácticas andina, presentes en el territorio.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, Giorgio y Mayer, Enrique. (1974). Reciprocidad andina: ayer y hoy en: Giorgio. Alberti y Enrique. Mayer (Ed.), *Reciprocidad e intercambio en los andes peruanos* (1° ed., pp. 14–33). Instituto de estudios peruanos.
- Arnold, Y, Denise. (1994). Hacer al hombre a imagen de ella: aspectos de género en los textiles de Qaqachaca. *Revista Chingará*, Volumen 26, 80-113.
- (1997). Más allá del silencio. Las fronteras de Género en los Andes en: Denise. A (Ed.), *Parentesco y Genero en los Andes* (1° ed., Vol 1, pp. 583). La Paz, Bolivia.
- Asin, Fernando Armas. (2001). Religión, género y construcción de una sexualidad en los andes (siglos XVI y XVII). Un acercamiento provisional. *Revista de Indias*, Volumen 61 (223).
- Bologna, E. (18- 20 de Setembro 2004). *Espacios de Vínculos y Espacios de Movilidad: La reversibilidad en las etapas de las corrientes migratorias* [Presentación en papel]. I Congresso da Associação Latino Americana de População, ALAP. Caxambú,- MG, Brasil.
- Barral, Ana Inés Mallimaci. (2011). Migraciones y géneros: Formas de narrar los movimientos por parte de migrantes bolivianos/as en Argentina. *Revista Estudios Femeninos*, Volumen 19 (3), 751-776.
- Bonilla, Beatriz Alcira. (2012). La construcción imaginaria del “Otro Migrante”. *Revista Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, (42), 21-34. Universidad Nacional de Jujuy.

- Harris, Olivia y Bouysse- Cassagne Therese. (1987). Pacha en torno al pensamiento aymara en: Thérèse B (Ed.), *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, (1° ed., pp. 217-281). HISBOL La Paz.
- Choque Quispe, M. Eugenia. (2007). Principios para la construcción de una democracia intercultural en: Claudia Zapata, S, (Ed.) *Intelectuales indígenas piensan América Latina* (vol.2., pp. 273-284). Universidad Andina S. Bolívar-Abya Yala.
- Estermann, Josef. (2008). *Si el norte fuera el Sur. Chacanas interculturales entre Andes y Occidente*. Editorial Abya Ayala.
- García Abad, Rocío. (2003). Un estado de la cuestión de las teorías de las migraciones. *Revista Historia Contemporánea*, Vol. 26, 329-35.
- Golte, Jürgen. (1999). Redes étnicas y globalización. *Revista de Sociología*, vol.11(12),2-26.
- (2001). *Cultura, Racionalidad y Migración Andina*, Edición del Instituto de Estudios Peruanos, Lima-Perú.
- Grimson, Alejandro. (2011). *Los límites de la cultura*. Editorial Siglo Veintiuno.
- Kusch, Rodolfo. (1999). *América profunda*. Editorial Biblos.
- Rescaniere, Ortiz Alejandro. (1989). *La comunidad, el parentesco y los patrones de crianza andinos*. Lima- Perú
- Ricoeur, Paul. (2005). *Caminos del reconocimiento*. Editorial Trotta.
- Roig, Arturo. (1984). *Narrativa y cotidianidad*. Cuadernos del Chasqui. Quito.
- Salas Rojas, F. Fernando. (2009). *Propuesta educativa principios – valores – familia desde la cosmovisión andina*. Universidad Salesiana de Bolivia. La Paz Bolivia.

EL REFLEJO DE LA CULTURA ÁRABE CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DEL HUMOR GRÁFICO

DRA. SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD
Universidad Pablo de Olavide, España

RESUMEN

El sentido del humor en el mundo árabe se ha manifestado desde múltiples puntos de vista. No obstante, el más destacado es la caricatura como forma de expresión gráfica que ha sido utilizada para reflejar la sociedad y la política desde una doble perspectiva. Por un lado, busca analizar la situación actual, criticando las diferentes desigualdades y atrocidades que cometen los gobiernos, mientras que por otro lado recurre al humor político para reflejar un alivio en la sociedad ante esta situación. En este sentido, los principales objetivos de este trabajo son analizar el desarrollo de la caricatura y su influencia en la sociedad, así como también estudiar el desarrollo del humor dentro de la sociedad árabe. Para realizar todo esto, se ha optado por utilizar una metodología cualitativa, ya que se trata de una aproximación teórica al estado en cuestión. Se ha aplicado un método visual etnográfico que permita estudiar y analizar la muestra de caricaturas seleccionadas para este trabajo. Asimismo, se ha desarrollado una teoría fundamentada basada en la recopilación y codificación de datos con el fin de desarrollar una teoría que dé explicación al fenómeno de la caricatura árabe como forma de humor político. Con todo, los resultados y la discusión esperados dentro de este trabajo son mostrar que la caricatura es una forma de humor político que encierra una forma de vida y de pensar del ser humano que nos da un sentido pleno de la verdadera situación del mundo árabe actual.

PALABRAS CLAVE

Dibujo, Árabe, Revolución Cultural, Antropología Cultural, Artes gráficas.

ABSTRACT

The sense of humor in the Arab world has manifested itself from multiple points of view. However, political cartoons are considered as the most important form of graphic expression which has been used to reflect society and politics from a double perspective. On the one hand, it seeks to analyze the current situation, criticizing the different inequalities and atrocities that governments commit. On the other hand, it resorts to political humor to reflect a relief for the society. Therefore, the main aims of this research are to analyze the development of political cartoons and their influence on society. Moreover, this research is an attempt to study the development of humor within Arab society. Consequently, a qualitative methodology has been used as it is a theoretical approach. In addition to this, an ethnographic visual method has been applied to study and analyze the sample of cartoons. Furthermore, a grounded theory based on data collection and coding has been developed in order to carry out a theory that explains the phenomenon of Arab cartoons as a form of political humor. In view of this, the results and the discussion are to show that political cartoons are a form of political humor that contains a way of life and thinking of human beings which gives us a sense of the true situation of the Arab world .

KEYWORDS

Cartoon, Arab, Cultural Revolution, Cultural Anthropology, Graphic Arts.

INTRODUCCIÓN

El sentido del humor, por lo general, es algo intrínseco del ser humano que lo ha acompañado desde sus orígenes manifestándose de diferentes formas. De este modo, no hay sociedad que carezca de sentido del humor y que no lo utilice como arma ante determinadas situaciones, con el fin de hacer reaccionar la sociedad. En el mundo árabe contemporáneo, todo esto se ha manifestado a través del dibujo gráfico o la caricatura, haciendo hincapié en el humor político para analizar y contextualizar diferentes aspectos sociales y culturales de la sociedad árabe, especialmente, marcados por el fin de las descolonizaciones. Así pues, aunque la trayectoria de la caricatura árabe como tal es más reciente que en otros países, su función ha estado muy marcada por aspectos socio-culturales de pertenencia y reivindicación.

Por el contrario, la caricatura y el humor gráfico, en general, han sido considerados una forma de entretenimiento. Por este motivo, muchas veces han sido ignorados y no se han tenido en consideración ante diferentes aspectos sociales y políticos. Sin embargo, tanto la caricatura como el humor gráfico son dos elementos claves que pueden explicar diferentes aspectos sociales, puesto que encierran muchas ideas y asunciones que la sociedad tiene pero que no se atreve a expresar de una manera abierta.

Teniendo en cuenta todo esto, la primera hipótesis que se plantea en este trabajo es que la caricatura es la forma preferida en el mundo árabe contemporáneo para manifestar el humor gráfico. En este sentido, la siguiente hipótesis que se pretende desarrollar es que la caricatura árabe es una forma de expresión gráfica que analiza la situación social y política del momento. Por otro lado, la siguiente hipótesis se centra en el hecho de que la caricatura es una herramienta de crítica social y política que hace reaccionar a la sociedad para que participe en el proceso político y creativo, por lo que este arte sirve de alivio social y de arma de resistencia al mismo tiempo.

Por tanto, los objetivos generales que se han planteado en este trabajo son: (1) analizar el humor y la risa en la sociedad, ya que son dos claves necesarias para entender el posterior desarrollo de la caricatura; (2)

estudiar la caricatura como forma de humor social y humor político; y (3) comprobar su influencia en la sociedad. Por otra parte, los objetivos específicos de este trabajo son: (1) observar el desarrollo del humor político en el mundo árabe; (2) analizar la tipología de caricaturas existentes en el mundo árabe, teniendo en cuenta las críticas que aparecen en ellas; e (3) interpretar la desigualdad social y política dentro de estas imágenes que busca la reacción de la sociedad.

1. MATERIAL Y MÉTODOS

Para realizar este trabajo, se ha planteado utilizar una metodología cualitativa. Este hecho se debe a que se trata de una aproximación teórica, por lo que se pretende desarrollar un proceso de análisis y síntesis, a raíz de los datos obtenidos en las diferentes fuentes analizadas. En otras palabras, este trabajo busca entender el mundo de la experiencia vivida en las caricaturas, a través del propio punto de vista árabe. Por ello, las caricaturas adoptan una perspectiva social y política de este fenómeno con el fin de darle un sentido pleno. En este sentido, a través de la caricatura árabe se intentan comprender cómo funciona la sociedad y los problema que en ella pueden existir más allá de la cultura y los propios regímenes políticos, por lo que el dibujo materializado en forma de humor político se convierte en un elemento clave en este proceso (Taylor y Bogdan, 1984).

Teniendo en cuenta todo esto, se han establecido dos fases complementarias y claramente definidas con el fin de analizar todo el planteamiento que se ha establecido previamente. En primer lugar, se ha desarrollado una fase descriptiva que tiene como intención recabar una muestra de caricaturas para estudiar y analizar las desigualdades sociales y políticas dentro del mundo árabe. Una vez completada esta fase, se ha llevado a cabo una fase interpretativa, es decir, se ha realizado un proceso de comprensión y análisis de los dibujos, mediante un proceso más complejo, que permita dar una respuesta al material recabado en la primera fase.

En este sentido, la muestra seleccionada es un conjunto de caricaturas pertenecientes al caricaturista sirio Ali Ferzat. Se ha optado por este caricaturista porque tiene más de 15.000 caricaturas y todas ellas son un

referente para todo el mundo árabe, en tanto que tienden a ser universales y todo el mundo puede identificarse con ellas. Asimismo, este caricaturista ha sido uno de los más galardonados, en tanto que su arte ha llegado, incluso, a convertirse en una forma de activismo. Por otro lado, referente al proceso de selección se ha tenido en cuenta el impacto social que han tenido a través de su publicación en la propia web del caricaturista y su red social Facebook, así como también su aparición en la antología del propio caricaturista. Además de esto, también se ha tenido en cuenta las propias declaraciones del caricaturista, ya que también se ha optado por utilizar diferentes entrevistas publicadas en diferentes medios con el fin de seleccionar mejor la muestra y poder entender mejor la intencionalidad de sus dibujos.

Con todo, puede decirse que se ha optado por aplicar un método visual etnográfico que permita analizar, estudiar y contextualizar las diferentes caricaturas seleccionadas para este trabajo. Este método, por su parte, ha permitido comparar las desigualdades sociales y políticas en el mundo árabe con lo que aparece en la imagen. Este hecho se debe a que la caricatura se manifiesta como un elemento que hace reír, pero al mismo tiempo busca hacer reaccionar ante determinadas situaciones. Por esta razón, el método visual etnográfico permite definir lo que ocurre dentro de la imagen a través de la observación directa con el fin de interpretar el mundo árabe actual (Vasilachis de Gialdino, 2009).

No obstante, la utilización de este método no ha sido suficiente, por lo se han estudiado diferentes fuentes secundarias con el fin de analizar datos que complementen el uso de la muestra y de las entrevistas. De este modo, se ha optado por desarrollar también una teoría fundamentada que permita analizar todos los datos de una manera inductiva. Para ello, se ha empleado un método comparativo y un muestreo teórico para codificar y analizar todos los datos, así como desarrollar diferentes conceptos. Este hecho ha conllevado a que se realicen diferentes abstracciones teóricas referente, acompañada de una codificación abierta que permita identificar el tema y sus dimensiones. A continuación, se ha desarrollado una codificación axial, en la que se han establecido diferentes categorías y subcategorías, teniendo en cuenta el desarrollo del humor político y su uso para criticar la desigualdad política y social

dentro de la sociedad árabe. Por último, con el fin de refinar todos estos datos obtenidos referentes a la sociedad y a la políticas árabes, se ha desarrollado una codificación selectiva que ha permitido comprobar finalmente si la caricatura y el humor político tienen una función específica más allá de hacer reír a la sociedad en determinadas situaciones (Trinidad Requena, Carrero Planes & Soriano Miras, 2006).

2. EL DESARROLLO DEL HUMOR EN EL MUNDO ÁRABE Y SU INFLUENCIA EN LA CARICATURA

Por lo general, el sentido del humor puede considerarse algo intrínseco del ser humano. Puede decirse que tiene una función social y ha contribuido al desarrollo de la especie humana, puesto que incluye normas culturales que nos permiten interactuar. Este hecho es así hasta tal punto que el humor puede ser visto como un estado emocional que activa el sistema límbico, comunicando algo que nos produce emoción o alegría. Por tanto, se trata de una forma de comunicación interpersonal, es decir, el humor tiene un papel social muy importante, en tanto que se usa para comunicar una gran variedad de mensajes, dependiendo del estado de los diferentes individuos que conforman la sociedad, por lo que puede, incluso, ayudar a que una situación estresante para algún individuo sea más manejable. Dicho de otro modo, se trata de una forma de liberar tensiones, es decir, un mecanismo de regulación emocional que contribuye a una mejora del desarrollo del estado mental (Martin, 2007, pp. 1- 30).

Teniendo en cuenta esto, la risa puede ser vista como un fenómeno psicológico del ser humano. Se considera una acumulación de energía nerviosa que provoca que aumente el nivel de azúcar en sangre y la aceleración del ritmo cardíaco al mismo tiempo que se altera la respiración, se dilatan las pupilas y los músculos de la cara acaban relajándose. Por ello, se desarrollan dos fuerzas en el cerebro que chocan en diferentes direcciones que tratan de buscar la razón, es decir, está unida a la razón y a los niveles más altos del intelecto (Kishtainy, 1985, pp. 4-7). Todo ello conlleva que la risa sea despojada de miedos y limitaciones, de manera que se establezca una conexión gente de a pie, mostrando la verdadera realidad que les incumbe (Bakhtin, 1984, pp. 59-144). Por este motivo,

se considera que la risa es capaz de romper el miedo y la piedad, antes que cualquier objeto, por lo que se trata de un factor vital que permite derrumbar la temeridad de una sociedad sin que eso suponga apartarse de la realidad (Hariman, 2008, p. 255).

En este sentido, el humor se convierte en una herramienta clave para representar los acontecimientos políticos y sociales de una manera artística e intelectual. Se trata de un humor comunal, es decir, una risa de grupo que permite que tanto los políticos como la sociedad en sí misma perciban lo que verdaderamente ocurre (Kishtainy, 1985, pp. 4-6). No obstante, al tratarse de un humor colectivo, se busca representar diferentes ideologías, convenciones sociales, creencias filosóficas y creencias religiosas, por lo que este humor comunal tiende a estar abierto a la reestructuración y la reinterpretación. Por tanto, este tipo de humor puede ser considerado como una total reivindicación y declaración de libertad, con el fin de que se pueda analizar y destacar cualquier tema sin ningún tipo de censura o impedimento (Schirato, 1988, pp. 1-27).

En cuanto al mundo árabe, el sentido del humor se remonta a los primeros siglos del islam. El sentido del humor se materializaba a través de la propia lengua árabe y la poesía, ya que contiene un gran genio verbal que depende del uso de las palabras, sus sonidos, su ritmo y sus distintas combinaciones, por lo que un simple juego de palabras permitía provocar la risa en el lector (Kishtainy, 1985, pp. 11-13). En cualquier caso, este sentido del humor utilizando la lengua como arma de batalla intelectual, provenía de la Antigua Grecia. Muchos fueron lo que siguieron las ideas de Aristóteles, por lo que desarrollaban el sentido del humor en su justa medida, ya que consideraban que en exceso podría ser dañino y que aquello que, en principio, tenía carácter intelectual, podría desvirtuarse y convertirse en algo sin sentido. Los árabes creían que el carácter de todo ser humano residía en los cuatro humores del cuerpo, de manera que tanto la risa como la melancolía dependían de ellos. Así, el filósofo al-Kindi definió la risa como una pureza controlada de la sangre del corazón junto con la expansión del alma que hace que la alegría sea visible. De este modo, cuando el ser humano ve u oye algo que es poco común, pero que le divierte, su sangre comienza a hervir hasta al punto que ese

hecho que desconoce acaba transformándose en risa (Kishtainy, 1985, pp. 24-30).

A pesar de ello, el desarrollo de la caricatura o el dibujo gráfico árabe no está asociado al desarrollo del humor árabe en sí, sino que está marcado por una fuerte clara influencia europea. Su origen data del siglo XIX, coincidiendo con el desarrollo de la prensa en Egipto durante el periodo un periodo intelectual conocido como *Nahda* (el Despertar). Por lo general, aparecía en periódicos y revistas y su función era entretener a la sociedad, al mismo tiempo que buscaba resaltar una progresiva adquisición de libertades públicas en el mundo árabe (El-Jisr, 1988, s. p. [1]). Aun así, los primeros modelos mezclaban el estilo artístico europeo con la cultura árabe y sus tradiciones (Wichhart, 2009, pp. 8.1-8.21), generando un escenario de negociación en el que transformaban las formas occidentales, añadiendo las suyas propias (Abu-Lughod, 1989, p. 7). Por tanto, no es hasta la década de 1950 cuando la caricatura abandona la esquizofrenia cultural en la que estaba inmersa y empieza a desarrollarse como género propio (Müge Göçek, 1998, p. 91-92). Este hecho promovió a que las revistas se multiplicaran dando lugar a la creación de una corriente de caricaturistas que pasó a autodenominarse con el nombre de modernistas. Se encargaron de redefinir las convenciones artísticas y de interés, tratando temas como la injusticia social o la lucha de clases, así como trataban asuntos como el régimen político, el orden económico, los partidos gobernantes y las élites. Por ello, la caricatura se politiza, haciendo que los caricaturistas asumieran el papel de iluminar y educar a la sociedad (Müge Göçek, 1998, p. 104-110). Asimismo, las caricaturas fueron creciendo en número y seguidores haciendo que este arte se afanzara la Guerra del Golfo en la década de 1990, donde se empezaron a usar las caricaturas para mofarse de los medios de comunicación ante la falta de veracidad sobre el conflicto (Slyomovics, 2001, p. 97). Por este motivo, se convirtieron en un arma propagandística que despertaba la opinión pública, en tanto que el componente visual era mucho más impactante (Müge Göçek, 1998, p. 139-144). En cualquier caso, este arte terminó de consolidarse en 2011 con el desarrollo de la Primavera Árabe, donde la caricatura como forma de humor político empezó a usarse como un arte de resistencia capaz de comentar y analizar

de una manera directa las desigualdades sociales, reivindicando una serie de derechos tales como la libertad de expresión, democracia, etc.

Teniendo en cuenta esto, puede decirse que el desarrollo de la caricatura como forma de expresión gráfica capaz de analizar y criticar a la sociedad consiguió sobrepasar a la literatura como forma de humor asociado al intelecto. En este sentido, las caricaturas se transformaron en un herramienta idónea para desarrollar el humor político y analizar la situación política y social del momento. De este modo, los caricaturistas árabes pronto se dieron cuenta de que este arte podía tener muchas funciones sociales, ya que podía usarse para influir sobre la sociedad, definiendo conceptos políticos, establecer una posición, liberar tensiones, exponer la ineptitud de la gente que está en el poder o la presión a la que está sometida la sociedad. Así, la caricatura se convertía en una pequeña revolución que incitaba a la gente a pensar y actuar contra los males de la sociedad y la política con mucha más fuerza que la propia lengua árabe. En este sentido, el dibujo gráfico cobró tal fuerza que podía considerarse como una poderosa arma de fuego contemporánea contra los políticos y los regímenes, haciendo tambalear todo el sistema gracias al uso del humor (Nilsen, 1990, pp. 35), por lo que este se acabó convirtiendo en una forma de escapismo que permitía transformar las situaciones serias en otras más relajadas (Kishtainy, 1985, pp. 6-8).

Este hecho se debe a que la parodia trabaja, en gran medida, por exceder los límites de la expresión, es decir, lo apropiado y lo racional, con el fin de mostrar las limitaciones que otros continúan escondiendo. Ante esto, crea y sostiene la conciencia pública y, seguidamente, expone las limitaciones del discurso dominante, por lo que no sólo prolifera en el ámbito del desarrollo de este arte, sino que también se encuadra dentro de la política democrática. Dicho de otro modo, el uso de la parodia dentro de la caricatura genera un mundo virtual en el que cualquier persona puede pensar sin ser directamente castigado, reprimido o censurado, puesto que transmite la realidad de un asunto determinado de una manera sencilla y fácil de entender. Por tanto, todo esto ha contribuido a que la caricatura se articule como una herramienta que usa el humor político para subvertir los diferentes regímenes autoritarios al mismo tiempo que critica la propia sociedad (Hariman, 2008: 247-272).

3. TIPOS DE CARICATURA EN EL MUNDO ÁRABE

Por lo general, si se tiene en cuenta el humor y la parodia, así como el desarrollo de la caricatura árabe, puede entenderse que existen tres bloques en los que se puede clasificar la caricatura árabe: político, social y global. Esta clasificación hace que la caricatura muestre un reflejo específico de aquellos temas que preocupan a la sociedad árabe y que forman parte de sus vidas cotidianas. De este modo, puede decirse que dicha clasificación no es otra cosa que una forma de mostrar una realidad que atañe a la sociedad, pero que por lo general nadie se atreve hablar de ello directamente por temor a las represalias que pueda tener todo ello.

La caricatura política, como su propio nombre indica, hace referencia a cuestiones políticas. Este tipo de dibujos se encargan de poner en relieve la cuestión política del mundo árabe y su relación con la sociedad. Por tanto, este tipo de caricaturas se puede dividir en tres:

a) La caricatura política local. Este tipo de caricaturas recurren al humor para referirse a la situación de la política interna de cada país árabe. Por lo general, suelen ser impersonales y suelen estar representadas por algún oficial miembro de la élite del gobierno. No obstante, el desarrollo de la Primavera Árabe en 2011 conllevó a que aparecieran satirizados presidentes de una manera directa, con el fin de resaltar la problemática de la política interna de cada país árabe (Aziz Ali, 2010).



Figura 1: El discurso del presidente Bashar al-Asad (Ferzat, n. d.).

En esta caricatura aparece el presidente Bashar al-Asad subido a un atril dando un discurso. El discurso lo tiene en las manos y pone en árabe la palabra *islah* (reforma) en árabe. No obstante, puede verse que el atril es un juego pompas de jabón que transforma las palabras de reformas en pompas que se desvanecen. Esta caricatura apareció tras el desarrollo de la Primavera Árabe y tenía como objetivo criticar las palabras del presidente sirio, que estaban bastante alejadas de una verdadera reforma dentro del país³⁵⁷.

b) Caricatura política árabe. Este tipo de caricaturas son una parodia del panarabismo, por lo que se encarga de asuntos y cuestiones que atañen al mundo árabe de una manera general. A pesar de que

³⁵⁷ No hay que olvidar que cuando Bashar al-Asad llega al poder en el año 2000 se llevaron a cabo una serie de reformas que no llegaron a materializarse. Es más, esas reformas acabaron convirtiéndose en papel mojado, dado que siguió con el mismo sistema político de su padre.

muchos de estos dibujos causan la risa en el espectador, es cierto que, por lo general, tienen un tono bastante negativo, pues detrás de la sátira queda evidente el fracaso de la idea del panarabismo a nivel político, que ha llevado a una situación de corrupción insostenible de aumentar aún más las desigualdades sociales (Aziz Ali, 2010).



Figura 2: La mala economía en los países árabes (Ferzat, n. d.).

Esta caricatura refleja a un hombre con una kufiya y un traje de chaqueta, donde puede verse escrito en árabe *al-'arab* (los árabes). Asimismo, este hombre tiene en la boca una cremallera con una mano anónima que la cierra. La mano forma parte de un hombro anónimo que también viste un traje de chaqueta y debajo de la mano se lee en árabe *mafīyat al-iqtisād al-su`* (las mafias de la economía del mal). Por tanto, a través del sarcasmo, esta caricatura busca resaltar la mala gestión económica del mundo árabe, en tanto que esta se ve vendida a diferentes mafias mundiales que han provocado que estos países se dividan y se empobrezca la sociedad de a pie cada vez más.

c) Caricatura política internacional. Este tipo de caricaturas destaca temas políticos relacionados con el mundo árabe y el resto de países.

Por tanto, quedan reflejados la lucha por la independencia y la libertad, así como también la idea de liberarse de esa lacra de poder que ejerce Occidente sobre ellos (Aziz Ali, 2010).

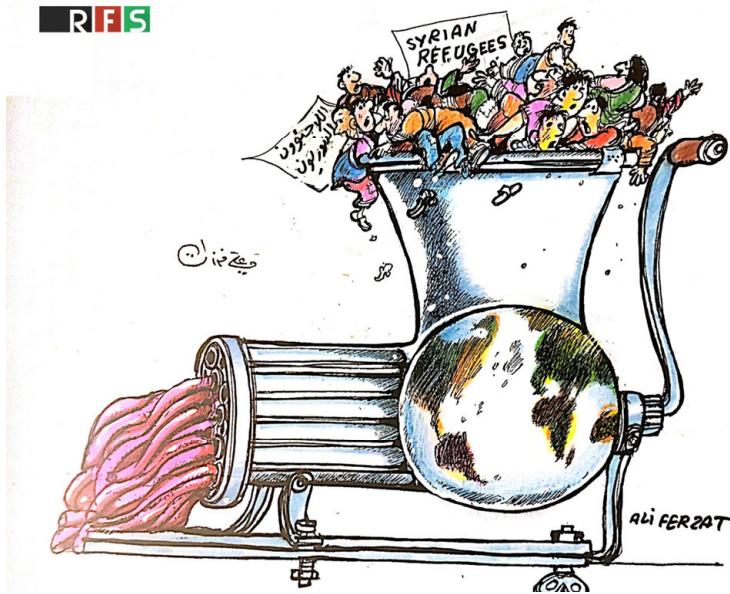


Figura 3: Los refugiados sirios (RFS Media Office, 2017).

En esta caricatura se ve una maquina picadura de carne, cuyo núcleo central es la bola del mundo. De este modo, en la parte superior aparecen un montón de personas con carteles en inglés y en árabe haciendo referencia a que son refugiados sirios. Estas personas son introducidas a presión y se convierten en carne picada, por lo que llama la atención el rostro desencajado de muchos de ellos. Por tanto, el objetivo de esta caricatura es criticar el drama de los refugiados sirios y la actuación del mundo respecto a esto. Pues, puede verse que lejos de ayudarlos los está machacando hasta tal punto de triturarlos.

Por otro lado, más allá de la caricatura política, dentro del mundo árabe destaca también el uso de la caricatura social. Este tipo de caricaturas existe prácticamente en todo el mundo, puesto que no hay sociedad que carezca de aspectos negativos, por lo que la labor del caricaturista va a ser hacer hincapié en aquellos aspectos que atañen de manera directa a

la sociedad. Por tanto, este tipo de caricaturas tiene la intención de usar la ironía y el sarcasmo con el fin de hacer pensar a la sociedad en aquellos males que les atañe (Aziz Ali, 2010).

En este sentido, dentro de la caricatura social destacan las críticas a aquellos aspectos que tienen relación con la conducta social primordialmente. De este modo, se van a resaltar temas como el acoso, los chismes o todo aquellos aspectos relacionados con el comportamiento del ser humano (Aziz Ali, 2010).

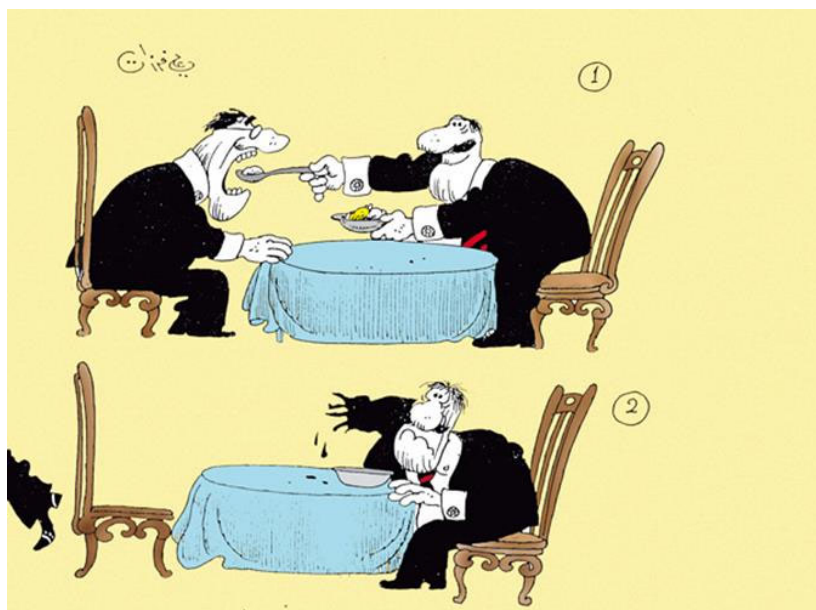


Figura 4: La conducta social árabe.

Esta caricatura está relacionada de manera indirecta con la caricatura política. No obstante, la crítica se centra en la conducta social que los políticos árabes desarrollan para poder llegar al poder. Esta imagen se divide en dos situaciones bien diferenciadas. En la primera, ha dos hombres bien ataviados con un traje de chaqueta y uno, aparentemente feliz, da de comer a otro. Por el contrario, la siguiente situación se transforma por completo. Puede verse que el hombre que ha sido alimentado no sólo se ha comido la comida, sino que también le ha arrancado el brazo, marchándose y dejándolo triste y solo. Por tanto, el objetivo de esta

caricatura es bastante claro, es decir, el caricaturista quiere hacer enfatizar a través de esta sátira la conducta del ser humano en general, que es capaz de todo con tal de lograr sus objetivos.

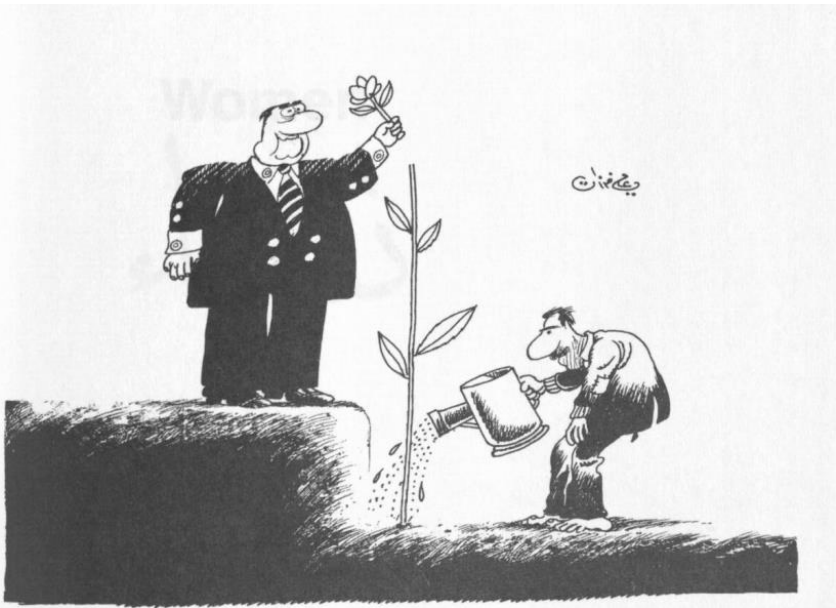


Figura 5: El trabajador (Ferzat, 2005, p. 151).

Esta caricatura, a diferencia de la anterior, se centra en reflejar aún más la desigualdad social, poniendo de manifiesto como el ser humano es capaz de dañar a otro ser humano por el simple hecho de creerse más fuerte. Se muestra a un trabajador luchando por mantenerse a flote. Este trabajador no tiene zapatos, está cabizbajo y su traje está destrozado. Su esfuerzo se materializa en cultivar una flor que riega día tras día con la esperanza de que crezca sana y fuerte. Sin embargo, cuando lo consigue, aparece un hombre, bien ataviado, que corta esa flor que tanto le ha costado cultivar al trabajador. De este modo, el objetivo es utilizar la sátira para apoyar ese esfuerzo y criticar al empresario. Por tanto, es una crítica a la mala situación social, por lo que puede ser entendida como una llamada de atención a las clases trabajadoras, incitándolas a levantarse y a luchar por obtener unos beneficios dignos de su trabajo.

Además de todo esto, los caricaturistas árabes también utilizan este tipo de caricaturas sociales para criticar temas relacionados con la burocracia o el tratamiento de las cuestiones funcionales y administrativas. Este tipo de caricaturas incluye todos aquellos problemas relacionados con la mala gestión en estos países, que contribuye a que las cuestiones administrativas de los ciudadanos sean demasiado lentas o casi nulas. Para ello, se recurre a la inteligencia del elemento satírico, con el fin de buscar la risa, pero también una crítica a esa mala gestión que hace que cualquier trámite se convierta en una verdadera pesadilla (Aziz Ali, 2010).

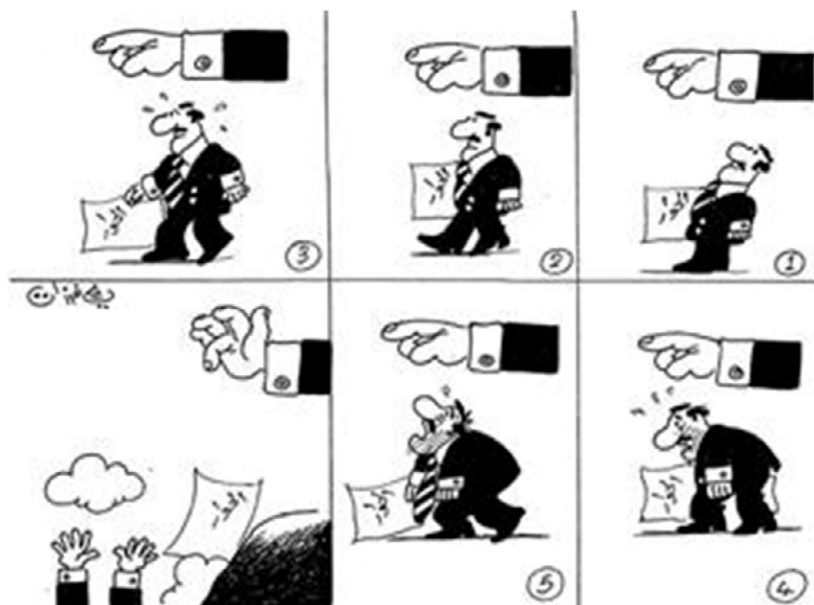


Figura 6: La burocracia en el mundo árabe (Ferzat, n. d.).

Este dibujo se divide en seis situaciones diferentes. En todas ellas, aparece una mano que va dirigiendo a un personaje que lleva un papel en las manos. El papel tiene escrita la palabra árabe *hiwar* (*diálogo*). No obstante, el personaje va pasando por diferentes estados y, en cada uno de ellos, se va deprimiendo y estresando cada vez más, dado que no es capaz de lograr sus objetivos. Este hecho es así, hasta tal punto que la mano que lo dirige acaba haciendo que el personaje se caiga por un precipicio. Por tanto, el objetivo de esta caricatura es destacar la problemática de establecer un diálogo sea del tipo que sea, dado que la burocracia

y el sistema administrativo están tan mal organizados que hacen que finalmente el personaje se caiga por el precipicio. Por esta razón, esta caricatura que puede causar la risa, en parte, del espectador, también puede generar indignación e impotencia al ver todos los impedimentos que el personaje tiene para lograr sus objetivos.

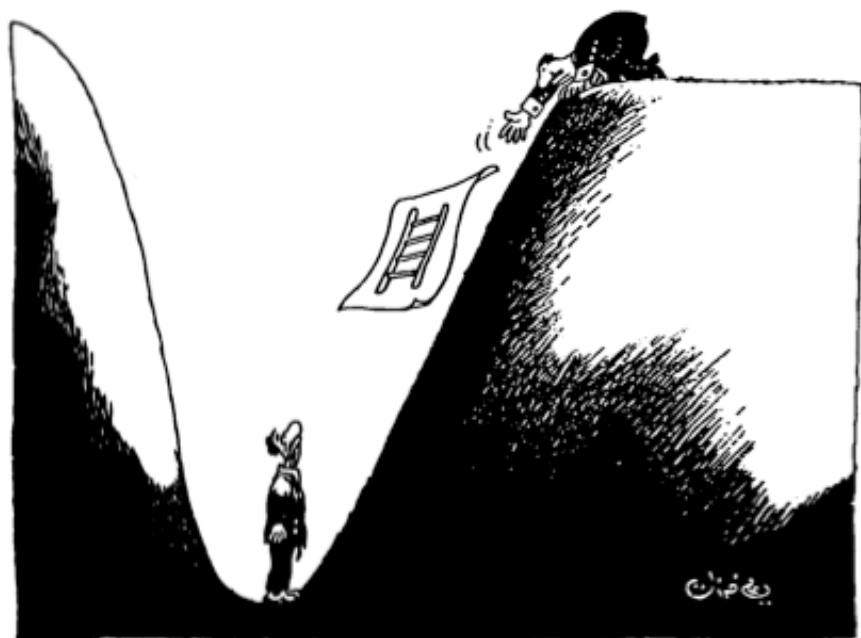


Figura 7: El funcionario público (Ferzat, 2005, p. 112).

Por otro lado, esta caricatura refleja también la acción del funcionario respecto a la sociedad. En ella, se observa a un hombre con ropas rasgadas que se encuentra en medio de dos montañas. Arriba, en una de estas montañas, hay otro hombre, ataviado elegantemente con un traje de chaqueta, que le tira el dibujo de una escalera. Por tanto, el objetivo de esta caricatura es resaltar las dificultades de la sociedad para poder acceder a poder hablar con administración, en relación con temas funcionales o administrativos. Por este motivo, a través de esa escalera, el caricaturista quiere enfatizar la dificultad, puesto que no se trata de una escalera real, sino de una escalera virtual.

Más allá de todo esto, es preciso decir que la política y la sociedad no se pueden dividir, en tanto que una acción depende de la otra. Por tanto, existe una tipología de caricaturas que refleja esta necesidad de representar ambos temas dentro del acervo cultural árabe. Se trata de la caricatura global y se caracteriza por combinar la temática de la caricatura social y la caricatura política con el fin de buscar un impacto social mucho más potente. De este modo, este tipo de caricaturas se convierte en el más utilizado dentro del mundo árabe, ya que se pretende agudizar la crítica buscando que surja desde lo local hacia lo global, englobando así ambos aspectos que hacen que la sociedad reaccione (Aziz Ali, 2010).



Figura 8: La sociedad pidiendo comida a la élite política (Ferzat, n. d.).

Esta caricatura, desde un punto de vista sarcástico, analiza un problema social importante como es la pobreza frente a la altivez de la clase política ante esta situación. En ella, se observa un hombre con la ropa rasgada que pide un plato de comida a un militar. No obstante, el militar, engalanado con sus mejores ropas, lejos de ayudarlo, le da una foto suya para que sepa quién es y no lo olvide. Asimismo, llama la atención la sombra del militar que tiene una forma de águila para simbolizar el poder, mientras que el hombre que pide de comer está arrinconado con su pequeño plato y su cuchara vuelta del revés. Por tanto, el objetivo de la caricatura es criticar a la clase política que no hace nada para solucionar la situación social que está publicando pobreza y falta de alimentos.

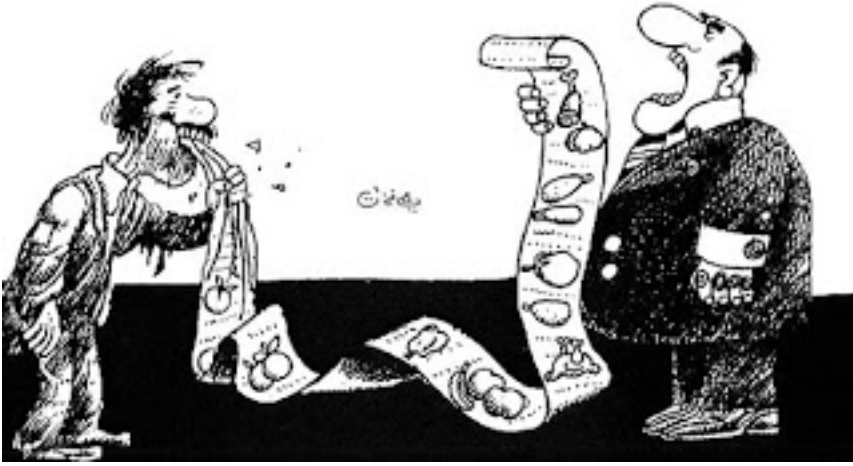


Figura 9: Las reformas y la falta de alimentos (Ferzat, n. d.).

Esta caricatura, por su parte, también refleja la situación de hambrunas promovidas por los propios dirigentes; de ahí que se recurra a una caricatura global para criticar ambas partes. Así, se ve a un hombre engalanado con un traje de chaqueta y una mano llena de anillos. Este hombre representa algún miembro de la élite política que está dando algún tipo de discurso relacionado con las reformas. Sin embargo, las reformas aparecen convertidas en una larga lista de comida que le llega a otro hombre. Este otro hombre tiene un viejo traje de chaqueta, desgarrado y remendado a percherones, por lo que su aspecto es bastante descuidado. Este hombre representa a la sociedad, por lo que se está comiendo esa lista de comida que pretende ser una serie de reformas que nunca llegan. Por tanto, el objetivo de esta caricatura reside en el hecho de la paupérrima situación de la sociedad que no tiene nada para comer, mientras que la clase dirigente no hace otra cosa más que enriquecerse, de manera que sus reformas no sirven para nada, ya que bajo ningún concepto están mejorando la situación actual.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En cuanto a los resultados relevantes de esta investigación hay que decir que el humor político ha cobrado una gran importancia dentro de la

sociedad árabe. El humor político ha conllevado a que la caricatura se convierta en una manifestación directa de esta forma de comunicación interpersonal. Por tanto, su uso ha sido considerado una herramienta indispensable para generar un alivio en la sociedad para determinados temas.

En este sentido, puede decirse que busca resaltar los aspectos negativos con la intención de hacer reaccionar al espectador a través de metáforas visuales. Por este motivo, cuando el espectador mira la imagen, la contextualiza en un momento determinado concreto que conlleva a despertar una serie de sentimientos enraizados. De este modo, la caricatura política pretende resaltar temas relacionados con la corrupción, los excesos, la monopolización de la riqueza o el elevado régimen de censura. Por otro lado, también se pretende destacar a través de la sátira política la falta de desarrollo de un estado civil y económico consolidado, que ha sido promovido en parte por el llamado imperialismo norteamericano, el sionismo judío y el colaboracionismo por parte de algunos países; de ahí que los dirigentes, representados de una manera directa o indirecta, aparezcan como villanos ridiculizados ante la situación que se plantea.

Por esta razón, este tipo de caricaturas se ve también reforzado por el uso de la caricatura social. Es cierto que se quieren marcar aspectos negativos de la sociedad, tal como se ha visto en la muestra analizada. No obstante, su uso se centra en un tema único conductor como es el caso de la naturaleza humana. El tema de la humanidad se presenta de una manera sarcástica, en tanto que el ser humano aparece reflejado de un ser falso, hipócrita y sin escrúpulos, por lo que la intención de estas caricaturas es destacar los abusos del ser humano consigo mismo y con todo aquello que le rodea.

Por ello, la combinación de este ser humano vil capaz de todo por hacerse rico o llegar al poder, casa perfectamente con la idea de la clase política. Por tanto, el desarrollo de la caricatura global nace precisamente de esa necesidad de relatar desde un punto de vista irónico el hecho de que la caricatura se ha visto condicionada a reflejar el desarrollo de la político como una consecuencia social que incita a que esté ese

sistema. Así, el uso de la caricatura global es incluir todo con el fin de resaltar una realidad conocida por todos para poder llegar a generar algún tipo de movimiento social que lleve a un cambio dentro de estos países.

Con todo, el desarrollo de la caricatura árabe como forma de humor juega un papel muy importante tanto social como políticamente. Este hecho se materializa en que la caricatura se convierte en un modelo a seguir por parte de la sociedad, puesto que se la gente se ve reflejada en esa situación y tienden a convertirlas en un caballo de batalla. Por este motivo, su desarrollo se ha centrado en plasmar unos símbolos subjetivos que incluyan equivalentes icónicos de situaciones intelectuales y emotivas con el fin de que la sociedad sea consciente de toda esa situación. Este hecho ha conllevado a que se establezca una identificación privada y subjetiva entre el dibujo y una suma de finalidad, de manera que se ha producido una unidad, a través del humor, entre el propio dibujo y las aspiraciones de la sociedad árabe. Así, la caricatura se convierte en la proyección de lo que verdaderamente busca la sociedad.

5. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, se puede decir que la caricatura es un bloque cultural. Por tanto, la caricatura tiene que ser entendida en su contexto, dado que hace referencia a una determinada situación. Este hecho se materializa en que su aparición en el mundo árabe, así como su significación estuvo asociada al desarrollo de los determinados conflictos en Oriente Medio, que conllevó a que se ridiculizaran los medios de comunicación tradicionales al no informar correctamente de los hechos. Lo mismo ocurrió con el desarrollo de la Primavera Árabe, donde la caricatura se utilizó para satirizar a los líderes de cada país, siendo éstos representados de una manera directa con el fin de que la gente saliera a las calles con las imágenes reivindicando mejorar y cambios sociales.

Por ello, la caricatura árabe es un elemento perfecto para reflejar la cultura árabe contemporánea, en tanto que persigue eficazmente una persuasión exacerbada compartida con toda una colectividad. De este modo, el humor gráfico reviste una función demasiado importante para

el equilibrio psíquico de los individuos, es decir, se pretende alimentar la esperanza de que todo eso algún día pasará y cambiará la situación, de manera que la caricatura se convierte en un alivio social compartido.

Ante esta situación, el humor gráfico se convierte en una forma de transmitir la cultura bastante arraigada, dado que todo esto hace que se desarrolle y afiance un sentimiento de unidad y pertenencia a un determinado colectivo, como es el de la sociedad árabe. Así, puede decirse que se expande una noción de panarabismo desconocido hasta entonces. Es cierto que las ideas panarabistas irrumpen en el mundo árabe con la finalidad de generar un único estado, pero nunca llegaron a triunfar. Sin embargo, ese sentimiento quedó latente en la sociedad, puesto que lejos de unirse los gobiernos se dividieron aún más con la intención de enriquecerse. Por este motivo, la caricatura nace como símbolo de unión árabe que quiere acabar con todo y convertirse en una voz popular capaz de traspasar frontera. Por tanto, es necesario decir que la caricatura árabe se ha consolidado como una forma de literatura no verbal basada en imágenes que está transmitiendo una serie de roles culturales contemporáneos de una manera sutil e intelectual al mismo tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abu-Lughod, L. (1989). Bedouins, Cassettes and Technologies of Public Culture. *MiddleEast Report*, 19/4: 7-II: 47.
- Aziz Ali (2010). Al-Karikatir. Al-Mooftah. Recuperado el 15 de junio de 2012, de <https://bit.ly/3bOzk1G>
- Bakhtin, M. (1984). *Rebelais and His World*. Trade. Iswolsky, H. Indianda University Press.
- Badarneh, M. A. (2011). Carnavalesque Politics: A Bakhtinian Case Study of Contemporary Arab Political Humor. *Humor*. 24-3.
- El-Jisr, B. (1988). Caricatures arabes. En M. Krifa, O. Oussedik y J. P. Hondet *L'Institut du monde arabe presente: caricatures arabes / auteur-concep teur de l'exposition, Michket Krifa, Jean-Pierre Hondet et Ouardia Ousse dik*. París: L'Institute du Monde Arabe.
- Slyomovics, S. (2001). *The Living Medina in the Maghrib: The Walled Arab City in Literature, Architecture, and History*. Londres: Frank Cass.

- Ferzat, A. (n. d.). Ali Ferzat. Recuperado el 21 de septiembre de 2020, de <https://bit.ly/2XVzVGB>
- Ferzat, A. (2005). *A Pen of Damascus Steel: Political Cartoons of an Arab Master*. Seattle: Cune Press.
- Ferzat, A. (2012). Syrian cartoonist Ali Farzat: 'They broke my hands to stop me drawing Assad' – video. *Drawing the Revolution The Guardian*. Recuperado el 30 de octubre de 2013, de <https://bit.ly/2LxljuN>
- Fonder, N. (otoño de 2007/primavera de 2008). *A Pen of Damascus Steel: Political Cartoons of an Arab Master (Book Review)*. *The Arab Studies Journal*, Vol.15/16(2/1), pp.181-184
- Hariman, R. (2008). Political Parody and Public Culture. *Quarterly Journal of Speech*. Vol. 94, No. 3. Routledge Taylor & Francis Group.
- Kishtainy, K. (1985). *Arab Political Humour*. Londres: Quartet Books.
- Martin, R. A. (2007). *The Psychology of Humor. An Integrative Approach*. Nueva York: Academic Press.
- Müge Göçek, F. (1998). *Political Cartoons in the Middle East*. Princeton: Princeton University.
- Nilsen, Don L. F. (1990). The Social Functions of Political Humor. *Journal of Popular Culture*, 24:3.
- RFS Media Office (2017, 2 de marzo). Syrian Refugees Cartoon By Ali Farzat. RFS Media Office. Recuperado el 28 de septiembre de 2020, de <https://bit.ly/2M3xwqE>
- Schirato, A. (1988). *Comic structures, metafictional strategies, and contemporary American fiction :A Study of John Hawkes and Walter Abish*. University of Sidney.
- Taylor, S., & Bogdan, R. (1984). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación : la búsqueda de significados (1a ed.)*. Paidós.
- Trinidad Requena, A., Carrero Planes, V., & Soriano Miras, R. (2006). Teoría fundamentada “Grounded theory” : la construcción de la teoría a través del análisis interpretacional / . CIS
- Vasilachis de Gialdino, I. (2009). *Estrategias de investigación cualitativa* . Gedisa.

Wichhart, S. (2009). Propaganda and protest: Political cartoons in Iraq during the Second World War. In R. Scully, M. Quartly (Eds.) *Drawing the Line. Using Cartoons as Historical Evidence*. Melbourne: Monash University ePress.

EL ESPÍRITU HUMANISTA DEL SIGLO XXI

DRA. JÉSSICA SÁNCHEZ ESPILLAQUE
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

La presente reflexión parte del convencimiento de que, al igual que los humanistas del Renacimiento vivieron sumidos en una época de crisis y, con un gran espíritu innovador, dieron paso a una nueva era, nosotros deberíamos aprovechar este momento tan crítico que estamos viviendo para retomar la pregunta antropológica y reflexionar sobre la esencia del hombre. Ahora que la pandemia del COVID-19 nos ha hecho de nuevo vivir en el *desamparo*, sin la seguridad que ofrece una imagen *clara* del mundo, se hace necesario tomar conciencia de dicha circunstancia y asumirla para hacer surgir de ella una profunda reflexión antropológica que nos haga *más humanos*. En base a semejante premisa, nuestro objetivo es proponer una visión humanista de la enseñanza, que persiga ante todo una formación *integral* del hombre. Esto es, que se haga cargo (como ya hicieran ilustres pensadores del Renacimiento) de que una actitud *enciclopedista* no es la base de una verdadera educación, sino aquella que fomente el talante crítico y creador del alumno.

Esta educación integradora del hombre requiere, por tanto, una reforma pedagógica que nos permita ver y afrontar de una manera *ingeniosa* la nueva realidad de nuestro siglo XXI.

En conclusión, nos parece necesario intentar responder, por la vía de una rehabilitación del pensamiento humanista, a la situación actual de crisis (del mundo humano, en general, y de las humanidades, en particular) y conseguir hermanar nuevamente las *ciencias* y las *letras*. Un retorno, por consiguiente, a los llamados *studia humanitatis* como ejemplo viable de un método de conocimiento a través del cual conocer al hombre en su *integralidad*.

PALABRAS CLAVE

Crisis, Educación, Humanismo, Humanidades, Siglo XXI.

INTRODUCCIÓN

Siguiendo los pasos del Humanismo renacentista, que hizo una importante reivindicación de la historia, consideramos esencial para la reflexión actual sobre el hombre contar con una conciencia histórica que nos permita apreciar el valor del pasado. Del mismo modo que los humanistas del Renacimiento sintieron la necesidad de acudir a los textos clásicos para tratar de comprender al hombre, hoy nos parece oportuno dirigir nuestra mirada hacia la época renacentista con el mismo fin de conocer qué es el hombre. El motivo fundamental que nos incita a realizar dicho *viaje* reside en la consideración humanista de la historia. Pero, ¿qué ven los humanistas del Renacimiento en la historia? Básicamente, la posibilidad de conocerse mejor a sí mismos. Como veremos, la pasión de los humanistas por la Antigüedad no debe interpretarse como una pérdida del sentido de la historia, sino todo lo contrario, esa restauración del modelo clásico supone, en palabras del intérprete de esta época Eugenio Garin, “el nacimiento del auténtico sentido de la historia” (Garin, 1983, p.147).

Ahora bien, el creciente interés por la historia en el período renacentista parece ser fruto de una nueva mentalidad; una mentalidad crítica, no autoritaria, que trata de alcanzar un conocimiento más profundo de las cosas. A continuación, se muestran en líneas generales las características esenciales de esta actitud humanista, que se ha hecho digna de una recuperación actual en tanto que defiende la utilidad de la historia para la vida de los hombres. A través del Humanismo renacentista podremos advertir, ante todo, la función educativa de la historia y de los estudios históricos. En este mismo orden de cosas, se descubre que no es posible hablar de la importancia de la historia sin reparar en la historicidad del hombre, es decir, en su naturaleza claramente histórica.

Por todo ello, nuestra intención en el presente estudio radica en mostrar la necesidad y plantear la posibilidad –continuando con las tesis desarrolladas por el filósofo italogermano Ernesto Grassi– de una rehabilitación del humanismo retórico renacentista con objeto de intentar proponer un modelo a través del cual tratar de superar la crisis de las humanidades que hoy nos afecta. Para llevar a cabo esta importante tarea

lo primero que habría que hacer (aunque no podamos realizarlo en estos momentos para no desviarnos de nuestro objetivo) sería desvelar la condición filosófica de esta tradición, una condición que durante mucho tiempo ha estado olvidada (Grassi, 2015), provocando que la filosofía humanista haya sido orillada dentro de la Historia de la Filosofía (Monsegú, 1944). Por este motivo, quienes normalmente se han ocupado del Renacimiento han sido sólo los historiadores, siendo casi inexistente el interés de esta época por parte de los filósofos. Semejante labor de reivindicación del valor filosófico del Humanismo renacentista se nos presentaría unida a una necesaria crítica de la exclusividad racionalista, que no ha sabido ver la integralidad del hombre mostrando únicamente su faceta como ser racional. Pero el hombre, además de pensar, siente. Razón por la cual las pasiones y los sentimientos no deberían ser reprimidos a la hora de estudiar al hombre. *Lógos* y *páthos* simbolizan, por consiguiente, la unidad originaria del hombre que no puede ser olvidada si queremos comprender realmente qué sea el hombre.

Las obras de los humanistas más importantes del Renacimiento nos ofrecen un claro ejemplo de un existir en la propia historicidad que, por otro lado, nos conducen a tener que buscar un nuevo modo de filosofar, que no sea el abstracto y racionalista, sino concreto. Un filosofar retórico, poético, que con imágenes y metáforas sea capaz de expresar un pensamiento en situaciones concretas, puesto que parte de los problemas reales (Grassi, 2019). En este sentido, reivindicamos (al igual que los humanistas renacentistas) el valor que las *letras humanas* poseen en la vida, tanto para la formación del individuo como para el beneficio de la sociedad.

1. LA EDUCACIÓN EN EL RENACIMIENTO

A diferencia del modelo educativo medieval, en el Renacimiento comenzaría a desarrollarse un concepto de educación en el que, ante todo, primaba una formación integral del hombre. En sus inicios, dicha educación estaría diferenciada entre el estudio de las artes visuales y el de las intelectuales (Burke, 1995). De modo que las enseñanzas que recibían los alumnos en unas y otras artes eran diversas. Mientras que aquellos que se formaban en las artes plásticas realizaban un aprendizaje manual,

en italiano y en el taller, los escritores llevaban a cabo un aprendizaje intelectual, en latín y en la Universidad. No obstante, debido al hecho de que este sistema educativo no era tan rígido, pudo surgir el denominado *hombre universal* del Renacimiento. En este mismo sentido, Leon Battista Alberti (1404-1472) afirmaba que los pintores también debían estudiar las artes liberales, principalmente, geometría, retórica, poesía e historia. Por lo tanto, gracias a esa falta de rigidez, este modelo de educación no sólo se convirtió en un ideal, sino que también pudo ser llevado a la práctica; como lo demuestran algunos ejemplos de hombres renacentistas que destacaron en más de una disciplina: Leonardo da Vinci o Miguel Ángel, entre otros.

De manera que a mediados del siglo XVI ya no era tan extraño que un artista tuviera una formación humanística. Por esta razón, el motivo que despierta en nosotros un mayor interés hacia el Humanismo renacentista es, precisamente, esta *actitud* humanista. Un modo, en definitiva, de ver el mundo que conlleva un espíritu integrador.

Este nuevo concepto de educación que surge en el Renacimiento apuesta por la búsqueda de un equilibrio entre presente y pasado (Garin, 2000). Dicho en otras palabras, esta nueva educación que proponen los humanistas del Renacimiento defiende la necesidad de una vuelta a los clásicos para intentar comprender los problemas reales del presente. Por ello la recuperación del mundo grecolatino desarrollada por el Humanismo renacentista no debe ser malinterpretada –como en algunas ocasiones se ha llegado a hacer– y entendida como la simple repetición del modelo clásico. Todo lo contrario, el recurso humanista de los antiguos representa la creación de un pensamiento nuevo, que emerge de la influencia de los autores clásicos, pero que, al ser pensados de una manera original, dan lugar a una especulación nueva y diferente de la del modelo antiguo. En este sentido, Garin (2000) nos recuerda la actitud propia de Francesco Petrarca (1304-1374) para quien ese proceso de *imitación* de los clásicos consistía en leer no sólo a uno sino a muchos autores; y no solamente leerlos, sino además repensar y “dejar que la lectura repose en la memoria, y fermente” (Garin, 2000, p.48). A continuación, concluye este reputado investigador del Humanismo renacentista italiano:

Así caída en el fondo de la memoria y casi olvidada, la lectura se convierte en un estímulo para una creación nueva, libre, que del modelo sólo tiene un ligero tono, una sombra, lo que los pintores llaman “aire”, y que es como la semejanza de un hijo con el padre. (Garin, 2000, p.48)

Ahora bien, el método de enseñanza humanístico supone un cambio con respecto al modelo anterior. Quizás se deba a este espíritu novedoso por lo que esta educación humanista no arranca en las universidades (a las que llegará un poco más tarde), que eran fundamentalmente escolásticas, sino en las nuevas escuelas de artes liberales que comenzaban a surgir en Italia, así como en las cancillerías y en las cortes. Puesto que uno de los objetivos que persigue esta educación es la formación de los futuros gobernantes, los cuales –desde esta perspectiva humanista– deberían conocer retórica, historia, moral, ... De ahí que en ciudades como Bolonia o Padua (en Italia) y París u Oxford (en el resto de Europa), en las que la tradición universitaria estaba más arraigada, el humanismo tardó un poco más en cuajar (Garin, 2000). En cambio, en Florencia comienza pronto y lo hará con la nueva cátedra de Griego. Y es que uno de los requisitos que impone esta nueva educación consiste en la lectura de los textos clásicos en su lengua original. Lo cual implicó la necesidad de aprender el griego.

1.1. EL ESTUDIO DE LA LENGUA Y LA CULTURA GRIEGAS

Para comprender la recuperación del pensamiento griego durante el Renacimiento es necesario recordar que esta vuelta a los clásicos griegos fue posible, en gran parte, gracias a la decisiva llegada a Italia de sabios griegos. La entrada de autores como Manuele Crisolora (1350-1415), Giorgio Gemisto Pletone (1355-1450/52), Giorgio di Trebisonda (1395-1484), Giovanni Bessarione (1403-1472) o Giovanni Argiropulo (1415-1487), se debió a muy diversas razones, como por ejemplo la asistencia de estos pensadores a distintos concilios. No obstante, no hay duda de que la caída de Constantinopla en 1453 a manos de los turcos provocaría una masiva afluencia de estos sabios bizantinos que trataban de refugiarse en Italia.

Como recordaremos a continuación, será crucial el papel que jueguen estos hombres en la recuperación del pensamiento griego

–fundamentalmente platónico (ya sea para confrontarlo con el aristotélico, para hermanarlos o para conciliarlo con el cristianismo)– puesto que en su desembarco en tierras italianas traerán consigo multitud de libros y, sobre todo, el conocimiento de la cultura griega. Ahora bien, como explica Garin (2000), la situación fue bastante más compleja, esto es, aunque la amenaza turca motivó a muchos griegos a buscar asilo en Occidente (siendo Italia el lugar preferido, bien por los antiguos lazos, bien por los nuevos que habían creado, por ejemplo, por el comercio marítimo), muchos de estos sabios griegos eran reconocidos como herejes o al menos como sospechosos de serlo. Por esta razón, Garin considera que hay que ser conscientes de dicha complejidad para poder comprender correctamente el alcance de la llegada de aquellos pensadores griegos a Italia en el movimiento renacentista. Lo importante en esta comprensión va a ser no caer en los extremos: 1) no podemos pensar que esta afluencia de sabios griegos a Italia fue lo que desembocó únicamente en el Renacimiento, en el sentido de que no sería apropiado considerarlo como único motivo que originó el movimiento renacentista; 2) así como tampoco se debe minimizar el componente griego en la génesis y desarrollo del Renacimiento (Garin, 2000).

La gran aportación que trajo consigo el estudio del griego y de la cultura griega fue, ante todo, que permitió a aquellos hombres del Renacimiento adquirir una conciencia histórica no sentida antes. A través de la lectura de los textos griegos, principalmente platónicos –prácticamente desconocidos hasta ese momento, en el que Aristóteles era el filósofo griego más estudiado– el hombre renacentista se hace consciente de la propia temporalidad. Pero, ¿qué es lo que hizo aparecer esta nueva conciencia histórica? La convicción de que los libros antiguos les podrían hacer comprender el pasado (además de adquirir conocimientos nuevos para ellos). Si bien lo que resulta más importante de ese descubrimiento es que les hizo *más humanos*, ya que condujo al hombre en este momento a ser consciente de su propia naturaleza.

A partir de entonces, el conocimiento y el interés por la lengua y la cultura griegas se difunden por toda Europa, siendo Marsilio Ficino (1433-1499) uno de los máximos representantes de esta recuperación del pensamiento griego. Desde ese momento, estudiosos de todas partes de

Europa querrán estudiar griego para poder leer las obras de los clásicos en su lengua originaria. No obstante, y como era propio del carácter humanista, que iba en contra de cualquier autoridad, esta proliferación de la enseñanza y el estudio del griego no supuso una imposición de éste sobre el latín. Lejos de lo que pudiera pensarse, el griego no vino a sustituir al latín, sino que ambos trataron de convivir.

Ahora bien, no se entenderá bien la influencia de los sabios bizantinos en el Renacimiento si no tenemos en cuenta el momento de crisis que los humanistas estaban viviendo. En palabras nuevamente de Garin:

La efectiva aportación de Bizancio al humanismo tiene un carácter sobre todo instrumental; (...) Crisolora o Argirópulo, pero, sobre todo, Pleitone y Bessarione, ofrecieron en un momento oportuno a aquellas conciencias en crisis las vías de la evasión platónica. (Garin, 2004, p.98)

1.1.1. El retorno a los clásicos

Esa recuperación del pensamiento griego que acabamos de recordar, junto a la sabiduría de los latinos formarán la gran biblioteca del saber a la que se acercaron los humanistas del Renacimiento. No obstante, hemos de tomar en consideración que este movimiento cultural y filosófico no sólo se quedaría en la lectura y comentario de los clásicos, sino que más profundamente tendería a la comprensión de los mismos. Lo cual, entre otros importantes aspectos, trae como consecuencia la circulación de una enorme pluralidad de ideas.

En base, como decíamos, a la crítica humanista de la *auctoritas* se hace patente en todos estos autores la máxima de no ceñirse a un solo autor. El espíritu humanista, pues, que podría ser rehabilitado hoy en día realza la trascendencia vital del pasado, que reconquistando los tesoros del espíritu, nos permitiría crecer como seres humanos. Desde este punto de vista, la mirada a la Antigüedad no tendría, para el humanista del Renacimiento, una intención meramente erudita, sino que se convertiría en un modo de actuar y de vivir. A través del estudio filológico, el Humanismo renacentista comprendería el significado histórico y vital de las palabras. De manera que resultan imprescindibles para este crecimiento personal las *letras* (como manifestación del pensamiento humano) o, mejor dicho, los llamados *studia humanitatis*. Con esta expresión

ciceroniana, los humanistas querían reivindicar el valor de las letras humanas en la formación del hombre (Grassi, 1993). Por este motivo, Guarino Veronese (1374-1460) esgrimía acerca de las *litterae* que “no solamente hacen al hombre más erudito (*doctior*) sino mejor (*melior*)” (Sabbadini, 1915, p.402). Estamos, por lo tanto, ante un modo muy particular de entender la cultura y su función en la vida del hombre. Siguiendo la célebre afirmación erasmiana –según la cual el hombre no nace hombre, sino que se convierte en él– la cultura, en este contexto, no puede entenderse como un gran conjunto de conocimientos, antes bien como la mejor herramienta que tiene el hombre en su mano para poder *hacerse* (Garin, 1999).

De este modo, nuevamente, podemos tomar conciencia de que esa vuelta a los clásicos propuesta por el Humanismo del Renacimiento no es la estéril imitación de los modelos antiguos, sino un modo de comprendernos a nosotros mismos por medio de las letras, esto es, de aquello que a lo largo de los siglos el hombre ha pensado. En otras palabras, la *imitatio* de los clásicos proclamada por los humanistas no se reducía a la simple repetición de las ideas antiguas, sino que más bien representaban la invitación a establecer un diálogo con el pensamiento clásico a partir del cual comprender mejor la situación que estaban viviendo. Por consiguiente, la función que realizaban los autores clásicos era ciertamente un estímulo para afrontar el presente y no una mera copia de la Antigüedad. Como asegura Garin (2000), se trata de una imitación *activa* que impulsa al hombre a encontrarse a sí mismo. Siendo ésta la razón última por la que el recurso a los antiguos pensadores había servido como un instrumento para, a través de su superación, construir algo nuevo y original. Apropiándonos de la metáfora de Petrarca en *Le familiari*, podemos concluir con él que los humanistas, cual abejas, van de autor en autor con la finalidad de *crear* su propio estilo. Por extensión, la imitación, según la actitud humanista, es sinónimo de creación, puesto que, de lo contrario, estar demasiado apegado a un autor puede cortar las alas de este espíritu creador. De ahí que dicho espíritu humanista considerase que el estudio de los autores clásicos sólo debería alimentar el alma y ayudarla a seguir hacia adelante (Garin, 1983).

De lo dicho podría deducirse que, como podemos observar a través de esta breve reflexión en torno a la recuperación humanista del pensamiento clásico grecolatino, la Antigüedad posee para los humanistas una función pedagógica, incluso mayéutica, que ayudaría al hombre a conocerse mejor a sí mismo. No es de extrañar, por tanto, el amor por los libros en la época renacentista, así como la aparición de bibliotecas, librerías y, sobre todo, el nacimiento de la imprenta. Hechos que están relacionados entre sí y sobre los que sería interesante reflexionar. No obstante, esta especulación nos alejaría de nuestro objetivo fundamental: la rehabilitación actual del pensamiento humanista del Renacimiento como un intento de superación de la presente crisis de las humanidades.

Litterae humanae es, pues, el nombre que reciben todas las disciplinas humanísticas encargadas de esta importante misión, que no es otra que la de llevar al hombre a conquistar su humanidad. Recordemos una vez más las aplaudidas palabras de Erasmo en las que hace precisamente alusión a este carácter creador del ser humano, que ha de hacerse a sí mismo mediante sus acciones. En última instancia, consiste en la defensa de una educación del hombre centrada en las ciencias humanas, esto es, en aquellas disciplinas que se preocupan por el hombre y las cosas humanas. En este orden de cosas, se puede advertir que los pensadores de la Antigüedad no serían los únicos maestros de los humanistas: la experiencia se convierte para casi todos ellos en la verdadera *maestra* de la vida. Ya lo decía Maquiavelo en *El Príncipe* cuando reconocía no poseer “cosa alguna de más valor y aprecio que el conocimiento de las acciones de los grandes hombres” (Maquiavelo, 1974, p.89). Antes de estas palabras del humanista florentino, podemos recordar también un pasaje de *Le familiari* en donde Petrarca nos desvela la importancia tanto de la Antigüedad como de la propia experiencia.

Para mí no hay nada más decisivo que los ejemplos de los hombres ilustres. Es de gran utilidad subir hacia ellos para experimentar el propio espíritu, para ver si contiene algo de grande, fuerte, que pueda afirmarse frente a los golpes del destino o si caemos en trampas puestas por nosotros mismos. Allende la experiencia —que es siempre una maestra

infalible— no hay nada que sea más útil que la comparación con aquellos a los cuales deseamos ser semejantes. (Petrarca, 1934, p.78)

Huelga decir que con el humanista aretino *renacen* los estudios humanísticos (Grassi, 1954). Al mismo tiempo, a partir de este momento la filosofía se hace consciente de la necesidad de responder a los problemas vitales del hombre, tratando de superar así una visión demasiado racionalista del filosofar. Así lo hizo hasta la irrupción de Descartes, cuando las ideas humanistas quedaron sumidas en el olvido. La filosofía tradicional (esto es, no humanista) —sintetiza Grassi— se centra fundamentalmente

en la determinación racional del ente, es decir, en una definición que hace abstracción de cualquier referencia local y temporal y, por lo tanto, de toda vinculación histórica. El proceso racional conduce de este modo a un saber que culmina en una teoría de los universales. Dicho de otro modo: el significado del ente se fija exclusivamente en relación con las categorías universales de las que ha de partir el filósofo para definir *a priori*, esto es, ahistóricamente el ente. (Grassi, 1993, p.89)

Frente a esta consideración tradicional de la filosofía, el humanismo reclama una revalorización de las letras humanas, o lo que es lo mismo, de las disciplinas humanísticas como medio para comprender los problemas humanos. De aquí que durante toda nuestra reflexión hayamos hecho siempre hincapié en la necesidad de reivindicar un pensamiento como el de la tradición humanista renacentista, en la que el estudio del pensamiento clásico se establece como base fundamental del conocimiento del hombre. En definitiva, en esta consideración subyace la idea de que hemos de reconocer como la tarea más urgente justamente aquella de replantear una nueva reforma de la educación, donde se fomente el estudio tanto de las ciencias (tecnológicas) como de las humanidades, de un modo similar a como lo había planteado el Humanismo renacentista.

2. LA ACTUAL CRISIS DE LAS HUMANIDADES

Para todos los que anteponeamos lo humano a cualquier otra actividad en la tierra, es un deber ineludible sentir la necesidad de volver de nuevo

al cultivo intenso de las humanidades, en cuyo olvido reside la causa de la enfermedad que aqueja a la sociedad actual y que tanto preocupa a los pensadores de nuestros días. (García Morente, 1955, p.7)

Así se expresaba Manuel García Morente en una conferencia de mediados del siglo pasado y aún hoy seguimos inmersos en una crisis que se ha vuelto consustancial al hombre. No obstante, veinte años antes del filósofo español, Husserl ya había denunciado, en 1935, la crisis de las ciencias. Para el fenomenólogo, esa crisis de las ciencias no era sino la expresión de la crisis vital de la humanidad europea (Husserl, 1991). Este autor toma como punto de partida para su reflexión la reducción positivista de las ciencias llevada a cabo en el siglo XIX, que supuso, fundamentalmente, que la mirada del científico ya no se dirigiera a las cuestiones que realmente le interesan a la humanidad. Resultando como consecuencia de dicha reducción la cosificación del hombre: “Meras ciencias de hechos hacen meros hombres de hechos” (Husserl, 1991, p.6). Sin embargo, esas cuestiones que se están excluyendo –piensa Husserl– son las más “candentes” del hombre porque son las que tienen que ver con el sentido o sin sentido de la existencia humana. Consiguientemente, nos encontramos con una ciencia que no es capaz de dar respuesta a estas cuestiones, ya que es una ciencia que ha hecho abstracción de toda subjetividad. Ahora bien, ¿cuál es el principal problema de esta situación? Que no sólo las ciencias de la naturaleza (siguiendo la distinción diltheyiana), en su afán por evitar toda valoración personal, terminan obviando toda referencia al sujeto, sino que también las ciencias del espíritu están sumidas en este rigorismo extremo. En definitiva, Husserl está constatando que todas las ciencias en ese momento (y aún hoy) sólo admiten como verdadero aquello que puede ser comprobado objetivamente.

Al igual que nosotros estamos demandando ahora, este filósofo alemán propone como solución a esta situación crítica volver a humanizar *de nuevo* las ciencias. Es importante destacar el hecho de que se trata de una tarea que ya habíamos previamente realizado, concretamente, como estamos viendo, en el Renacimiento. Esto es, Husserl considera que no siempre ha existido ese distanciamiento entre los problemas que realmente le preocupan al hombre y las ciencias, sino que, en su opinión, a

partir del Renacimiento las disciplinas científicas sí que se interesaban por lo que le sucede al ser humano. La pregunta, no obstante, es ineludible: ¿por qué fracasaron y se llegó al reduccionismo positivista? Por la pérdida de fe en la existencia de una filosofía universal que albergara en su interior al resto de ciencias, que aparecían como *ramas* de la filosofía (Husserl, 1991). Pues bien, perdida la fe en una razón absoluta que dé sentido a todo —arguye este autor— se produce al mismo tiempo la pérdida del hombre en sí mismo. En el sentido de que el hombre ya no posee su ser como una evidencia, sino que ahora tiene que luchar por hacerse a sí mismo verdadero. Como diría Scheler (2004), hoy en día el hombre se ha convertido en un problema para sí mismo, en el sentido de que tiene que reflexionar sobre qué sea el hombre, puesto que ya no está tan claro.

Ahora bien, para emprender esta importante tarea está la historia para ayudarnos. Husserl considera, desde este punto de vista, que los filósofos son *hijos del pasado*, por lo que “se requieren cuidadosas y exhaustivas investigaciones retroactivas de tipo histórico y crítico para alcanzar, antes de toda posible decisión, una comprensión radical” (Husserl, 1991, p.18). Lo cual nos llevará, además, a dar de nuevo sentido a la filosofía, en su dimensión más práctica, a través de un *renacimiento del Humanismo* o, mejor dicho, de la actitud humanista.

2.1. UNA POSIBLE RESPUESTA A LA CRISIS

A diferencia de Kristeller (1986), no creemos que sea difícil que en nuestra época se vuelva a producir una reacción humanista. En cambio, el filósofo alemán la había considerado una tarea casi imposible. Esta dificultad se hallaba en el hecho de que teniendo en cuenta que —en su opinión— el Humanismo no había sido más que el estudio, análisis y transmisión de la cultura clásica, y dado que en nuestros días la enseñanza de la historia y de las lenguas en general (y, sobre todo, las clásicas) no es fomentado por los planes de estudio, se hace utópica una respuesta humanística. En nuestro caso, coincidimos con Kristeller en la realidad de esta decadencia de la cultura por parte del sistema educativo, pero no vemos inalcanzable el ideal humanista, ya que los hombres del Renacimiento también vivieron sumidos en una época de crisis y supieron

resurgir culturalmente. Es probable que la sentencia de este autor se deba principalmente a que no fuera del todo capaz de darse cuenta de que los humanistas no eran simples eruditos. Aunque también hay que reconocerle que sí se percatara de la crisis que estábamos sufriendo, esto es, la producida por el auge del logicismo y de la filosofía analítica. Por ello, consideramos importante la labor de Kristeller al percibir dónde estaba el problema, aunque no lograra ver, en nuestra opinión, que la solución más adecuada podría encontrarse en la revitalización del pensamiento humanista.

Una de las características esenciales de la actual crisis que padecemos reside en el hecho de que conlleva una crisis que afecta al hombre en todos los aspectos de su vida, incluida una crisis general de los valores (Ramos, 1962).

A pesar de que el siglo XX haya sido una época marcadamente *antihumanista* (Bullock, 1989), estimamos que el humanismo tiene futuro. Aún así habría que reconocer que semejante empresa no se puede imponer, sino que debe ser algo que los hombres vayan descubriendo por sí mismos. De ahí que sea tan importante recuperar una educación humanista. En esta situación de pérdida de valores en la que nos encontramos, las humanidades desempeñarán la función de búsqueda de nuevos valores. Lógicamente, esto no significa que la victoria esté asegurada, pero sí al menos estaremos en disposición de poder comprender qué sea el hombre. En otras palabras, la tradición humanista y, con ella, la revalorización de las humanidades “no garantiza que los hombres escojan bien, ni que prevean correctamente los resultados o escapen del desastre, sino solamente que todavía se puede escoger, si encontramos el valor y la voluntad de hacerlo” (Bullock, 1989, p.224). La clave se halla, pues, en que lejos de reducir la cuestión al simple optimismo o pesimismo acerca del porvenir humano, lo importante se encuentra en el hecho de poder seguir eligiendo.

3. CONCLUSIÓN

Al igual que lo habían hecho los humanistas del Renacimiento, estimamos necesaria en la actualidad la defensa de una nueva concepción de la

filosofía que sea capaz de aunar *lógos* y *páthos*. O lo que es lo mismo, en base a la unión entre razón y pasión, se trata de reivindicar un nuevo modo de filosofar compatible con el mundo de los sentidos, de modo que podamos otorgarle a nuestra pasión un carácter filosófico (Grassi, 2019). Descansa, pues, en la creencia de que es posible alcanzar “una filosofía que se construye alrededor de un texto, en diálogo con él, pero no para plegarse a él sino para indicar un camino futuro a los problemas del presente” (Martín, 2005, p.43). Ahora el filósofo debería tomar conciencia de que ante todo debe vivir y traducir su pensamiento en acción; de manera que pensamiento y vida logren estar perfectamente conectados. En definitiva, no es más que comprender que el hombre no es sólo su razón, sino también su pasión, es decir, un ser que padece, siente, sufre. Lo cual, a su vez, supone pensar que para poder desvelar el significado de la realidad no es posible partir de una verdad abstracta y universal, sino del *aquí* y el *ahora* concretos. Esto es, para comprender la realidad, en general, y el ser humano, en particular, hace falta una visión histórica del mundo que nos proporcione una enseñanza *vital* (Ortega, 2007).

Como se ha visto, la historia juega un papel trascendental en esta humanización de las ciencias. Pero no sólo la historia, las humanidades se han revelado como las disciplinas capaces de despertar al hombre actual y hacerle partícipe de los problemas de este momento crítico al que nos enfrentamos. Ahora bien, se hace imprescindible al mismo tiempo tomar en consideración la siguiente circunstancia: a saber, las ciencias humanas son ciencias que siempre han estado en *crisis* por su natural quehacer, es decir, porque ellas están repensando continuamente las cuestiones que más le preocupan al hombre. ¿Por qué es, entonces, tan profunda la crisis actual de las humanidades? Porque nos hemos acostumbrado a “medir” el valor de una ciencia por el número y la magnitud de sus resultados. Por eso, hemos pensado que las humanidades eran estériles para la vida ordinaria porque sus resultados no son tan visibles como los de las ciencias naturales. Sin darnos cuenta, por tanto, de que el modo en que caminan las humanidades es distinto (no peor o inferior) que el de la ciencia y la tecnología.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BULLOCK, A. (1989). *La tradición humanista en Occidente*. Alianza.
- BURKE, P. (1995). *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia*. Alianza.
- GARCÍA MORENTE, M. (1955). *El cultivo de las humanidades*. Universidad Nacional del Litoral.
- GARIN, E. (1983). *Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones*. Taurus.
- GARIN, E. (1999). *Sulla dignità dell'uomo. Scritti raccolti in occasione del novantesimo compleanno*. Scuola Normale Superiore.
- GARIN, E. (2000). *La cultura del Rinascimento*. Il Saggiatore.
- GARIN, E. (2004). *L'Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Laterza.
- GRASSI, E. (1954). El humanismo y el problema del origen del pensamiento moderno. En M. HEIDEGGER, *Doctrina de la verdad según Platón & Carta sobre el Humanismo* (pp. 9-109). Universidad de Chile.
- GRASSI, E. (1993). *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*. Anthropos.
- GRASSI, E. (2015). *El poder de la imagen. Rehabilitación de la retórica*. Anthropos.
- GRASSI, E. (2019). *La preeminencia de la palabra metafórica. Heidegger, Maestro Eckhart, Novalis*. Anthropos.
- HUSSERL, E. (1991). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Crítica.
- KRISTELLER, P.O. (1986). *El pensamiento renacentista y las artes*. Taurus.
- MAQUIAVELO, N. (1974). *El Príncipe*. Bruguera.
- MARTÍN, F. J. (2005). Ortega: la modernidad del pensamiento. *Revista de Occidente*, 293, 27-43.
- MONSEGÚ, B. (1944). ¿Puede hablarse de una cultura y, en especial, de una filosofía del Renacimiento? *Revista de Filosofía. Instituto de Filosofía Juan Luis Vives*, 8, 97-116.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2007). *Misión de la Universidad*. Biblioteca Nueva.

- PETRARCA, F. (1934). *Le familiari*. Libro VI. G. C. Sansoni Editore.
- RAMOS, S. (1962). *Hacia un nuevo humanismo*. Fondo de Cultura Económica.
- SABBADINI, R. (1915). *Epistolario di Guarino Veronese*. Vol. I. Tipografia Emiliana.
- SCHELER, M. (2004). *El puesto del hombre en el cosmos*. El Cid Editor.

EL POSTHUMANISMO Y LA ANIMACIÓN JAPONESA: NEON GENESIS EVANGELION

DRA. AGUSTÍN LINARES PEDRERO
Universidad de Málaga, España

RESUMEN

Aunque rara vez se nombre, el posthumanismo está presente en casi todas las expresiones arte audiovisual del siglo XX. El modo que más reconocible nos resulta es en la ciencia-ficción, pero como señalan Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck y Curtis D. Carbonell en *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, el posthumanismo no llega a la televisión de la nada ni surge por casualidad. La diferencia entre lo humano y lo no-humano no empezó con los robots y los androides, sino con los animales, los exconvictos y las prostitutas, cómo ocurría en los *Hinin* y los *Eta* del Japón feudal, personas que eran consideradas no-humanas y que recibían el mismo maltrato que el ganado (Chikara, 2003); o cómo recogía críticamente Víctor Hugo en *Los Miserables*, al relatar las desventuras de Fantine, Cosette y Jean Valjean. Este aspecto del posthumanismo está ligado a la superación del humanismo renacentista y llega hasta la filosofía postmoderna, pero no es tan conocido como su versión “tecnológica”, que habitualmente se entiende cómo la consecuencia lógica del transhumanismo o cómo una corriente que lo contiene. Estos dos posthumanismo son parte de una misma corriente, pero su vertiente “tecnológica”, al proponernos cambiar nuestro cuerpo y alterar los límites que creemos infranqueables, provoca un vértigo mucho más punzante a la hora de preguntarnos por lo que nos hace humanos.

Nuestro objetivo será determinar cómo se refleja la estética y la temática posthumanista en la serie de animación *Neon Genesis Evangelion* (Anno, 1995). Para ello examinaremos tres elementos clave que reflejan la posición posthumana: Primero, la transición hacia lo no-humano, cómo representan el viaje de transición de los personajes, los enfoques discursivos y sus implicaciones; segundo, los límites de la identidad individual, uno de los elementos centrales, sino el más importante, del concepto humano; y, por último, la reimaginación estética de lo posthumano, los modos de corporeización no-humanos elegidos, sus dimensiones conceptuales y sus cualidades estéticas. Nuestro análisis será complementado en las conclusiones, determinando su aportación al arte audiovisual posthumanista y su alcance cómo obra audiovisual.

PALABRAS CLAVE

Arte, Posthumanismo, Estética, Animación, Japonés.

INTRODUCCIÓN

Si bien, el transhumanismo es la visión profética de un futuro donde algunas de las tecnologías consiguen prolongar o mejorar nuestros cuerpos biológicos, sustituyendo parte o la totalidad de nuestra envoltura física humana, a excepción del cerebro. En el momento que una tecnología NBIC³⁵⁸ consiga trasplantar los pensamientos sustituyendo o reconstruyendo nuestro cerebro por otro no biológico —la descarga de la conciencia—, supondría poder deshacerse del cuerpo de carne y por tanto desembocaríamos en la idea del posthumanismo.

Según Dard y Moatti (2016) postulan que el transhumanismo, gira en torno a la idea de transformar al hombre mejorándolo, llevando a la humanidad a otro escalón evolutivo. La premisa inicial es que el desarrollo tecnológico puede alterar profundamente a los seres humanos, y declaran que el transhumanismo es uno de los movimientos filosóficos y culturales más polémicos en los últimos tiempos, un debate aún abierto que augura un uso democrático de la tecnología para el progreso de la condición humana en los aspectos más esenciales —conceptual y físico—, trascendiendo los actuales límites de lo humano.

Aunque es una idea nacida en los 80s no tuvo la importancia y popularidad que ahora goza, hasta que entrados en el siglo XXI el concepto de “singularidad tecnológica” de Kurzweil (2015) comenzó a tomar visos de realidad, haciendo plausible en la imaginación de los ensayistas,

³⁵⁸ A finales del 2001, el gobierno de los EEUU realizó un foro de discusión para el desarrollo proyectos de alta tecnología, del cual surgió un documento donde aparecía la posible convergencia de las NBIC firmado por: R. Asher, D. M. Etter, T. Fainberg, M. Goldblatt, C. Lau, J. Murday, W. Tolles, G. Yonas. citado por Jim Spohrer, “NIBC (Nano/ Bio/ Info/ Cogno - TECNOLÓGICO) Convergence to Improve Human Performance: Opportunities and Challenges”, *Converging Technologies for Improving Human Performance*, p. 90.

artistas e intelectuales las ideas del transhumano y por ende el posthumano, poniendo sobre la mesa multitud de cuestiones y problemas socioeconómicos —incluso espirituales— que se anteceden a un futuro que aparenta estar más próximo, debido a la aceleración tecnológica en la que estamos envueltos.

El transhumanismo y posthumanismo no son una invención cultural reciente, sino el tallo de una semilla que ha ido horneándose bajo el amparo de los desarrollos tecnológicos.

Si queremos ilustrarlo con un ejemplo sencillo, el ciborg como entidad cinematográfica es una muestra clara de transhumanismo, un cuerpo humano mejorado con partes de alta tecnología, pero al menos conservando alguna parte biológicamente natural especialmente el cerebro.

Cuando se prescinde biológicamente del cerebro, hablamos de posthumanismo. En el momento que la personalidad, la memoria, los recuerdos, etc. —Lo que viene en llamarse una mente consciente— puede subsistir y habitar en un medio distinto a la naturaleza humana —sin soporte biológico—, en este momento estaríamos hablando de un ser posthumano, una entidad que puede vivir fuera de su cuerpo, por ejemplo que sea descargado como un software informático dentro de un ordenador y siga vivo, o que muerto su cuerpo original pueda vivir en otro cuerpo biológico o robótico, pero de naturaleza distinta a la que fue concebida naturalmente.

La historia de las producciones de ciencia ficción japonesa está fuertemente ligada a la posguerra y la animación. Tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos estableció una estrecha relación con Japón, primero como interventor, pero a medida que el tiempo pasaba y su economía crecía, la relación se convirtió en un flujo de influencia cultural y económica mutua. Cómo señalan Bolton, Csicsery-Ronay y Tatsumi (2007), los productores de ciencia ficción japonesa no solo estaban familiarizados con el trabajo de sus contrapartes occidentales, sino que buscaban un espacio en el mercado occidental. Crecieron las publicaciones de *manga* —los comics japoneses— de este género, convirtiéndose en un modo efectivo de presentar propuestas para futuras producciones cinematográficas. Es el caso de *Akira* (1982-1990) de Katsuhiro

Ōtomo y de *Ghost in the Shell* (1989-1991) de Masamune Shirow, que terminarían teniendo sus adaptaciones animadas de gran impacto mundial. En este flujo de influencias, productores occidentales que se criaron viendo estos programas de televisión los llevaron a su cine, cómo ocurrió con *Matrix* (1999) de las hermanas Wachowski: el ritmo de la acción, la estética y el aclamado “bullet time” son recursos que ya estaban presentes en anime, como la ya nombrada *Ghost in the shell* (1995). A medida que estos éxitos se multiplicaban se consolidaban los estudios de animación, aumentaba el número de producciones de calidad, y más países se interesaban por las producciones japonesas. (Bolton, Csicsery-Ronay y Tatsumi, 2007).

Neon Genesis Evangelion es creada en este contexto, de la mano de la mano de un estudio con poco tiempo de vida, *Gainax*, pero compuesto por personas de gran talento como Hiroyuki Imaishi, Yoshiyuki Sadamoto, Ikuto Yamasita, Yō Yoshinari y el propio Hideaki Anno, creador de la idea original. Su influencia ha permeado todas las obras del género que llegaron después y reanimado el subgénero cyberpunk³⁵⁹.

1. LA TRANSICIÓN ENTRE LO HUMANO Y LO NO-HUMANO: DE FREUD, EL CRISTIANISMO Y EL BUDISMO

La dimensión *posthumanista* de *Evangelion* tiene dos vertientes muy marcadas: Primero, el *posthumano* biológico, el ser vivo que partiendo de un estadio que reconocemos cómo humano transita hasta convertirse en algo completamente diferente; y segundo, el posthumanismo filosófico, el ser cuya cosmovisión es reconocible cómo “normativamente humana” y transita hasta alcanzar una nueva comprensión de la realidad que le coloca en una posición que trasciende los límites que consideramos adecuados, normales y cuerdos para un ser humano. Estas dos

³⁵⁹ El *cyberpunk* es el subgénero de la ciencia ficción con futuros distópicos donde se combina la tecnología muy avanzada con un bajo nivel de vida. Muchos creadores japoneses sentían que tras la Segunda Guerra Mundial estaban siendo empujados a formar parte de un mundo, Occidente, del que no querían formar parte, pero del que tampoco podían escapar. Durante el Japón de la posguerra (Sengo-Nihon), las primeras generaciones de intelectuales, novelistas y poetas fueron muy críticos con la ocupación y el control de Estados Unidos, y defendieron su cultura y sus costumbres hasta la xenofobia.

formas de posthumanismo están recogidas en las definiciones históricas posthumanistas que recogen filósofos como Francesca Ferrando (2013). Aunque Anno no se centre en ellas en el desarrollo de su historia, son parte del desarrollo científico y filosófico asociado con los futuros posibles que refleja el *cyberpunk*. Lo primero que haremos será identificar el estadio humano, el punto de partida que establece Hideaki Anno, y que más adelante ampliaremos describiendo el proceso de transición a un estadio *posthumano* que se produce siguiendo estas dos perfiles.

Empecemos por la humanidad en NGE –*Neon Genesis Evangelion*–. Desde el primer capítulo, la acción se centra en los miembros de NERV, la organización que ha construido los robots de combate *unidades Eva*, los únicos capaces de enfrentarse a los *ángeles*, monstruosos enemigos cuyo origen es para la mayoría desconocido y que invaden la ciudad de Tokyo 3 destruyendo y matando todo lo que pueden a su paso. Parte del misterio que rodea la trama de *Evangelion* son los verdaderos planes de la organización NERV. A medida que avanza la historia, la trama que podía ser una reversión de *Mazinger Z* (1972), donde el héroe que pilota un robot lucha contra los malvados monstruos, se va oscureciendo y retorciéndose por la actitud y situaciones que van asumiendo sus mismos protagonistas. En cambio, en NGE la humanidad que nos dibuja Anno, son los herederos supervivientes de un mundo postapocalíptico donde la mayoría de personas han muerto a causa de una debacle climática que ha alterado la polaridad de la tierra y destruido el ciclo de las estaciones. Las personas que han logrado sobrevivir luchan por salvar a la humanidad, pero su comportamiento está caracterizado por la imperfección y por las taras de la multitud de pérdidas humanas. Sus buenas intenciones y habilidades en las que destacan están acompañadas de egoísmo, manipulación, tristeza, depresión y abuso, mientras reflexionan sobre sus propios actos y lo que significa ser humano. No es una historia sobre héroes, sino un reflejo de la angustia humana. El líder de NERV, Gendo Ikari, hace referencia a cómo para protegernos, los humanos pequeños y frágiles, utilizamos la tecnología y el intelecto para construir el mundo que necesitamos. Las unidades Evangelion son el resultado de imitar a los “Ángeles” en busca de un arma que pueda combatirlos. Esta situación puede interpretarse dualmente: una como

grandiosa, en tanto que los humanos se superan a sí mismos creando ingenios muy poderosos; y otra como patética, puesto que son emocionalmente minusválidos. Como citamos anteriormente, por ser pequeños y frágiles, los personajes están llenos de un miedo que los empuja a dudar unos de otros, de hecho cuando se agrava se vuelven retorcidos y hace sus vidas más dolorosas. Por ese miedo creen lo más seguro es mentir, ocultar sus verdaderos sentimientos, manipular y abusar. Incapaces de entenderse por completo unos a otros, pues están atrapados en su propia individualidad, individualidad que les hace sentir una soledad perenne. Este será el punto de partida del viaje a lo posthumano: los humanos, mundanos, imperfectos, infelices, a los que les cuesta ser heroicos.

2. ESTUDIO

2.1. INDICACIÓN FREUDIANA

Para fundamentar estas debilidades humanas Anno toma como referencia el psicoanálisis de Freud, especialmente su explicación para la exploración simbólica de la sexualidad, la maternidad y las relaciones interpersonales. Por ejemplo, una de las coprotagonistas Misato, que tiene grandes problemas para establecer relaciones sanas con los hombres, llega a la conclusión de que busca en ellos a su padre, al que odiaba por no prestarle la atención debida cuando era pequeña. Igualmente, apoya tanto como manipula emocionalmente al protagonista masculino, Shinji, aprovechando la gran falta de afecto de sus padres, tomando sobre él un rol de madre y a veces un rol de amiga. Por un lado, desea que Shinji mejore como persona, trata de ser su familia y de ayudarlo a conseguir algo de felicidad, pero también tiene que conseguir que rinda como piloto de la unidad *Eva* incluso si es perjudicial para él. El guión introduce problemas familiares freudianos como excusa para explicar que los personajes se traten mal unos a otros y con poca comunicación entre sí. Son muchos los monólogos o conversaciones profundas donde un personaje sea analiza e identifican con estos postulados, como Misato con su padre, que le hace sentir presa de una maldición. Es el poder de la creencia: se comportan obedeciendo a los límites que creen que

tienen, solo que estos límites resultan no ser reales, condicionando el resultado de sus acciones y su lucha por superarlo.

2.2. INDICACIÓN JUDEO-CRISTIANA

La mayoría de los trabajadores de NERV se han entregado al proyecto de creación de los Eva para salvar a la humanidad, porque ansían una “salvación” de su angustia vital como especie, en el sentido más religioso del término, una salvación milagrosa. Varias veces se hace referencia a que todo irá bien una vez los “Ángeles” sean destruidos, a pesar de que estos seres no tienen una relación directa con la mayoría de sus miserias: esas angustias humanas ya existían con anterioridad. A medida que la historia avanza, los líderes de *NERV*, los miembros de la organización fantasma *SEELE*, y los personajes que tratan de averiguar la verdad, nos van revelando como todos están siendo manipulados o engañados en función de sus debilidades para servir a un plan distinto que implica la creación de una gran variedad de posthumanos. Para entenderlo tenemos que detenernos en la mitología que el propio Anno inventa, donde mezcla principios del sintoísmo, el budismo, el cristianismo y clásicos de la ciencia-ficción como la entidad extraterrestre, sin embargo, hemos de recordar que el contenido religioso es más artístico que filosófico, y en muchos casos las ideas solo se usan cómo clave para cifrar su simbolismo y alimentar el misterio del espectador. Así que, en lugar de perdernos en toda la nomenclatura, nos quedamos solo con lo necesario para entender lo que nos ocupa, la transición del humano al posthumano.

Todo empieza con un descubrimiento “científico”: los seres vivos están formados por un cuerpo y un alma, y por medio de tecnología logran manipular ambos por separado. La idea de que cuerpo y alma existen está presente en muchas creencias, pero el modo de presentarlo en Evangelion es propio de las creencias orientales. Existe un cuerpo y un alma que lo habita, el alma es una conciencia espiritual además de una fuerza vital. Puede fragmentarse, destruirse, usarse como “combustible” para alimentar la ida de otros y recomponerse, y mientras exista contiene la identidad de la persona. Este concepto es base de la medicina china y se traslada al budismo japonés, por lo que para el espectador japonés es un

tipo de “creencia popular” con la que está familiarizado. Este gran descubrimiento científico viene del estudio de los restos de una tecnología llegada desde el espacio hace millones de años, cuyos restos son encontrados junto con un gigante blanco al que llaman Adán. También encuentra allí unos manuscritos, algo así como un manual de instrucciones, donde se explican conocimientos avanzados relacionados con los gigantes blancos —Adán es la madre potencial de un linaje al que llaman ángeles, pero quedó bloqueada antes de poder traerlos al mundo—, o como la reunificación de todas las almas individuales en un solo ser, la complementación. La expedición que lo descubre está respaldada por varios de los hombres más poderosos del mundo integrados en la organización *SEELE*, que quedan fascinados ante la posibilidad de reunificar a toda la humanidad en un solo ser, si pueden rehacerse a sí mismos como dioses de esa nueva creación, la autoridad posthumana con el poder absoluto sobre ese ser unión de todos, uno y armonía. La idea de uno y armonía son también de inspiración budista, se trata de reunificar todas las almas en un solo ser que integre a todos de modo que formen un completo en perfecto equilibrio, con un lado oscuro (yin) y un lado luminoso (yan) que se anulan (2015). En su investigación tratan de manipular a Adán, provocando que se desbloquee, dé a luz a los ángeles y cause una gran explosión que altera el ecosistema del planeta y casi lo destruye. Sin embargo, logran sobrevivir, y continúan siguiendo los escritos en busca de otro gigante blanco, al que nombran Lilith, que debe estar en otro lugar del planeta, y que según está escrito, debe ser la madre de la humanidad.

El dios creador que es madre puede ser extraño a ojos occidentales, pero los dioses clásicos japoneses, los dioses del sintoísmo, trascienden a menudo el género. Está en los escritos que Adán y Lilith son como semi-dioses, y que su unión está prohibida, pues de llevarse a cabo se crearía un ser todopoderoso, un dios completo. Esto también implica que Adán y Lilith tienen un creador. Teniendo en cuenta los nombres es fácil ver la analogía con la tradición judeo-cristiana: Dios crea a Adán, Lilith y Eva, y Adán y Eva son los padres de la humanidad. Es cierto que Lilith es un personaje exclusivamente judío, pero Anno hace un uso creativo de la narrativa religiosa después de todo. Finalmente, las unidades

Evangelion no son robots, son una forma de vida. Clones de los ángeles, alterados de modo que pueden ser controlados por un piloto. Aquí hay otra referencia, al pasaje del Génesis donde Eva es creada a partir de Adán. Además, la aparición y destrucción de los ángeles no obedece al deseo de proteger a la humanidad, sino que se busca la salvación bíblica de la humanidad, llevándola a trascender su estado como grupo de seres individuales para convertirlos en un solo ente, una gran mente universal donde todos sean uno y armonía. A nivel narrativo, la complementación humana funciona de un modo análogo a la segunda venida de Cristo. Cabe destacar que los nombres de los “Ángeles” están sacados de los textos apócrifos de la Biblia hebrea y del Antiguo Testamento

2. 3 INDICACIÓN SINTOÍSTA-BUDISTA

En la serie aparece una empresa fantasma llamada “Instituto Marduk”, haciendo referencia al dios principal de la religión babilónica; la empresa tiene ciento ocho sucursales, casualmente, el mismo número de pecados del budismo. Por otra parte, la forma de los EVA recuerda a los “onis” de la mitología japonesa, así como en sus atributos.

Los monstruos invasores y destructores, los llamados “Ángeles” aunque de nombre hebreo tienen una apariencia estética relacionada con el sintoísmo, en el sentido animista de la naturaleza, pues tienen forma de animales, o formas geométricas asociadas a la cristalografía mineral, aunque en otros como en el capítulo 12 Sahaquiel tiene forma de 3 ojos amébicos que nos recuerda a la apertura del tercer ojo y a los colores y simbología budista.

Con la breve explicación que hemos dado, podemos examinar el primer tipo de posthumanos que hay en Evangelion, los posthumanos biológicos. Con las diferentes combinaciones de cuerpo-alma se crean:

Rei Ayanami. A lo largo de la historia pasa por varios estadios, que denominaremos Rei I, Rei II y Rei III. En todo caso, siempre está compuesta por un cuerpo clon de Yui Ikari y el alma de Lilith. Rei I tenía el alma completa, Rei II solo la mitad, y Rei III vuelve a recuperar su alma completa. Rei siempre parece extraña, insociable, y conserva características físicas impropias, como su pelo azul claro y sus ojos rojos. Siendo

un ser posthumano, es diferente tanto de Yui como de Lilith, y aun cuando se hace consciente de su naturaleza semidivina, su forma de actuar es nueva y obedece a una voluntad que ha cultivado durante su vida como posthumano.

Kaworu Nagisa. Un clon de un cuerpo humano desconocido con el alma de Adán. Si bien tiene similitudes con Rei, como un color de pelo casi blanco y ojos rojos, Kaworu si es consciente de su naturaleza semidivina desde muy pronto. Desarrolla su propia voluntad como existencia posthumana, que excede las posibilidades que sus partes tuvieron por separado. Cuando es engañado para provocar la destrucción/salvación de la humanidad, Kaworu se da cuenta justo a tiempo, y decide sacrificar su propia vida por salvar sus existencias presentes, como individuos separados.

Unidad Evangelion 00. Un clon del cuerpo de Adán al que se le implanta la mitad del alma de Lilith, y que es pilotado por Rei II durante gran parte de la serie. Es la unidad más inestable, y en varias ocasiones trata de matar a los científicos de NERV que la han manipulado. Su rencor y su carácter se agravan mientras está en la unidad, y cuando Rei III logra reunificar su alma, estas experiencias se unen a las de su otra mitad, formando una nueva personalidad. Como toda unidad Eva, sin una fuente de energía permanente y un alma completa no puede moverse.

Unidad Evangelion 01. Un clon del cuerpo de Lilith que se fusiona con el cuerpo y alma de Yui Ikari, la madre del piloto Shinji Ikari. Es la única unidad con cuerpo completo y, secretamente, con una fuente de energía permanente desde el principio. De este modo, Yui es capaz de controlar el Eva 01 en momentos clave, aunque permanece oculta para poder cumplir con su propio plan. Yui es un personaje enigmático, del que sabemos muy poco hasta el mismo final de la serie. Su nueva consciencia posthumana es magnánima, pero también implacable para cumplir sus deseos, hasta el punto de no dejar del todo claro si se preocupa por Shinji o lo usa porque considera que es lo correcto.

Unidad Evangelion 02. Un clon del cuerpo de Adán con un trozo (presumiblemente la mitad) del alma de Kyoko Zeppelin Sohryu, la madre

de la piloto Asuka. A diferencia de Yui, solo se toma una parte del alma de Kyoko, lo que causa que lo que queda de ella en su cuerpo humano quede trastornado. Esta idea es propia de la medicina oriental tradicional. Mientras su cuerpo y lo que queda de su conciencia se suicidan, traumatizando a su hija, la unidad Eva 02 se convierte en guardián de Asuka. La piloto lo comprende al final mismo, lo que le permite superar la complementación humana.

La complementación humana en el mar de LCL. La unión de todas las almas de la humanidad en un solo ser en el interior del cuerpo del dios-madre Rei-Kaworu-Lilith-Adán termina vertiéndose en el mar de LCL cuando la complementación falla. El proceso de creación está lleno de elementos estéticos y mitológicos judeo-cristianos que pueden llegar a ser extremadamente confusos, pero que buscan ante todo la espectacularidad sobre el significado. Recordemos que para la creación de un dios todopoderoso deben unirse el cuerpo y alma de los semidioses Adán y Lilith. Pero las almas, que son también conciencias espirituales, conservan las vivencias que han tenido mientras eran los posthumanos Rei y Kaworu, por lo que, al reunirse sus cuerpos originales, los gigantes blancos y sus almas conservan esos recuerdos. La invocación del dios-madre permite que aquél que ha sido el catalizador de su unión dirija su poder, y al final, este catalizador fue la unidad Eva 01 pilotada por Shinji. El piloto se convierte en “representante” de la humanidad, sin que fuera su intención llegar a serlo, y por su estado de depresión, accede a que todo sea destruido y la humanidad desaparezca fundiéndose en un solo ser. El resultado es la criatura posthumana biológica más extraña de Evangelion: Los cuerpos físicos se deshacen hasta un estado líquido, pero conservando su alma, vivos de un modo diferente. La unión de todos los seres humanos forma un mar rojo en el que están sumergidas todas las almas (conciencias espirituales, recordemos) de toda la humanidad. En contra de lo que esperaba SEELE, a pesar de perder sus límites y estar forzadas a mezclarse, las almas no alcanzan una unidad, sino que permanecen siendo individuales, pero sin posibilidad de tener privacidad. Todas las almas empiezan a juzgarse unas a otras, a exponerse y a discutir sus ideas de lo correcto o incorrecto, sin que las veamos alcanzar una armonía.

El camino del posthumanismo biológico es el que busca un perfeccionamiento de potencial. Cada uno de posthumanos gana una nueva habilidad que en su forma anterior era incapaz de alcanzar. En algunos casos, estas eran las habilidades que deseaban, como Yui Ikari, que al trascender en el Eva 01 gana a su vez la capacidad de trascender en un dios; otros, sin embargo, como el ser fruto de la complementación humana, no logra superar su individualidad.

3. DISCUSIÓN

3.1. LOS LÍMITES DE LA IDENTIDAD INDIVIDUAL: NIETZSCHE, MADRES, LOS OTROS Y YO

Exploremos el segundo camino de Hideaki Anno, el posthumano en un sentido filosófico. Queremos aclarar que el final de la serie es abierto, y caben interpretaciones diferentes. Esta interpretación está basada en la lectura posthumanista que se puede hacer de la serie. El sentido posthumano filosófico lo encontramos en la presencia de la filosofía de Nietzsche, o en la lectura que Anno ofrece de la misma. La obra de referencia sería *Así habló Zaratrustra* (1969), donde Nietzsche habla de su superhombre o suprahombre, un ser que supera a la humanidad conocida. Llamaremos a este estado posthumano superhombre para diferenciarlo del otros ya mencionados. Este ser es capaz de superar su miedo y su egoísmo para alcanzar la autosuficiencia empática y responsable. Toda la serie está llena de pequeñas referencias a este propósito en los monólogos y conversaciones sobre la naturaleza humana. Hablan de ello como un ideal inalcanzable y lo contraponen a los ya nombrados postulados de Freud. No es hasta los capítulos 25 y 26 que se entra de lleno en el análisis de la posibilidad del posthumano superhombre, y es cierto que con ello la serie gana de repente una espesura filosófica que la puede hacer excepcionalmente confusa para el espectador. Explicándolo con pocas palabras, el camino mental que sigue Shinji para superar la complementación humana es análogo al camino del superhombre (*Übermensch*) de Nietzsche. En lugar de buscar la salvación del más allá y resignarse a estar en manos de un “poder superior”, cómo en el pensamiento religioso, el superhombre será fiel a lo terreno, a sus

posibilidades y la realidad. Es una persona que ha alcanzado un estado de madurez espiritual que le permite generar su propio sistema de valores, guiándose por su genuina voluntad de poder (Nietzsche, 1996). Aunque como personaje puede pasar desapercibido en un primer momento, la primera en trascender a este estado es Yui Ikari, la madre de Shinji. Todo lo que presenciamos en la serie, todos los acontecimientos que llevan a que Shinji tenga una oportunidad de detener a SEELE y la complementación humana, forman parte del plan de Yui. Por alcanzar este estadio, Yui asume convertirse en una criatura distinta fusionándose con el Eva 01 para detener los planes de las personas más poderosas del mundo. Al fusionarse con el clon de Lilith y convertirse en la Unidad Eva 01 creen que ha muerto. Finge ser una herramienta durante mucho tiempo, y finalmente, cómo se revela en la película *The End of Evangelion*, termina convirtiéndose en un dios, inmortal pero incapaz de usar su poder sin su piloto, que vagará toda la eternidad por el espacio cómo monumento al poder de la humanidad —que fueron capaces de crear su propio dios, en contra de los deseos de sus creadores y de los creadores de sus creadores—.

En contraposición, la criatura que surge de la complementación humana, es el fracaso de una posthumanidad que solo ha superado la barrera de lo físico, sin asumir las consecuencias de su propia transformación. Cuando Nietzsche propone la idea del superhombre, nos habla también de lo contrario, el hombre común, dominado por el miedo, que necesita de un ser superior que le diga que está bien y qué está mal. Es inmaduro, servil y de espíritu gregario. Muchos personajes de Evangelion son seguidores, se entregan a los proyectos de otros, ya sea GEHIRN, NERV o SEELE para salvarse a sí mismos. Cumplen órdenes y no se plantean demasiado lo que hacen, aunque sean testigos de verdaderas atrocidades. Incluso si se llegan a preguntar si lo que hacen es correcto o incorrecto, no son capaces de crear sus propios valores. Siguen manipulándose unos a otros, temerosos de seguir otro camino por sí mismos. Todos miran hacia arriba, esperando encontrar la respuesta en alguien superior, hasta llegar a SEELE que mira a los gigantes blancos, los semidioses Adán y Lilith. Así que la humanidad, o al menos la mayoría de ella, está en este estadio anterior, son humanos comunes. Como

resultado, la criatura posthumana del mar de LCL no es capaz de trascender por completo en un ser nuevo, no puede alcanzar la armonía que ansiaba. SEELE se ven a sí mismo como salvadores y futuros dioses de la posthumanidad. Realmente quieren resolver la que es, a su parecer, la mayor angustia que sufrimos: La incapacidad para entendernos unos a otros por completo, pues nuestras mentes están separadas unas de otras haciéndolo imposible. Este es el problema clásico de las otras mentes, el hecho de que cada uno de nosotros posee una mente individual y de que no podemos conocer directamente los pensamientos de otros ni compartir los nuestros. Esta individualidad mental crea la identidad propia, pero también hace que todos seamos cómo recipientes separados, con una barrera entre uno y otro que siempre persiste. Como ya hemos señalado, esta circunstancia se convierte a veces en excusa de comportamientos cuestionables: los humanos se odian, se temen, se hacen daño unos a otros porque desconfían unos de otros, y desconfían porque no pueden llegar a compartir sus pensamientos. Por eso siempre dudarán de la persona que tienen al lado, nunca podrán conocerla por completo y nunca podrán confiar en ella por completo. SEELE está convencido, sin haber consultado con nadie fuera de su mismo grupo, de que una vez todos sean parte del mismo ser nadie volverá a sentirse solo o a desconfiar. Sin embargo, cuando la humanidad se convierte en un ser que solo se puede mirarse a sí mismo sus múltiples partes que la componen están siempre en conflicto. Luego la individualidad, la diversidad y la separación entre las otras mentes no era realmente el problema. En ese punto, las almas todavía tienen una salida. Convertirse en posthumano superhombre recuperando su individualidad, su cuerpo físico y la barrera mental que le separa de los demás. Ahora estos posthumanos pueden interactuar con otros posthumanos superhombre, pero no pueden interaccionar con las almas que se están mezcladas en el mar.

Finalmente, Anno recurre a la madre como símbolo de la transcendencia a este estado posthumano. O más bien, el ideal de madre que tiene la sociedad japonesa. Hay personajes que no son buenas madres, como la madre de Ritsuko o la de Asuka, que en mayor o menor medida fallan como madres. Pero es cierto que la idealización de la madre que nos presenta tiene una semejanza con el ideal de superhombre. La madre es

la persona que demuestra tener la voluntad de poder y la madurez espiritual, siendo autosuficiente y capaz de cuidar de ella misma y de los demás. Un ser que puede convivir con otros incluso si sufre daño, sin necesitar abusar de los otros. La mayor expresión de voluntad de poder de las madres es el pacífico sacrificio por amor a sus hijos. Y los hijos, o, mejor dicho, la concepción misma de niño, están en el lado opuesto. La inmadurez, la dependencia, la falta de voluntad son rasgos que se pueden encontrar en adultos. Madurar no es una cuestión de edad. Ritsuko, Misato o el comandante Gendo Ikari, por ejemplo, tienen sus propios problemas para lidiar con la dependencia y la falta de voluntad, y cada uno lo afronta de un modo distinto. Por ejemplo, Gendo no puede superar su dependencia emocional de su esposa Yui, y Ritsuko no puede superar la dependencia emocional de Gendo. Recordemos lo que decíamos del poder de la creencia: el ser humano se comporta en el mundo en función de las ideas que tiene sobre cómo debe ser el ser humano, condicionando sus limitaciones y el resultado de aplicarlas. Si no se puede trascender los límites de la creencia, no importa cuántas fusiones alma-cuerpo se puedan realizar, no importa lo desarrollada que esté la tecnología, los seres resultantes serán igualmente fallidos, dependientes e inmaduros. Pero aún nos queda la esperanza en nuestra capacidad para cambiar, para madurar.

Al final de la serie nos encontramos con que solo hay posthumanos, pero divididos en dos tipos muy distintos: por un lado, los inmaduros que se unen en un solo ser formando parte del mar de LCL, el líquido del que están compuestos todos los seres vivos y donde se vierte toda la humanidad. Por otro, aquellos que son capaces de trascender, recuperan su cuerpo y pueden salir como seres individuales, convertidos en superhombres. Si esto es posible, es por el sacrificio de las grandes madres, Rei y Kaworu, que cómo apuntan al final de la última parte de *The End of Evangelion, I need You*, tienen esperanza en sus hijos, en que puedan crecer y ser lo bastante fuertes para cambiar y existir en ese mundo donde puedan amar y ser amados, herir y ser heridos. Este es el camino que eligen Shinji y Asuka, y que cada persona del mundo deberá hacer por sí misma si quiere volver a ser uno.

3.2. REIMAGINACIÓN ESTÉTICA: LA CORPOREIZACIÓN POSTHUMANA

El contenido tiene que recoger al menos la reimaginación estética de lo posthumano, los modos de corporeización no-humanos elegidos, sus dimensiones conceptuales y sus cualidades estéticas. Según la serie, la corporeización es tanto una posibilidad extraterrestre mediante los “Ángeles” como los diferentes momentos donde los protagonistas conductores de los EVAs, estos últimos están tan bien conectados con sus anfitriones que terminan siendo un solo ser, donde el cuerpo humano es prescindido.

Por el lado de la estética, el rojo y el azul son parte de una representación tonal básica, que puede pasar desapercibida en la serie, pero que es clave para comprender los episodios más complejos que transcurren en las mentes de los protagonistas. Si es realidad, el tono es de la gama cromática del rojo, si es escapismo o fantasía, es de la gama cromática del azul.

Adán y Lilith son extraterrestres, seres sin género y con todos los géneros o todas las sexualidades. Los dos son referidos como madres, aunque uno lleve un nombre masculino y otro femenino. En su forma primordial es un gigante blanco, cada uno con una máscara distinta, con un vientre que se abulta como referencia al embarazo —aunque el parto se produce de una forma de fantasía o ciencia-ficción a través de las puertas de Guf en las palmas de sus manos—. Su amor es incondicional, hasta su propio sacrificio por el bien de sus hijos (ángeles y humanos).

Clones, reencarnaciones, que unas almas sean más poderosas que otras, semidioses frente a dioses, el sentido de la divinidad y el poder creador. Lo posthumano que surge de la fusión.

Las unidades Eva (Eva, mujer creada, que se convierte en ser creado a sí mismo, Unidades Evangelion, mensajeros de la divinidad). Creación de la humanidad que puede ascender a dios y que posee la fuerza testimonial, por su sola presencia, de la grandeza del ser humano (Ese es el final de Yui). Además, todas las unidades Eva tienen un alma de madre o parte de ella para poder funcionar con sus pilotos. Otra vez la trinidad diosa-madre-creadora. Ser todopoderoso no implica necesariamente ser creador, la capacidad de trascender a post-humano se liga a la posibilidad de dar vida, y el símbolo de la creación de vida es la madre.

4. CONCLUSIONES

Una de las propuestas revolucionarias de Neon Genesis Evangelion fue utilizar el anime como medio para plantear cuestiones complejas y reflexiones profundas a sus espectadores, más allá del “entretenimiento”. Si bien, como señalamos en la introducción, era algo que venía haciéndose cada vez más, este tipo de profundidad se reservaban para las películas (Broderick, 2002). De condensar estas reflexiones en historias de varias horas a plantearse una serie completa de 26 episodios el riesgo era considerable. Cabía la posibilidad de que el rechazo de la audiencia destruyera la serie y el mismo estudio. Especialmente porque este tipo de prácticas se reservaban a un subgénero que rara vez llegaba a la televisión ni alcanzaba un reconocimiento de masas. Lo cierto es que la serie es tan compleja y sus personajes pueden llegar a ser tan depresivos que no es raro que cause un rechazo inicial a un espectador que solo quiere ver combates de robots gigantes contra monstruos. El objetivo de Hideaki Anno era crear una obra con varias capas, que además de ser visualmente interesante y entretenida, condensase preocupaciones y estéticas compartidas por oriente y occidente. La presencia de estas múltiples capas y problemáticas filosóficas hace que la serie tenga varias interpretaciones, y el final abierto solo amplía las posibilidades. Pero hay algo que prevalece sin importar la interpretación: Anno quiere dejar claro que, ante todo, es más futurista y asombroso el ser en el que podemos llegar a convertirnos trascendiendo nuestros miedos por encima de la imaginada grandiosidad que podríamos llegar a crear o no en el futuro, como los robots gigantes, los clones o la ciencia para manipular las almas. La relación yo-sociedad que Anno experimenta en su presente, en parte motivada por el funcionamiento del sistema laboral y social japonés, le lleva a una preocupación por el sufrimiento humano y sus consecuencias. Las madres Adán y Lilith, en su propia medida Yui, actúan también como madres de los espectadores porque les abren un nuevo camino de posibilidades y les animan a conseguir desarrollarse haciendo su propio camino. Por hacer esta propuesta, Hideaki Anno recibió en su momento amenazas de muerte, y entonces no se cortó al afirmar en varios medios que lo más importante de su serie es el final de Shinji. Y que hay un paralelismo con los fanáticos obsesionados con el anime que ahora le

amenazaban, que creen que nadie les comprende o que están solos en el mundo y se aíslan por el miedo al fracaso, perdiéndose en sus fantasías. Este mensaje, paradójicamente, llegó a otras personas que no solían ver este tipo de series, la mayoría mujeres adultas, a las que les gustó mucho el final y se sintieron identificadas con la angustia de Shinji (Arbonés, 2020).

Otro punto interesante que nos deja la serie es como algunas concepciones muy asentadas en 1995 como propias de seres extraños, y que se utilizan para caracterizar a los posthumanos, se han convertido en parte de nuestra cotidianidad. Por ejemplo, las posturas respecto al género y el sexo hoy en día son mucho más diversas, y la existencia de seres por encima del género establecido, cómo les ocurre a Kaworu y Rei por ser parte de Adán y Lilith, ya no es algo que solo sea imaginable para aliens semidioses. Estar por encima del género y el sexo significa estar por encima de lo que se consideraba posible, pero que para nosotros en 2021 es totalmente asumible. Muchos de los personajes caen por la dependencia emocional y física que tienen de otros cómo fruto de no haber sido capaces de madurar y vivir amándose a sí mismos de un modo saludable. Esta dependencia tóxica siempre está cifrada en términos heterosexuales y de pareja en los adultos, mientras que remite a los padres cuando son niños. En algunos casos, cómo el de Misato, se dan ambos siguiendo algunos postulados freudianos: su mala relación con su padre afecta a su mala relación con los hombres. De hecho, todas las relaciones románticas y sexuales entre humanos de la serie son heteronormativas y disfuncionales. La única interacción romántica que no es disfuncional es la breve relación entre Kaworu y Shinji, que, si bien no es exacto decir que es homosexual, con total seguridad es queer. Lo queer es, en esta obra, parte de la caracterización de lo posthumano, y tiene todo el sentido. Porque si el posthumano va más allá de lo imaginable para los humanos, trascender los estándares de género y sexualidad era una forma sencilla de caracterizar a estos personajes. *Neon Genesis Evangelion* fue al menos transgresora, poniendo naturalmente esa posibilidad al alcance del público.

Hay otras reflexiones en esta línea de cuestionamiento. A través de la vida de los pilotos se critica a la manipulación de los padres a sus hijos

para lograr que hagan lo que ellos consideran correcto, algo bastante habitual en Japón. Aquí el “niño soldado” es figurado, pero los jóvenes que son tratados con extrema dureza y disciplina por sus padres para conseguir las mejores notas y los mayores honores también sufren un estrés que con frecuencia los enferma, los trastorna o los lleva al suicidio. Además, les inculca que sus vidas intrínsecamente carecen de valor, y el valor está en lo que pueden llegar a hacer, en aquello que otros reconocen y de lo que pueden presumir. La esencia del posthumano superhombre busca romper con lo que te han enseñado que debes ser (en este caso, el “humano” ideal), dejar que el concepto se diluya y dibujar tu propio concepto (es decir, un posthumano). Esta idea es profundamente postmoderna, contradice las ideas del respeto a la tradición y los valores nacionales ya establecidos, y es también el tipo de posthumanismo filosófico que encontramos en el teórico posthumano Ihab Hassan (1970, 387).

A nivel de representación de las existencias posthumanas, como señala Susan J. Napier, *Neon Genesis Evangelion* representa las almas como “identidades terminales” (Bolton, Csicsery-Ronay y Tatsumi, 2007). Quizás pueda distraer el disfraz estético de la iconografía religiosa, pero las almas humanas presente en cada ser humano existe de un modo análogo a un programa instalado en un ordenador o una información presente en la nube. Los pilotos se conectan a las unidades Eva, se sincronizan y comparten información, pudiendo afectar esto a su estado psíquico y fisiológico. Los virus que interactúan en varias ocasiones con ellos se comportan también de un modo más cercanos a los virus informáticos que a los virus biológicos. De igual forma, todos los juicios que ocurren durante la complementación humana ocurren en un plano mental unificado, que se comporta como identidades terminales, identidades humanas en un mundo virtual, interaccionando entre ellas en un espacio propio. Este modo de representar la identidad será revisitado constantemente en el género como en *Serial Experiments: Lain* (1998). Es parte de una preocupación recurrente por el lugar que ocupa la identidad humana si podemos llegar a ser “virtuales”. El subsiguiente juego de intercambio de conciencias, especialmente explorada a través de Rei, sí que es una idea que se ha repetido constantemente en el género. Un

ejemplo muy reciente es *Altered Carbon* (2018), la serie de Netflix, creada por Laeta Kalogridis y basada en la novela del mismo nombre de Richard K. Morgan, publicada en 2002. Una historia en la que muchos tenían interés pero que por tratar temas tan controvertidos nadie se atrevió a adaptar hasta 12 años después (Álvarez, 2018). Cabe finalmente añadir que esta serie y el comic forman parte de la cultura japonesa, desde hace años, tal como aquí conocemos la vida de Superman o Batman

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DARD, O. Y MOATTI, A. (2016). «Aux Origines Du Mot “Transhumanisme”». *Futuribles*, 413, pp. 85-94.
- ÁLVAREZ, R. (14 de enero de 2018). '*Altered Carbon*', la nueva serie futurista de Netflix estrena tráiler sobrecargado de ciberpunk. Xataka. <https://www.xataka.com/cine-y-tv/altered-carbon-la-nueva-serie-futurista-de-netflix-estrena-trailer-sobrecargado-de-ciberpunk>
- ANNO, H. (Creador y Director) y Tsurumaki, K. (Director). (1997) *The End of Evangelion. Shin seiki Evangelion Gekijô-ban: Air/Magokoro wo, kimi ni* (título original). [Película]. Gainax; Kadokawa Shoten Publishing Co.; Movic.
- ANNO, H. (Creador y Director), Tsurumaki, K. (Director), Kobayashi, N. (Productora), Sugiyama, Y. (Productora). (1995-1996) *Neon Genesis: Evangelion*. [Serie de televisión]. Gainax; Nihon Ad Systems (NAS); TV Tokyo; Tatsunoko Production.
- ARBONÉS, A. (18 de enero de 2020). *Por qué 'Neon Genesis Evangelion' sigue siendo un anime fascinante y revolucionario*. Xataka. <https://www.espinof.com/animacion/que-neon-genesis-evangelion-sigue-siendo-anime-fascinante-revolucionario>
- BOLTON, C., CSICSERY-RONAY, I., AND TATSUMI, T., (Ed.) (2007). *Robot, ghosts and wired dreams. Japanese science fiction from origins to anime*. University of Minnesota Press.
- BRODERICK, M. (2002). Anime's Apocalypse: Neon Genesis Evangelion as Millenarian Mecha. *Intersections* 7, 1-11.

- CHIKARA, A. (2003). *Impurity and Death: A Japanese Perspective*. Universal Publishers.
- DRAZEN, P. (2017) *Holy Anime: Japan's View of Christianity* (Lanham, Boulder, New York, Toronto and Plymouth, UK: Hamilton Books); VII, p 195.
- FERRANDO, F. (2013). Posthumanism, transhumanism, antihumanism, metahumanism, and new materialisms differences and relations. *Existenz*. 8 (2), 26-32.
- FREUD, S. (2017) *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*. Traducido por Luis López-Ballesteros de Torres. Madrid: Alianza Editorial.
- HAN, B. (2015) *Filosofía del budismo zen*. Traducido por Raúl Gabás. Barcelona: Herder. Disponible en: e-libro [Consultado: 25/01/2021]
- HAUSKELLER, M., PHILBECK, D. Y CARBONELL, C. D. (2015). *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*. Palgrave Macmillan.
- HERBIG, P. Y BORSTORFF, P. (1995) Japan's Shinjinrui: the new breed. *International Journal of Social Economics*. 22 (12), 49-65.
- KURZWEIL, R. (2015) La singularidad tecnológica está cerca: Cuando los humanos transcendamos la biología. (Lola Books Gbr, Berlin).
- NAGAI, G. (Creador), TAKAKU, S. (Guionista), SERIKAWA, Y., NOBUO, O., TOMOHARU, K. (Directores). (1972-1974) *Mazinger Z*. [Serie de Televisión]. Toei Animation.
- NAKAMURA, R. (Director), KONAKA, C. J. (Guión) (1998) *Serial Experiments: Lain*. [Serie de televisión]. Triangle Staff.
- NIETZSCHE, F. (1969) *Thus Spoke Zarathustra: A Book for All and None*, London: Penguin.
- OSHII, M. (Director). (1995). *Ghost in the shell* [Película]. Kōdansha; Bandai Visual; Manga Entertainment y Production I.G.
- OTOMO, K. (Director). (1988). *Akira*. [Película]. Akira Committee Company Ltd.; Akira Studio; TMS Entertainment; Kōdansha; Mainichi Broadcasting System (MBS); Bandai Co., Ltd.; Hakuhodo Incorporated; Toho Company Ltd.; Laserdisc Corporation; Sumitomo Corporation; Tokyo Movie Shinsha Co., Ltd.

Alternative Spirituality and Religion Review Volume 10, Issue 2, 2019 Carole
M. Cusack Pages 256-257. <https://doi.org/10.5840/asrr201910262>

DIBUJO Y PRÁCTICA *MINDFULNESS*: EL RECORRIDO GRÁFICO COMPROMETIDO CON EL ESCENARIO CONTEMPORÁNEO

DRA. ANA MARÍA GÓMEZ CREMADES
Universidad de Granada, España

RESUMEN

El dibujo como transmisión de conocimiento y práctica *mindfulness*. Dibujar es prestar atención y darse cuenta. Dibujar es ver, imaginar, repensar, comprender, aprehender y concebir. Dibujar es ser y sentirse. Dibujar es respirar la forma, mimar los sentidos. El proceso gráfico ocurre en un espacio y tiempo determinados, pero el resultado es siempre atemporal.

En un contexto como el actual, donde prima la prisa y la distracción, este manuscrito toma como punto de partida la práctica *mindfulness* (atención plena). El recorrido teórico transita entre el biólogo molecular, médico, autor y docente e investigador John Kabat Zinn y el arte contemporáneo. Siguiendo una metodología de análisis documental, confrontamos la tradición zen o budista con el proceso de ideación y desarrollo del proyecto creativo. La práctica y discurso de artistas visuales más o menos performativos (Mathew Barney), coreográficos (Trisha Brown), narrativos (Cezary Bozdianowski), o lo contrario (Philip Desjardins), nos llevan a respaldar nuestros objetivos e hipótesis. Esto es, aprehender las claves de la práctica *mindfulness* como leyes universales de la representación gráfica. Y el pensamiento visual.

De este modo, se determina la práctica de *atención plena* como sistemática integral para la ideación y desarrollo del proceso creativo. Como resultado, el análisis y especulación de la producción gráfica —tradicional y contemporánea—, sitúa el dibujo como intervención de especial significación social.

PALABRAS CLAVE

Dibujo, expresión gráfica, práctica mindfulness, arte contemporáneo

INTRODUCCIÓN. ENTRE LÍNEAS...

Lo maravilloso es que puedo equivocarme, rectificar, borrar sin goma. Y en la memoria del papel van quedando las huellas de mi esfuerzo. A veces está todo sucio, emborronado, pero me gusta porque delata todos mis conflictos para encontrarme con el modelo; mi modelo desde donde yo lo veo y lo siento (Cabanellas & Hoyuelos, 1995, p. 80)

El dibujo sigue siendo un eslabón inexcusable en la trayectoria y formación del profesional de las artes visuales y creativas. A pesar de la evolución que dentro de la formación académica ha supuesto el enfoque dado al profesional del arte, el dibujo —particularmente el dibujo del natural—, aún hoy, fundamento ineludible. Como asegura Díaz Padilla (2007), «el dibujo del natural como aprendizaje no se debe entender, pues, como una actividad de oficio dedicada a la tiranía de representar lo observado» (p.64). Este artículo toma como eje central la práctica dibujística como recurso y paráfrasis formal, pero también como idea y concepto. Esto es, un procedimiento instrumental, y una forma de pensamiento.

Entre líneas de ida y vuelta, trazados estructurales y formas construidas, el dibujo se plantea como ejercicio de ejecución práctica y de exploración. Planteamos el dibujo como sistemática consecuente, un hacer activo, un *observar* comprometido con el modelo y el contexto. Esto, de alguna manera, implica hablar del dibujo no solo como forma de pensamiento, sino también —y sobre todo— como compromiso actitudinal y experiencia consciente. En torno a la teorización de la experiencia objetiva, Cabanellas y Hoyuelos (1995) citando a Gerald M. Edelman, advierten que

[...] las experiencias sobre las propiedades fenoménicas de los objetos se extienden sobre una basta gama de experiencias conscientes y pueden comprender respuestas sucesivas o simultáneas a muchos canales sensoriales distintos. Estos forman parte de una escena global, con grados y definiciones diversos y con un particular acento sobre una modalidad sensorial (p.70).

La experiencia consciente es en este manuscrito la propuesta y objetivo principal. Especulando sobre los supuestos de Edelman y considerando

«la consciencia como forma de conocimiento, estos autores relacionan dos tipos de consciencia con el dibujo, y su ejecución,

[...] una primaria que implica una integración de percepciones, acciones e intenciones, que ayuda a abstraer, organizar y evidenciar cambios complejos en el ambiente indicados por señales paralelas múltiples. Otra consciencia, de orden superior, comprende un modelo de identidad personal que permite, entre otras funciones, la de reorganizar recuerdos y proyectos (1995, p.70).

Por otro lado, en función de las *affordances* de Gibson (1950, 1979), las posibilidades de acción subjetivas y objetuales –existentes y preexistentes en el proceso ejecutivo– son las que miman la propuesta *mindfulness*. Nos aventuramos hacia una consciencia plena abierta a ambos, sujeto y objeto. «Miramos con el objeto», aseguran Cabanellas y Hoyuelos (1995, p. 75). Incorporando la práctica *mindfulness*, ese mirar objetual se genera desde la experiencia consciente para dibujar *entre líneas* lo que somos, lo que respiramos, lo que perciben nuestros ojos y sentidos.

Dibujo y atención plena: el porqué

Más allá del silueteado de la forma y el gesto caligráfico, este manuscrito reflexiona sobre el desarraigo que el factor humano parece sufrir en el escenario contemporáneo. Nos rodea un contexto donde prima la prisa y la distracción. Y tal entorno, donde el personaje se sumerge en una *falsa ubicuidad*, el dibujo se traduce como una poderosa herramienta de intervención y significación social. No solo para comunicar(se) y conectar con el entorno, sino también –y sobre todo– para conectar consigo mismo.

Tomar como punto de partida la práctica *mindfulness* para la ejecución del andamiaje gráfico, y la estructura y composición del dibujo definitivo –se adhiera a la tipología que se adhiera–, persigue una manera de comprometerse con el proceso gráfico más allá de la estética, los cánones, la narrativa o la figuración. La lectura del modelo –proporciones y movimientos, trazados, manchas, calidades tonales, puntos de vista y perspectiva, ejes de conexión, referencias principales, etc.– y la ejecución del dibujo a través de la práctica *mindfulness* o de atención plena, permitirá –nos atrevemos a decir– una ejecución menos prejuiciosa y más

consciente. A su vez, requerirá la recuperación e implicación de los sentidos perceptuales. Y no solo de la vista y el tacto, sino de todos los que intervienen en la *performance procesual* de cualquier proyecto artístico. Así, permitiendo un acercamiento global al evento dibujístico, la práctica *mindfulness* vigoriza el sistema propioceptivo y, en consecuencia, curte el diálogo que se establece en la introspección del dibujante, la lectura del modelo y la ejecución de la obra.

Dice Martín Reynoso (2014) que «un cerebro atento es un cerebro feliz». El contexto contemporáneo –ahora más que nunca– necesita alimentar cerebros felices, capaces de mirar y ver, escuchar y prestar atención. El dibujante, de este modo, se entiende como actante comprometido con el modelo y el entorno. Para reconocer «la esencia del natural» que subyace al dibujo, el profesor Naranjo (2017) ejercita a sus alumnos a través de la descripción del modelo, antes de empezar a dibujar. El ejercicio –hablamos por propia experiencia– se torna difícil de asimilar y, por lo general, el alumnado se queda en la mera anécdota, en la superficie del objeto observado.

Esta falta de argumentos descriptivos es debido a una carencia de recursos con los que analizar este tipo de estímulos. Con recursos me refiero por supuesto a conocimientos relacionados con la práctica del dibujo y con estímulo al modelo vivo que está ante ellos (Naranjo, 2017.)

Entre conocimientos-recurso y estímulos vivos, la incursión de la práctica *mindfulness* ejercita el acto de dibujar como prototipo de introspección, evento (auto)perceptivo, escrutinio socio-cultural, acción *performativa*, recurso integral y proyecto holístico. En un entorno donde los recursos son múltiples y aún así nunca son bastantes, donde los *likes* y *thumbs-up* se imponen a la experiencia real, el dibujo *mindfulness* como forma de pensamiento, comportamiento y evento experiencial se transforma en una poderosa herramienta de compromiso social.

Metodología: el cómo

El recorrido teórico transita entre el biólogo molecular, médico, autor y docente e investigador John Kabat Zihn, autores como Arheim, Cabanellas y Hoyuelos o Díaz Padilla, y artistas visuales de las disciplinas más representativas del lenguaje plural y transversalidad que caracteriza el

arte contemporáneo. Partiendo de la propia experiencia con la meditación y práctica *mindfulness*, y siguiendo una metodología de análisis documental, confrontamos la tradición budista o zen con el proceso de ideación y desarrollo del proyecto creativo.

La obra plástica en este contexto, no la entendemos exclusivamente como un proceso técnico ni un resultado final, sino como un conjunto de operaciones internas asumidas con consciencia plena. En el transcurso y ejecución de la misma hay que redescubrir los ajustes y desajustes que se producen entre el dibujante, el dibujo y el modelo. Hay que buscar, aseguran Cabanellas y Hoyuelos (1995), «acciones internas» más que procesos de codificación, sistemas de almacenaje de información o cánones.

Así, centrándonos particularmente en la relación que se establece entre el objeto que confrontamos, el ejecutor y el propio dibujo, observamos algunas de las actitudes *mindfulness* para aplicarlas como fundamento de la ideación, desarrollo y ejecución del dibujo.

1. ACTITUDES *MINDFULNESS* Y RESULTADOS VISUALES

«En la zona de intersección de dibujo-dibujante se crean campos de energía que emanan [...] de la organización de sus elementos internos. Estos campos crean los significantes específicos de este lenguaje» (Cabanellas & Hoyuelos, 1995, p. 78). En busca de dichos campos energéticos, organización, significados y significantes específicos del lenguaje gráfico personal, el cuerpo teórico principal se detiene fundamentalmente en la práctica meditativa como instrumento vehicular.

La intervención *mindfulness*, entendida como práctica de atención plena momento a momento, sin juzgar y de manera consciente (Kabat-Zinn, 2015), es un hábito difícil que requiere entrenamiento y atención sobre ciertas «actitudes» de comportamiento. De entre todas ellas —*beginner mind, non-judging, acceptance, letting go, trust, patience, non-striving, gratitude, generosity*—, destacamos las que a nuestro juicio condicionan con mayor determinación la resolución del evento dibujístico. Por el momento, serán cinco. Todas interrelacionadas entre sí.

1.1 MENTE DEL PRINCIPIANTE [BEGINNER'S MIND]

La actitud y mente del principiante es el primer paso para entender ese acercamiento siempre fresco, siempre nuevo, siempre desconocido. Un espacio en el que antes nunca se ha estado. Es exactamente esa mirada de principiante la que demanda el posicionamiento creativo y, por supuesto, un buen dibujo. Narrativo o no, figurativo o no, más o menos abstracto, más o menos sintético, más o menos complejo.

Se cuestiona Kabat-Zinn (2013) cómo sería la experiencia, como se vería el mundo, como nos relacionaríamos con el otro si observáramos el entorno como si lo viésemos por primera vez. ¿Cómo serían las cosas si las re-descubriésemos sin tantos filtros prejuiciosos, opiniones, modelos estándares, reglas, censuras, ideas predeterminadas o posicionamientos críticos, autocríticos y/o escrutinios extremos? De la misma manera, nos permitimos cuestionar cómo serían los resultados de nuestros dibujos – o los dibujos de nuestros alumnos– si se realizaran libres de expectativas, rechazos o miedos.

La obra plástica es un campo de acción y actuación (Cabanellas y Hoyuelos, 1995), se enriquece de todo y nada, se forma y conforma en el discurso del dibujante. Pero a veces, ese condicionamiento puede frustrar o bloquear el proceso más que otra cosa. ¿Cómo sería abrirse a la posibilidad de lo nuevo, de lo desconocido? Plantear la ejecución del dibujo con una mente de principiante, con una mente menos condicionante y discriminatoria, trabajar con esa mente vacía que describe Zukav citando a Baker Roshi siempre «dispuesta a aceptar, dudar, abrirse a todas las posibilidades» (2009, p. 118), implica asumir el proceso dibujístico con riesgo, confianza y generosidad.

La visión profesional o del experto es sin duda relevante para la guía, tutorización o referencia técnica que demanda el proceso creativo. En el ámbito académico –y este es precisamente el desafío– el problema es que se imponga y/o niegue la espontaneidad del momento. En torno a la naturaleza metalingüística del proceso dibujístico, Naranjo (2017) desvincula el término «de paradojas visuales o del sentido autorreferencial de muchas piezas», y se centra en «la función didáctica de la mencionada

metalingüística, con objeto de concluir definiendo lo más parecido a una consciencia reflexiva entorno [sic] al dibujo de la figura humana».

En la mente del experto –asegura Kabat-Zinn– existen muy pocas posibilidades, en la mente del principiante las posibilidades son casi infinitas. En la infinitud de estructuras y pensamientos, de lecturas frente al modelo y de asimilaciones intimistas del propio ejecutor, es donde nos adentramos en este contexto. Un ejemplo de dicha actitud, sería la metodología que aplica el artista visual canadiense Des Jardins (*véase Visual Emotionism with artist Andre Desjardins*). Ante un lienzo en blanco, horas de meditación y un proceso de búsqueda y consciencia, más que de técnica y control, los lienzos de Des Jardins sorprenden con frecuencia al propio ejecutor. Miradas furtivas que surgen de la nada, espacios que se llenan de emociones y sentidos. Ambigüedades de la forma y la estructura constructiva cuyos trazos, manchas y materia ejecutan a través del juego improvisado del artista.

1.2 CONFIAR [TRUST]

Para argumentar una actitud de confianza, Kabat-Zinn (2005) se remite a esos aspectos extraños que circunda cuanto somos y sentimos. Permitir un acercamiento íntimo al factor humano, permitirá un sentido íntegro y confidente de esos muchos aspectos, sentidos, sensaciones, pensamientos, identificaciones y emociones que nos representan. Aspectos todos relativos, relevantes y directamente implicados en el diálogo integral que ambicionamos entre modelo, dibujo y dibujante.

El cuerpo es un buen punto de partida, asegura el Kabat-Zinn (2013). El propio cuerpo, activo y comprometido en el proceso creativo –con frecuencia subestimado, a menos que se hable de *performance*– resulta un anclaje esencial en el contexto expuesto. El gesto, el ángulo de visión y perspectiva, el uso de materiales, la preparación del lienzo, ¡la postura! Todo requiere escucha y consciencia. «Cuanto más confiemos en nosotros mismos», explica Kabat-Zinn (2015), más y mejor podemos confiar en nuestras relaciones con el otro. Algo esencial en el proceso creativo, de aprendizaje y de ejecución gráfica. Confiar es darnos la oportunidad para transformar ese *no soy capaz* en todo lo contrario. Dibujar es confiar. Dibujar es confiar en sí mismo, confiar en el modelo, el entorno, el

espacio-tiempo en el que cohabitan. Como reflexiona Hoyuelos desde la propia experiencia, el dibujo se desvela como «un abismo donde mi yo pueda desvelarse en el propio proceso del dibujar» (Cabanellas & Hoyuelos, 1995, p. 79). Del mismo modo,

[...] en un dibujo del natural emergen sensaciones interperceptivas junto a las sensaciones visuales. Esta consciencia juega un papel muy importante en el dibujo haciendo viable “un pensar con el cuerpo” para coordinar las secuencias de experiencia y categorización perceptuales que sirven de guía a las acciones (p.77)

En ese *pensar el cuerpo*, coordinación de la experiencia y categorización perceptiva como «guía», el dibujo asume grandes dosis de confianza. Confianza en el proceso, y en la propia capacidad. Confianza en lo simple y lo complejo, en lo que vemos y en lo que sentimos, en el efecto y la consecuencia, en nuestros recursos y aprendizaje. Confianza en la práctica, la prueba y la experimentación, en el continuo transcurso –casi obligado– de ensayo y error. Confianza en el todo y las partes. Confianza en el juego y la improvisación, en el control y no control. Confianza en el sentido y sinsentido de la *performance* del creador.

Los artistas norteamericanos Paul McCarthy o Mathew Barney (*Drawing restraint*) son un ejemplo inevitable en este sentido. Desafiantes y permisivos, en cualquiera de sus performances, videos, películas, esculturas, instalaciones o intervenciones artísticas, además de juego e improvisación, el elemento clave es certeza. Certeza y desmesura. Confianza en el juego, escenarios, personajes y puestas en escenas sobrevenidas.

1.3 NO-JUICIO [NON-JUDGING]

La actitud de no-juicio en sí misma forma parte de la definición de la práctica *mindfulness* del propio Kabat-Zinn. Esto es, «la conciencia que surge al prestar atención al momento presente, a propósito, y sin juzgar» (2015). Ese no juzgar es tremendamente complicado en cualquier ámbito, ya sea personal o profesional. Todo y todos opinamos y juzgamos sobre todo y todos los demás.

Este posicionamiento prejuicioso deja poco espacio a la capacidad de expresión del otro, del entorno, de todo aquello con lo que interactuamos, incluido el modelo que observamos y confrontamos al dibujar. En el proceso dibujístico, el juicio y no juicio puede ser tan enriquecedor como lo contrario. Por lo general, las falsas expectativas e imágenes mentales sobre el resultado son las que condicionan en exceso el transcurso ilustrativo. Prestar atención y ser conocedores de dicha tendencia destructora y prejuiciosa —casi constante—, nos permite un acercamiento más abierto, flexible y menos restrictivo frente al dibujo. El no-juicio es la base fundamental de la experiencia, experimentación y juego al que nos invita todo proceso creativo.

Dos personas enfrentadas al mismo modelo obtendrán, con total seguridad, resultados diferentes. Incluso el mismo ejecutor, expuesto al mismo modelo días diferentes, cosechará resultados igualmente dispares. La práctica *mindfulness* nos ayuda a alejarnos de los estereotipos. Y en ese « [...] encontrarme con el modelo», advierte Hoyuelos, es donde el creador consigue manifestar su libertad creativa (Cabanellas & Hoyuelos, 1995). Cada momento perceptivo-cognitivo-estratégico de interacción nos posiciona en escenarios, lecturas y consecuencias distintos. Pero lo esencial, es saber de donde se parte y hacia donde se dirige la reconstrucción de esas nuevas realidades que queremos o necesitamos expresar.

El dibujo del natural, explica Hoyuelos a partir de la propia experiencia, «me ha descubierto la posibilidad del plural. [...] Aquí solo vale construir en este instante algo irrepetible y al mismo tiempo distinto, sin dejar de mirar, sentir y pensar» (Cabanellas & Hoyuelos, 1995, p. 80). Advierte Kabat-Zinn (2013) que el no-juicio nos permite llegar a ese estado de «claridad, sabiduría y entendimiento de la interconexión preexistente entre las cosas», un estado, sin duda alguna, esencial para la producción dibujística experiencial y sincera. Una actitud de *no-juicio* cultiva, en consecuencia, *discernimiento*. Esto es, la capacidad de ver las cosas tal y como son, tal y como suceden. En este sentido, nos volvemos cuestionar ¿cual sería el resultado gráfico si en lugar de juzgar, prejuizar y trabajar en función de las expectativas propias —o aún peor, las ajenas—

el dibujante se limitase a «reconocer», a entender el modelo en relación a la propia experiencia?

Los trazos, coreografías y dibujos-performances de Trisha Brown seducen el gesto caligráfico expresado a través de la verdad de los sentidos. En sus *drawing-performances*, la artista se ofrece al lienzo y al no-juicio a través de la libertad de sus patrones, direcciones y objetivos coreográficos. En la escena y producción lo que prima es la asimilación propioceptiva del movimiento y la música en el momento de la creación. Líneas curvas, rectas e intersecciones improvisadas, gestos, manchas y trazados inconexos que, como la partitura de una composición musical, asumen en sí mismos el ritmo que pauta la *performer*, la tensión/distensión del movimiento, o el diálogo que se establece entre cuerpo, espacio, objeto y materia.

1.4 ACEPTACIÓN [ACCEPTANCE]

«Cada materia con la que se pinta o dibuja supone un encuentro con el gesto, de obstáculo o de diálogo, en el cual la imagen se produce» (Cabanelas & Hoyuelos, 1995, p. 72). En dichos encuentros, observar las cosas tal y como son implica interactuar con cada gesto y diálogo, con cada personaje y escenario que confrontamos. Así, entendemos la actitud de aceptación como una especie de colisión *con* el momento presente. De este modo, dicha actitud permitirá la asimilación de cuanto acontece en el objeto-modelo y el «reconocimiento» de la gestualidad e identidad gráfica del sujeto-creador. Uno no dibuja como quiere, sino como es.

En el proceso creativo es esencial dar la bienvenida a lo que funciona, pero igualmente relevante es congratular el error y la frustración. La rendición —como sinónimo de esa actitud de aceptación de la que hablamos— forma parte de las distintas fases de ejecución durante el complejo desarrollo del proyecto gráfico. En realidad, forma parte de toda creación artística plástica y visual, de toda disciplina, de toda búsqueda y resultado investigador. En este sentido, se podría hablar de actitud *mindfulness* como una objeto partícipe del Arte Relacional que expone el crítico y teórico Nicolás Bourriaud (2009).

El arte contemporáneo se caracteriza en gran medida por la asimilación, integración y valor que asume no tanto el resultado como el proceso, y la interacción entre creador-objeto creado-espectador. Las performances del colectivo vienés Gelitin, las improvisaciones del checoslovaco Cezary Bodzianowski o los dibujos producidos entre pólvora y explosivos de Cai Guo-Qiang o el tándem The Art Guys, entre muchos otros, son ejemplos significativos de este juego interactivo ejecutor.

1.5 DEJAR IR [LETTING GO]

Dejar ir es, asevera Kabat-Zinn (2015), «permitir ser». En el contexto que nos ocupa, nos interesa ese dejar ir como un reconocer que las cosas son como son y no como quisiéramos que fuesen. En este mismo sentido, el proceso creativo, además de idea y concepto, es un modo de ser y sentirse, es un modo de hacer y de pensar. Evitando aferrarse al conocimiento y la técnica, al abuso de los tecnicismos y las reglas, el dibujo se produce y reproduce como un continuo abandonar(se) y permitir(se) ser.

La cultura contemporánea sufre de cierta tendencia patológica a aferrarse al consumismo y tendencia posesiva de las cosas materiales, las experiencias, los intereses o conveniencias dadas o circunstanciales. Privilegios y damnificaciones de una revolución industrial, postindustrial, postmodernista, líquida... y ahora *selfie*. Dejar ir, incluso aquello que creemos necesitar, requiere —una vez más— una actitud abierta, generosa y consciente de la experiencia.

Con frecuencia el creativo, el profesional del arte, o incluso el alumnado de bellas artes tiende a (auto)limitarse en exceso agarrándose a lo que sabe, a su modo de mirar y expresarse, a su sistemática y metodología, a su forma de ejecutar, a su tipología de dibujo, en definitiva, a su saber hacer. El proyecto creativo que se aferra a lo predeterminado y concreto puede llegar a mermar —no necesariamente, pero ocurre— las posibilidades de su resultado final.

La antítesis a esto, y ejemplo manifiesto de ese dejar ir del que hablamos lo encontramos la expansión del arte efímero, arte y naturaleza, arte y acción. Las acciones o eventos que ejecuta Roman Signer, o el trazado

improvisado que reproduce la pólvora con las que dibuja Cai Guo-Qiang devienen manifestaciones de un hacer tan controlado como improvisado y cuyo resultado, siempre se deja ir, siempre se permite ser.

2. DIBUJO MINDFULNESS Y COMPORTAMIENTO

Cualquiera de estas actitudes implica generosidad y respeto en relación al proceso de creación, hacia sí mismo y hacia el entorno. Las actitudes *mindfulness* determinan un modo de actuar como profesional, artista, docente o estudiante de arte. De la misma manera, el dibujo que denominamos *mindfulness* es el dibujo que ejecuta el factor más humano del autor. En la inevitable intersección entre contexto, modelo y dibujante, el acto creativo correlaciona personajes, escenas y escenarios concretos a los que se enfrenta el dibujo del natural. Pero también entra en juego inevitablemente el estado emocional y la «interpretación de los hechos» del dibujante. De este modo, la práctica *mindfulness* se posiciona como compromiso y comportamiento, una forma de ser, entender y gestionar el proceso creativo.

Cabanellas y Hoyuelos (1995) demandan en el proceso de ejecución del dibujo del natural un acoplamiento estructural, consciente y actitudinal. En este sentido, la realización del dibujo no se origina exclusivamente en la mano, sino en la búsqueda de consciencia y los sentidos. Es el cuerpo entero el ejecutor. El dibujo *mindfulness* es un dibujo que se sumerge en los sistemas internos; es un dibujo propio-perceptivo que escudriña el estado que se encuentra el sistema muscular, psíquico y emocional. En palabras de Cabanellas,

La formación de un dibujo no la podemos explicar centrándonos solamente en la elaboración mental de ideas o imágenes visuales. En la actuación están presentes con todo su protagonismo sistemas como el aparato sensorial íntimamente ligado al aparato muscular, junto con imágenes visuales y kinestésicas que pueden funcionar autónomas o intercambiables (Cabanellas & Hoyuelos, 1995, p. 78)

Un buen dibujo constructivo madura, tal y como hemos visto, en un observar, atender y sentir conscientes. Es decir, un saber ver y comprender al mismo tiempo. El dibujo *mindfulness* es cómplice de esa mirada

que, en palabras de Díaz Padilla (2007), «encauza intencionadamente la percepción». Con ello, el autor se refiere a la compleja capacidad de «prestar atención, fijarse, relacionar, concentrarse, buscar y extraer conclusiones sobre lo percibido, sobre los elementos en los cuales se ha fijado la atención» (p. 62). El dibujo, como proceso de significación social, es un dibujo reflexivo que desde la mente de principiante y el nojuicio penetra —más allá de la forma— en la esencia de lo que ve.

La negociación entre el modelo del natural y la imagen mental que se produce en dicho observar se alía con la práctica *mindfulness* para superar la anécdota mimética desnuda de sentido y expresividad. Más allá del detallismo virtuoso de la copia, el dibujo se adhiere a las consideraciones perceptuales que delata la consciencia. La practica *mindfulness* nos sumerge en un dibujo conocedor del entorno, conocedor de sí mismo. Si el conocimiento en sí lo entendíamos como consciencia, el dibujo *mindfulness* incluirá la aceptación consciente de un momento y espacio determinados.

Explican Cabanellas y Hoyuelos que más allá de «las capacidades perceptivas, motrices o cognitivas, [el dibujo involucra principalmente] actitudes de autoimplicación que dan autonomía para adaptarse al objeto que desea dibujar» (1995, p.69). De este modo, más allá de los convencionalismos o codificaciones ilustrativas, el gesto e identidad caligráfica devienen expresión contextual, una manera de entender y *enunciar* el contexto y la experiencia. Y es que, como expone Díaz Padilla (2007),

el aprendizaje del dibujo basado en la referencia del mundo exterior es, sin duda, uno de los procedimientos más directos de afrontar el conocimiento del entorno y de establecer reflexiones entre lo externo y el modo en el que se encuentra una vinculación íntima con ellos (p. 62).

Entre otras parámetros y estrategias, al dibujar se capacitan las emociones, los movimientos creadores e intuiciones formales, los núcleos primarios de nuestro acercamiento al mundo, las imágenes mentales de nuestro acervo cultural, la consciencia, el análisis y valoración de los datos obtenidos, las conclusiones y síntesis de la construcción (Cabanellas & Hoyuelos, 1995). Pero por encima de todo, el dibujo ha de entenderse como «un nuevo nacimiento, un emerger, una puesta en escena»

(p.69). Así, ya sea del natural o imaginado no es tanto el modelo en sí el factor determinante, sino la atención plena y consciencia lo que compromete, ejecuta y gestiona substancialmente los resultados finales del dibujo.

«Mis emociones –decía Matisse– se expresan por la escritura plástica [...] Soy el bailarín que comienza su jornada con varias horas de ejercicios de flexibilidad con el fin de que todas la partes de su cuerpo le obedezcan...». La práctica *mindfulness* nos permite tomar distancia del mundo del pensamiento y el condicionamiento contextual, y nos acerca a los sentidos, al propio cuerpo, al estado interno mental y emocional. La práctica *mindfulness* nos sumerge en la autenticidad –y factor humano– que constituye nuestro discurso.

3. IMÁGENES Y PERSONAJES CONSCIENTES...

Las actitudes *mindfulness* se tornan piezas claves que *arriostran* la estructura de nuestro dibujo a través de la gestión de tensiones que producen y reproducen nuestras acciones internas, movimientos controlados, direcciones y ritmos, espacios y tiempos, estructuras compositivas y perspectivas plurales. En base las palabras de Kandinsky cuando afirmaba que «sólo se dibuja lo que se sabe», asegura Díaz Padilla (2007) que «se dibuja antes lo que se piensa que se sabe que lo que estrictamente se ve» (p.63). De este modo, en la interacción que se establece entre objeto y sujeto de forma atenta y consciente, sobreviene la inevitable transformación de ambos.

Por otro lado, evocando la Taxonomía de Bloom y la relación de objetivos de orden superior e inferior, el proceso del dibujo que abordamos en este manuscrito, se adhiere a la naturaleza metalingüística que puntualiza Naranjo (2017) de la siguiente manera,

[...] a resolución de un dibujo del natural –con la figura humana como protagonista– requiere de un proceso de reflexión interna [...] que ha de recurrir primeramente a códigos sintácticos propios de las artes plásticas como lo son el formato, la escala, la línea, el plano, la textura, el movimiento, etc..., para después dar un salto a planteamientos complejos como la dimensión o lo apropiado de su morfología... Todo lo cual forma parte de la dimensión metalingüística propia de la actividad. Por

último, una vez que el dibujo ya no depende del natural y es autónomo, lo mejor es asumir que se trata de algo personal con la obra gráfica, lo que se encuentra en un nivel más emocional que técnico.

Entre códigos sintácticos, planteamientos más o menos complejos, encuentros y desencuentros emocionales y técnicos, el planteamiento *mindfulness* se posiciona como instrumento vehicular de la interpretación, ordenación y ejecución de nuestro dibujo. Así, y en base a los supuestos de Díaz Padilla (2007), la *interpretación* del dibujo pone en práctica la «traducción personal de [los] datos percibidos, precipitando procesos de razonamiento, deduciendo o argumentando el significado de los mismos» (p.62). Hablar de dibujo por tanto, implica hablar de comportamiento significativo, personajes conscientes y compromiso social.

El dibujo suele ocurrir en escenarios determinados, y realidades dispares. El inevitable y complejo diálogo que se produce se ve obligado a transitar entre «la realidad del modelo, la realidad del papel y [la propia] realidad» (Cabanellas & Hoyuelos, 1995, p. 80). Y es que «el mundo no es pre-dado sino autoconstruido» (p. 70). En tal posicionamiento, y en el contexto que nos ocupa, el proceso dibujístico ha de posicionarse entre la objetividad del modelo, y la subjetividad del creador. Objeto y sujeto se tornan factores inseparables.

Las actitudes *mindfulness*, atendiendo a nuestra consciencia, al yo y al entorno, momento a momento, con generosidad, sin rechazos ni expectativas, desde el no-juicio y el no-forzar nada nos lleva al encuentro de los muchos «paso a paso» y «poco a poco» improvisados, de los múltiples caminos, personajes y escenarios que ilustramos. *Mindfulness* implica un cambio de percepción consecuente (Full, Walach, & Trautwein, 2013). Así, las señales que va dejando la obra plástica en el proceder del dibujante –actor coprotagonista de la escena–, devuelven la mirada como un espejo. Un espejo roto, cuyas piezas muestra de manera discordante y contraria lo que somos y no somos. La práctica *mindfulness* nos permite partir de un lugar más auténtico, inmediato y extraño, y llegar al territorio al que pertenecemos.

Walter Benjamin advertía en 1936 que uno de los elementos más genuinos de la obra de arte es «su presencia en el tiempo y en el espacio, su existencia única en el lugar donde sucede». De este modo, la experiencia gráfica con la que nos comprometemos, más allá del silueteado de sus formas, deviene indagación y búsqueda de un espacio-tiempo irreplicable. La práctica *mindfulness* nos adentra en él a través de la experiencia y los sentidos. La tercera dimensión en relación a estos últimos, en palabras de Berger, no es más «que la muestra misma de nuestra existencia» (2011, pp.10-11). Solo entendiendo el andamiaje, comportamiento y sentir de aquello que observo, podré usar el dibujo como forma de pensamiento, lenguaje y expresión de la propia experiencia. Para llegar a entender el comportamiento estructural y funcional del modelo que observo, necesito fundamentalmente *prestar atención*. Y ahí es donde se anexa el dibujo con la práctica *mindfulness* o de atención plena desde y por para la experiencia dibujística.

La práctica y discurso de artistas visuales más o menos performativos, coreográficos, narrativos, o todo lo contrario, han respaldado nuestra hipótesis. Esto es, aprehender las claves de la táctica *mindfulness* como sistemática actitudinal, leyes de representación gráfica y pensamiento visual.

CONCLUSIONES: UNA MIRADA ACTIVA, UNA FORMA DE SER

Asegura Kabat-Zinn que para entender la práctica *mindfulness* es necesario entender el concepto, pero sobre todo sentirlo. *Mindfulness* no se fundamenta solo en la mente y el mundo del pensamiento, *mindfulness* es ser y sentir desde el corazón y las emociones. Todo proyecto creativo persigue una buena ejecución técnica y formal, y se establece en unas ideas y conceptos concretos. Pero el arte, no lo olvidemos, se erige también en un discurso que se adhiere a los sentidos y las emociones. La práctica *mindfulness* localiza las emociones que genera el modelo, el objeto y contexto que motiva el dibujo y las emociones que se desean transmitir.

El dibujo *per se* no requiere habilidades concretas. Dibujar es dibujar. Pero hay otra parte del dibujo que requiere entrenamiento perceptivo-visual, que ejercita la valoración de pesos, la búsqueda de equilibrios y contrastes. Al mismo tiempo, el dibujo confronta estados de relajación, tensión y emociones contrarias. El ejercicio *mindfulness* vacía la cabeza de lo innecesario y lo llena de sentidos reales, perceptuales, experienciales, presentes. En línea con lo que apuntan Cabanellas y Hoyuelos (1995), este escrito concluye que debemos entender e integrar «los procesos conscientes como parte esencial en la formación de la imagen, tanto por la conexión que a través de ellos se realizan entre lo percibido y los actos motores», como por la participación consciente implicada. Hablamos, como veíamos, de una consciencia primaria y otra de orden superior (Edelman).

Hemos concluido el dibujo como provocación, como concepción espacio-temporal, como acción plástica, actitud, comportamiento y evento performativo. La transversalidad que gestiona el lenguaje contemporáneo de artistas visuales como Roman Signer, Katharina Grosse, Sarah Sze o Chiharu Shiota lo evidencian. Dibujar es prestar atención y darse cuenta. Dibujar es ver, imaginar, repensar, comprender, aprehender y concebir. Dibujar es ser y sentirse. Dibujar es respirar la forma, mimar los sentidos. Dibujar es ser el objeto que se dibuja. El proceso gráfico ocurre en un espacio y tiempo determinados, pero el resultado es siempre atemporal.

A partir del orden y la confusión, lo simple y lo complejo, el proceso dibujístico se establece como forma de pensamiento, experiencia consciente, y expresión del contexto contemporáneo. De este modo, se determina la práctica de *atención plena* como táctica integral para la ideación, desarrollo y ejecución del proyecto creativo. La práctica *mindfulness* proporciona una mirada múltiple y menos reduccionista del entorno y del otro. Eliminando filtros y etiquetas restrictivas, desde un estado más consciente, el lenguaje gráfico se forma y conforma a partir de planteamientos más sinceros y conceptos más íntegros.

Como resultado, teniendo en cuenta que cualquiera de las actitudes revisitadas tienen un impacto directo sobre el factor humano y su entorno,

el análisis y especulación de la producción gráfica –tradicional y contemporánea–, entiende y posiciona el dibujo como intervención de especial significación social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, RUDOLF. (1988). *EL PENSAMIENTO VISUAL*. BARCELONA: ED. PAIDÓS IBÉRICA S.L.
- BENJAMIN, W. (2003). *LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA*. COLONIA DEL MAR, MÉXICO D.F., MÉXICO: ITACA.
- BERGER, JOHN. (2011). *SOBRE EL DIBUJO*. BARCELONA: ED. GUSTAVO GILI S.L.
- BOURRIAUD, N. (1998). *RELATIONAL AESTHETICS (DOCUMENTS SUR L'ART). LES PRESSE DU REEL*
- CABANELLAS, I., & HOYUELOS, A. (1995). SENTIMIENTO, PENSAMIENTO Y ACCIÓN EN EL DIBUJO DEL NATURAL. *REVISTA INTERUIVERSITARIA DE FORMACIÓN DEL PROFESORADO* (24), 65-82.
- CORAL SPRINGS MUSEUM OF ART . (2014). *VISUAL EMOTIONISM WITH ARTIST ANDRE DESJARDINS*. RECUPERADO EL 11 DE DICIEMBRE DE 2020, DE CORAL SPRINGS MUSEUM OF ART : [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=SKLIE5FLTU](https://www.youtube.com/watch?v=SkLiE5FLTU)
- DEWEY, J. (2009). *ART AS EXPERIENCE*. PERIGEE BOOKS.
- DÍAZ PADILLA, R. (2007). EL DIBUJO DEL NATURAL EN LA ÉPOCA DE LA POSTACADEMIA. AKAL BELLAS ARTES.
- DONDIS, D. A. (2008). *SINTAXIS DE LA IMAGEN. INTRODUCCIÓN AL ALFABETO VISUAL*. BARCELONA: ED. GUSTAVO GILI S.L.
- FULL, G.E., WALACH, H. & TRAUTWEIN, M. (2013). MEDITATION-INDUCED CHANGES IN PERCEPTION: AN INTERVIEW STUDY WITH EXPERT MEDITATORS (SOTAPANNAS) IN BURMA. *MINDFULNESS*, 4 (1), 55-63. DOI: 10.1007/S12671-012-0173-7
- GÓMEZ MOLINA, JUAN JOSÉ, ET AL. (2005). *LOS NOMBRES DEL DIBUJO*. MADRID: CÁTEDRA.

- GÓMEZ MOLINA, JUAN JOSÉ, *ET AL.* (2011). *LAS LECCIONES DE DIBUJO*. MADRID: CÁTEDRA.
- KABAT-ZINN, J. (2005). *COMING TO OUR SENSES*. PARÍS, FRANCIA: HACHETTE BOOKS.
- KABAT-ZINN, J. (2013). *LA PRÁCTICA DE LA ATENCIÓN PLENA*. BARCELONA: KAIRÓS.
- KABAT-ZINN, J. (2015). *9 ATTITUDES JON KABAT ZINN*. RECUPERADO EL SEPTIEMBRE DE 2020, DE RECOVERED MINDFULLY : [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=2N7FOBFMVXG](https://www.youtube.com/watch?v=2N7FOBFMVXG)
- NARANJO, A. J. (2017). SOBRE PIEL DE CELULOSA: EL DIBUJO Y SU NATURALEZA METALINGÜÍSTICA DURANTE SU TRANSMISIÓN Y APRENDIZAJE. EN L.-M. (-P. SALAS-ACOSTA, *DIBUJOS INÉDITOS = UNPUBLISHED DRAWINGS* (PÁGS. 58-65). VIVELIBRO.
- REYNOSO, M. (2014). *UN CEREBRO ATENTO ES UN CEREBRO FELIZ | MARTÍN REYNOSO | TEDXMARDELPLATA*. RECUPERADO EL 13 DE NOVIEMBRE DE 2020, DE TEDX TALKS: [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=NiOWRXLOOQ](https://www.youtube.com/watch?v=NiOWRXLOOQ)
- ROGERS, M. (2007). MATTHEW BARNEY'S DRAWING RESTRAINT. *ARTUS* (16), 20-23.

LA CIBERETNOGRAFÍA MULTISITUADA COMO ESTRATEGIA METODOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DE INTERNET Y LA CIBERCULTURA

DR. ISRAEL V. MÁRQUEZ

Universidad Complutense de Madrid, España

RESUMEN

Este trabajo pretende contribuir a los debates actuales sobre el uso del método etnográfico para el estudio de Internet y la cibercultura a partir del concepto de ciberetnografía multisituada. Esta propuesta metodológica pretende ser una forma de aplicar una nueva mirada o sensibilidad etnográfica a una realidad digital cada vez más móvil, fluida y heterogénea. La ciberetnografía multisituada puede ayudarnos a comprender la verdadera complejidad de muchas de las relaciones que se están tejiendo actualmente en Internet, donde es posible observar grupos y comunidades de usuarios que utilizan simultáneamente diversos servicios y plataformas digitales para relacionarse, comunicarse y construir y gestionar sus propias identidades y comunidades.

PALABRAS CLAVE

Metodología, Etnografía, Ciberetnografía Multisituada, Internet, Cibercultura.

1. INTRODUCCIÓN

Como es sabido, la etnografía es un método de investigación social mediante el cual observamos y participamos en la vida diaria de personas y grupos durante un cierto período de tiempo, registrando sus actividades y quehaceres con el objetivo de conocer su comportamiento social y poder realizar una descripción coherente de su cultura. La etnografía requiere de un compromiso activo por parte del investigador para entender suficientemente el objeto que estudia y poder decir algo sobre él. Esto sólo se logra cuando el etnógrafo o la etnógrafa se sumerge en la cultura que estudia y pasa un cierto periodo de tiempo observando las relaciones, actividades y significaciones que tienen lugar entre sus integrantes, y participando en muchas de ellas. El etnógrafo se encuentra siempre en una condición *bipolar*, en un estado *liminar* que implica actuar alternativamente como un extraño y como un nativo, como un observador y como un participante, de acuerdo a las exigencias del momento y los propósitos de su investigación. Esta es la particularidad de la práctica etnográfica y de su herramienta más característica: la *observación participante*.

La etnografía como metodología de investigación social posee una larga y documentada historia. Más recientes son los estudios y discusiones sobre la práctica etnográfica en Internet, convertido en un nuevo espacio antropológico habitado por miles de personas, culturas y comunidades que son las que lo dotan de sentido y significado en sus usos y prácticas diarias. En este trabajo propondré una nueva manera de abordar la etnografía virtual o ciberetnografía a partir del concepto de ciberetnografía multisituada (Pearce, 2009). Creo que este tipo de estrategia metodológica puede ayudar a comprender la verdadera complejidad de muchas de las relaciones que se están tejiendo actualmente en Internet, donde es posible observar personas, grupos y comunidades de usuarios que utilizan simultáneamente diversos servicios y plataformas digitales para relacionarse, comunicarse y realizar todo tipo de actividades.

Si como ha dicho Thrift (1996), áreas enteras de la antropología, los estudios culturales, la sociología y la geografía se han saturado del vocabulario de la movilidad, los estudios sobre Internet también deben

hacerlo puesto que son muchos los usuarios que no permanecen fijos en un chat, un foro, una red social, un ciber mundo o un videojuego concreto, sino que se mueven entre ellos, y con ellos sus culturas, grupos de amigos y comunidades. El concepto de ciberetnografía multisituada pretende ser una forma de aplicar una nueva mirada etnográfica a una realidad cada vez más móvil y fluida, llena de redes, conexiones, interrelaciones y ramificaciones que son producidas por los mismos usuarios en sus desplazamientos diarios a través de la red.

En este sentido, este trabajo se propone como una contribución a los debates actuales sobre el uso del método etnográfico para el estudio de Internet y la cibercultura, y apela a la necesidad de innovar metodológicamente para poder dar cuenta de fenómenos emergentes, complejos, múltiples o resbaladizos, así como de incorporar “elementos más creativos, contextuales, experimentales, artísticos y ‘artesanales’, buscando estar a la altura de los retos que el estudio de la sociedad contemporánea presenta” (Gómez Cruz, 2017, p. 78).

Antes de empezar a hablar de la etnografía practicada en Internet, conviene recordar muy brevemente los orígenes de la etnografía y su evolución metodológica a lo largo del tiempo, en especial en relación a su tratamiento y concepción del espacio, por la importancia que éste tiene a la hora de definir el trabajo de campo.

2. DE LA ETNOGRAFÍA DE URGENCIA A LA ETNOGRAFÍA MULTISITUADA

En sus orígenes, la antropología se dedicaba al estudio de pequeñas sociedades exóticas y estaba marcada por la llamada “etnografía de urgencia”, aquella que establecía como prioridad la descripción de culturas que estaban a punto de desaparecer frente a la expansión de la civilización europea (Augé y Colleyn, 2012). Se manejaba entonces una noción de la cultura como algo local que existe dentro de los límites de un determinado espacio físico y que constituye un universo autónomo y coherente en el que el antropólogo puede incursionar y estudiar desde dentro. Mediante el trabajo de campo en lugares remotos y claramente delimitados, el investigador no especulaba ya a partir de los relatos de

exploradores, viajeros, militares y misioneros -la denominada antropología de “sillón” o de “gabinete”-, sino que era él mismo el que viajaba allí y observaba la cultura con sus propios ojos, tratando de acceder al punto de vista del nativo mediante la recogida de datos etnográficos sobre el terreno. Surgía así la imagen tradicional y romántica del etnógrafo como aquel que se desplaza físicamente -y generalmente sólo- a un lugar lejano. Esa fue la idea que nos transmitió Malinowski en el capítulo introductorio de *Los Argonautas*: “Imáginese que de repente está en tierra, rodeado de todos sus pertrechos, solo en una playa tropical cercana a un poblado indígena, mientras ve alejarse hasta desaparecer la lancha que le ha llevado hasta allí” (Malinowski, 1995, p. 24).

El trabajo de campo se convirtió entonces en la mejor forma que tenían los antropólogos para recoger datos etnográficos fiables y formular descripciones lo más minuciosas y completas posibles de las realidades locales. Este énfasis en el campo y en el lugar fue mantenido en investigaciones posteriores más cercanas a la sociología, aislando realidades socioculturales más amplias en “campos” como escuelas, calles, centros médicos, cárceles, laboratorios, etc., donde el objeto de estudio seguía atado a una localización física muy específica que había sido delimitada espacialmente por el etnógrafo.

Aunque el etnógrafo nunca puede escapar de una cierta *espacialización* de la investigación, con la creciente movilidad de personas y cosas y la continua aceleración de la circulación de los mensajes, la antropología ha tenido que empezar a revisar la propia noción de cultura como unidad claramente delimitada en el espacio. En un sistema mundial cada vez más interdependiente, es difícil pensar las culturas como entes autónomos concebibles fuera del contexto global. Las culturas están relacionadas de modos diversos y complejos y son conscientes unas de otras. Como ha señalado Peter Burke:

Quisiera rechazar la posibilidad de que sigan existiendo culturas independientes. En nuestro mundo ninguna cultura es una isla [...] hace mucho tiempo ya que las culturas no son islas. Con el paso de los siglos se ha ido haciendo cada vez más difícil mantener ‘aisladas’ a las culturas para defender su insularidad.

En otras palabras, todas las tradiciones culturales de hoy están en contacto, en mayor o menor medida, con tradiciones alternativas (Burke, 2010, p. 141).

Es por eso que la antropología ha tenido que ir adaptándose a estas nuevas situaciones e ir rompiendo su tradicional dependencia de lugares bien delimitados, es decir, de la isla o la aldea como “unidad manipulable”, “modo de centralizar una práctica de investigación” y “sinécdoque” del conjunto cultural (Clifford, 2008, p. 34).

Aunque mucho trabajo etnográfico se sigue realizando en lugares muy concretos, en los últimos tiempos han aparecido esfuerzos considerables por adaptarse metodológicamente al actual escenario de la movilidad, la conectividad y las interrelaciones sociales. Marcus y Fischer (2000) hablaban ya en los años 80 de la necesidad de formas innovadoras de “etnografía plurilocal” que hicieran justicia a las fuerzas políticas, económicas y culturales transnacionales que atraviesan y constituyen los mundos locales y regionales. Para ello, el investigador de campo “debe tener movilidad y cubrir una red de lugares indicativos de un proceso, que constituye en realidad el objeto de estudio” (Marcus y Fisher, 2000, p. 148). Olwing y Hastrup (1997), por su parte, proponen entender el campo como un “campo de relaciones” y no tanto como “un lugar” fijo y estático. Así, aunque el etnógrafo siga partiendo de un lugar concreto, puede seguir los flujos y conexiones que se producen y adquieren significado en él, actuando mediante una nueva sensibilidad etnográfica que se define más por el seguimiento de esos flujos y conexiones que por la permanencia en un determinado lugar. Marcus (1995) propone la expresión “etnografía multisituada” como un modo de trascender la vieja idea de situar el trabajo etnográfico en un espacio o zona geográfica delimitada y apostar en su lugar por “examinar la circulación de significados culturales, objetos e identidades en un espacio-tiempo difuso” (Marcus, 1995, p. 96). Este autor reemplaza la imagen tradicional de la *residencia* por la del *seguimiento* de personas y objetos por distintos lugares, y ello por rutas que a menudo no pueden prefigurarse y a las que el etnógrafo o etnógrafa tendrá que hacer frente con una nueva sensibilidad etnográfica de carácter más móvil y fluido. En este sentido, y por analogía al “espacio de flujos” de Castells, podemos hablar también de

una “etnografía de flujos” que se estructure alrededor de la conexión y no de la localización (Hine, 2004). Partiendo de una idea anterior de Strathern (1996) sobre la necesidad de cambiar el enfoque de los límites (estáticos, localizados) a las redes y conexiones, la propia Hine propone la idea de una “etnografía conectiva” que puede ser especialmente significativa en el estudio de Internet y la complejidad de conexiones que posibilita, tanto *online* como *offline*, ya que muchas veces las relaciones que desarrollamos en Internet tienen una traducción en el mundo físico, y viceversa.

Todo ello requiere que el etnógrafo esté abierto a la improvisación y a un acercamiento al objeto de estudio de una manera que podría caracterizarse de *oportunist*a, pues la estrategia del seguimiento requiere estar en el lugar adecuado en el momento adecuado y seguir el flujo tal como se desarrolla, y por rutas que a menudo no pueden prefigurarse. Es decir, requiere de ese “enfoque coreográfico” del que habla Janesick (2000), un enfoque que combina rigor y flexibilidad y en el que, al igual que el coreógrafo, el etnógrafo parte de un repertorio de movimientos y parámetros que pueden ser reconfigurados e improvisados según las necesidades del objeto de estudio en movimiento.

Todos estos ejemplos tienen en común el hecho de volcar su atención del “estar ahí” al “llegar ahí” (Clifford, 2008), mediante diseños de investigación y trabajos de campo que implican exploraciones en más de un lugar y que están enfocados fundamentalmente hacia el seguimiento de las conexiones y los flujos culturales, de una manera en cierto modo “coreográfica”. En este sentido, tales ejemplos forman parte de esa “etnografía de la etnografía” señalada por Van Mannen (1995), la cual implica una revisión de muchos de los rasgos que se habían dado por supuestos en etnografía, abriendo la metodología a examen y reconfiguración y permitiéndonos, por tanto, reformar y reformular nuestros proyectos de investigación a partir de las preocupaciones actuales, así como explorar aplicaciones creativas, artesanales y estratégicas que permitan abrir las posibilidades metodológicas de la etnografía. Ya la denominemos multi-local, multi-situada, de flujos o conectiva -y otros adjetivos posibles, como “etnografía red” o “etnografía móvil”-, esta nueva sensibilidad etnográfica rompe con la noción tradicional de

espacialidad para concentrarse en el *movimiento* de los procesos culturales, reconociendo que la organización de las relaciones y significados sociales no necesariamente tiene que basarse en el contexto local.

Si es cierto que ni la cultura ni la comunidad son productos directos de un lugar físico concreto, la etnografía tampoco tiene por qué serlo y su objeto de investigación puede convenientemente reformularse para centrarse en el estudio de los flujos y las conexiones en vez de en las localidades y los límites como principios organizadores (Hine, 2004). Sin embargo, como reconoce Hine, esto no significa que no debamos establecer límites al seguimiento de estos flujos y conexiones, ya que pueden ser potencialmente infinitos y el etnógrafo debe, por tanto, saber cuándo detenerse o hasta dónde llegar, auto-restringiendo lo que sería una red de extensión infinita. Tampoco significa que no sigan existiendo espacios delimitados ni que la idea de “estar ahí” pierda toda relevancia. De hecho, los espacios siguen existiendo, sólo que vamos desplazándonos de unos a otros, explorando varios lugares según los propios movimientos de las personas, las culturas y las comunidades. Esto hace que la implicación personal del etnógrafo o etnógrafa no sea tanto la inmersión prolongada en un lugar concreto, sino su *capacidad para moverse* por un panorama heterogéneo que incluye exploraciones y recorridos etnográficos en más de un lugar, atendiendo a las posibles conexiones y ramificaciones que puedan surgir, y cuyos límites no son asunciones *a priori* (como en la idea tradicional de lugar) sino que se van explorando en el propio transcurso de la etnografía. Esta nueva sensibilidad etnográfica implica abandonar en gran medida las pretensiones holísticas, puesto que en la mayoría de los casos “es imposible dar cuenta de la interconectividad en su totalidad” (Hine, 2004, p. 75). Sin embargo, la propia idea de un estudio holístico, aunque se desarrolle en un espacio claramente delimitado, es una especie de ficción intelectual, puesto que toda descripción etnográfica es irremediabilmente parcial y selectiva (Hammersley y Atkinson, 1994).

Este tipo de mirada etnográfica es especialmente relevante para el estudio del mundo contemporáneo y, sobre todo, coherente con él, ya que si por algo se caracteriza la realidad actual es por la movilidad de personas, comunidades, culturas, objetos, narrativas, biografías, conflictos,

etc., tanto en contextos físicos o presenciales como en los múltiples espacios digitales de Internet. La tarea del etnógrafo multisituado es, pues, ofrecer un retrato coherente de este panorama tan heterogéneo explorando cómo se producen los vínculos, redes y conexiones entre personas, y cómo se van negociando y transformando a lo largo del tiempo y en los diferentes espacios en los que se manifiestan y desarrollan.

3. DE LA ETNOGRAFÍA VIRTUAL A LA CIBERETNOGRAFÍA MULTISITUADA

Como señalan Augé y Colleyn (2012), el período actual se caracteriza por la coexistencia de múltiples procedimientos y por la proliferación de investigadores, publicaciones y objetos de investigación, de modo que se torna prácticamente imposible para un sólo lector dominar toda la literatura antropológica. Esto es cierto no sólo para la antropología tradicional, sino también para aquella que se desarrolla en ese nuevo espacio antropológico que es Internet. A lo largo de los últimos años -y de manera aún más notable con la llegada de la web 2.0-, el ser humano ha ido descubriendo una nueva posibilidad expresiva, relacional, creativa y participativa en Internet, convirtiendo esta tecnología en un nuevo espacio antropológico habitado por miles de personas, culturas y comunidades que son las que la dotan de sentido y significado, que será diferente en cada contexto particular. A medida que los investigadores sociales fueron interpretando Internet como cultura, entraron en ella para estudiar las múltiples formaciones socioculturales que allí tenían lugar, generando una dinámica que ha dado lugar a una sobrepoblación de “investigadores que se lanzan sobre paisajes virtuales, escudriñando a nativos virtuales, y tomando notas virtuales de campo” (Stone, 1995, p. 243; Hine, 2004, p. 29). Fue entonces cuando empezó a hablarse de cómo Internet facilitaba toda una serie de “nuevos campos para la etnografía” (Escobar, 1996), y actualmente encontramos numerosos trabajos etnográficos sobre espacios de la red tan distintos como páginas web, grupos de discusión, chats, blogs, redes sociales, mundos virtuales, videojuegos *online*, etc.

Hablar de etnografía en Internet conlleva los mismos problemas que otros fenómenos que han tenido que ser reinterpretados con la llegada

de la era digital (por ejemplo, nociones como identidad, comunidad, etnicidad, etc.). Se utilizan indistintamente adjetivos como “virtual”, “digital”, “online” o prefijos como “net” o “ciber”, los cuales intentan señalar la novedad que supone realizar una etnografía con las nuevas herramientas digitales y a partir de las interacciones con los distintos grupos y personas que se reúnen en diferentes espacios de la red. Como siempre, el investigador o investigadora debe elegir entre estos términos o proponer uno nuevo, fundamentado su decisión con rigor científico y justificando y explicitando por qué elige un término y no otro.

Durante varios años, el término más asentado dentro de la literatura académica ha sido el de “etnografía virtual”, puesto que los primeros estudios en aplicar la metodología etnográfica a Internet se presentaron bajo este título (Mason, 1996; Hine, 1998, 2000). De acuerdo con la definición pionera de Mason (1999), hablamos de etnografía virtual cuando el objetivo no es sólo estudiar los usos de Internet, sino también las prácticas sociales en línea y de qué manera estas prácticas son significativas para la gente. Se trata, pues, de “una particular aproximación etnográfica que no es igual a la de la vida ‘real’ pero se le parece mucho” (Hine, 2004, p. 20), y en este sentido, puede hablarse de la etnografía virtual como una “remediación” (Bolter y Grusin, 1999) de la etnografía presencial, puesto que Internet y otras tecnologías digitales están complementando a los métodos tradicionales de obtención y recopilación de datos, de forma que los nuevos medios remedian los viejos métodos (Jensen, 2011).

Sin embargo, el adjetivo “virtual” ha sido criticado por sus connotaciones tradicionales de falso, irreal, no serio, etc., y por establecer una inevitable polaridad con respecto a lo “real”. Según Campbell (2004, p. 52), “calificar el término *etnografía* con el término *virtual* es sugerir que la investigación *online* sigue siendo menos real (y en última instancia, menos importante) que la investigación realizada *offline*”. Es por eso que algunos autores prefieren términos más neutros semánticamente pero que siguen manteniendo la especificidad de estar mediados por tecnologías digitales, tales como etnografía digital, etnografía *online* o ciberetnografía.

En mi caso, empleo el término “ciberetnografía” para referirme al proceso de investigación etnográfica llevado a cabo en Internet, una elección que comparto con autores como Pearce (2009). Aparte de evitar el polémico uso del adjetivo “virtual” y toda la polisemia que lo rodea, creo que la noción de “ciber” conlleva toda una serie de ideas que permiten acercarnos a los fenómenos digitales de una manera más correcta y precisa. El prefijo “ciber” proviene del griego *kybernetes*, que se refiere al timonel, el cual gobierna la embarcación. Al utilizar el prefijo “ciber” para referirnos a la etnografía practicada en Internet, estamos aludiendo a cierta idea de control y gobierno que es inherente a toda investigación etnográfica (el etnógrafo siempre “controla” sus datos y “dirige” la investigación), y que también se manifiesta en la utilización de programas y servidores gestionados por administradores y demás agentes informáticos -“los señores del aire” de los que habla Echeverría (1999)- quienes ejercen un control total sobre ellos y permiten una mayor o menor libertad de movimientos a los ciberetnógrafos. El asunto de cómo el propio software en el que hacemos investigación y cómo este está administrado por sus dueños es un aspecto a menudo olvidado en este tipo de investigaciones³⁶⁰, pero hay en él toda una serie de implicaciones importantes sobre qué nos está permitido hacer y qué no que deberían tenerse muy en cuenta, pues todo ello se relaciona estrechamente con el tipo de datos que obtenemos y cómo los obtenemos, así como con todo aquello que no podemos hacer porque el propio *software* y los administradores nos lo impiden.

Volviendo al problema del campo etnográfico, hasta hace relativamente poco tiempo la mayoría de las ciberetnografías se han centrado en el estudio de espacios delimitados dentro de Internet, por ejemplo, comunidades o grupos de usuarios dentro de canales de chats, listas de discusión, grupos de noticias, foros, MUDs, redes sociales, mundos virtuales,

³⁶⁰ En los últimos años, sin embargo, han surgido una serie de autores agrupados bajo la expresión “*software studies*” o “estudios sobre el software” que reclaman un cambio de paradigma en el estudio de los medios digitales, haciendo del software el principal elemento de análisis. Los *software studies* advierten una infravaloración de la programación informática por parte de los estudios y teorías sobre los nuevos medios aun cuando la programabilidad, es decir, el software, es la cualidad fundamental de los medios digitales (Manovich, 2005; 2013).

etc. Investigadores como Tom Boellstorff (2008) han comparado esta tendencia a estudiar un único espacio dentro de la red con los orígenes de la antropología, cuando la mayoría de los estudios se desarrollaban en un único lugar, normalmente una isla o poblado considerado arcaico y exótico. Roger Bastide (1968) hablaba en este sentido de “la superstición de lo primitivo” o “el mito de lo primitivo” vinculado a la actividad de los primeros antropólogos, algo que retrasó considerablemente los estudios sobre el cruce de culturas, pues tal enfoque entendía las culturas como entidades “aisladas” y “localizadas” cuyo contacto con otras formas culturales alteraba su “pureza” original. Puede verse un paralelismo entre aquellos primeros días de la antropología y el actual acercamiento a los espacios de Internet, cuyas investigaciones se han basado principalmente en estudiar un ciberlugar concreto, de un único género, una única cultura dentro de ellos, etc., obviando los casos de cruce cultural y de migraciones de unos a otros, los cuales pueden rastrearse desde los mismos orígenes de Internet. En este sentido, resulta cierto que los métodos utilizados para estudiar las “nuevas” tecnologías han sido hasta hace poco tiempo más bien tradicionales y poco innovadores (Gómez Cruz, 2017).

Este tipo de investigaciones que reproducen el paradigma antropológico de un único investigador centrándose en un sólo lugar durante un cierto período de tiempo, aunque perfectamente válidas, no consiguen retratar la complejidad de las relaciones que tienen lugar actualmente en Internet, donde observamos personas, grupos y comunidades que no se reúnen solamente en un único ciberlugar, sino que se mueven entre diferentes espacios digitales y van dejando huellas de su actividad intergrupal dentro de la misma, e incluso fuera de ella.

Ha sido la investigadora norteamericana Celia Pearce (2009) quien en tiempos recientes ha propuesto la noción de “ciberetnografía multisituada” al aplicar el concepto de Marcus no sólo al estudio de varios mundos virtuales o cibermundos³⁶¹ (en su caso *Uru, There y Second Life*),

³⁶¹ Los mundos virtuales -o cibermundos, como prefiero denominarlos- son espacios sociales persistentes generados por ordenador y representados gráficamente en tres dimensiones a los que los usuarios pueden acceder a través de Internet mediante representaciones digitales conocidas como “avatares” para comunicarse e interactuar con otros usuarios y con los objetos

sino también a aquellos otros espacios a los que los participantes recurren para relacionarse, tales como páginas web, foros, blogs o redes sociales. Pearce ideó esta estrategia metodológica al verse inmersa en un proceso de “diáspora virtual” o “ciberdiáspora” en Internet. Este proceso se produjo cuando los responsables del ciber mundo *Uru: Ages Beyond Myst* -una extensión del popular juego de aventura gráfica *Myst*- donde Pearce estudiaba una comunidad de usuarios, decidieron cerrarlo, dejando a los miembros de la comunidad *Uru* sin el lugar en el que solían reunirse y desarrollar sus actividades. Ante tal situación, la comunidad decidió “emigrar” a otros ciber mundos, especialmente a *There.com* y a *Second Life*, y recrear allí las prácticas, vocabularios y modos discursivos que habían desarrollado en el mundo de *Uru*. Pearce bautiza este movimiento como la “diáspora *Uru*”, es decir, el movimiento de una comunidad *online* hacia otros espacios digitales y ciber mundos diferentes tras la destrucción del suyo propio. La experiencia *Uru* es la experiencia de una comunidad *online* construida en torno a lazos fuertes y duraderos que incluso sobrevive a la destrucción de su espacio digital primigenio, lo que para muchos habría sido motivo suficiente para abandonar la comunidad y empezar en otra distinta con un nuevo avatar y una nueva vida digital.

El autor de este trabajo llevó a cabo una investigación similar que llegó a resultados parecidos. En este caso, el punto de partida fue el cierre del ciber mundo *There.com* el día 9 de marzo de 2010, lo que provocó un proceso similar de “ciberdiáspora” que llevó a varios miembros de este ciber mundo a explorar conjuntamente otros ciber mundos disponibles en Internet (tales como *Twinity*, *Onverse* o *Blue Mars*), hasta decidir establecerse en *Second Life*. Muchos “thereianos” -como se autodenominaban los miembros de *There.com*-, encontraron en *Second Life* su nuevo ciberhogar, pues este ciber mundo ofrecía mayores ventajas y posibilidades que el resto: una comunidad más diversa, más lugares para visitar, más posibilidades de personalización del avatar, de creación de espacios

que se encuentran en su interior. Algunos ejemplos de ciber mundos son sitios como *Second Life*, *Habbo* o el popular *World of Warcraft*. Para saber más sobre la historia y características de estos espacios digitales característicos de la cibercultura véase Taylor (2006), Boellstorff (2008) o Pearce (2009).

y objetos, etc. En este caso, la metodología de la ciberetnografía multi-situada se reveló como la más apropiada para acometer el estudio, ya que nos permitió seguir a la comunidad y los usuarios objeto de estudio por varios lugares de la red, no sólo los cibermundos citados, sino también otros espacios digitales como foros, redes sociales, y plataformas de alojamiento de vídeos como YouTube.³⁶²

Ambos casos ponen de manifiesto que, ante una situación crítica como es el cierre de una plataforma digital (en este caso un cibermundo), los usuarios se presentan como especialmente creativos y participativos en la búsqueda de nuevos espacios digitales en los que seguir en contacto y restablecer su comunidad. También ponen de manifiesto cómo las personas están utilizando las redes digitales para formar comunidades e identidades estables y duraderas, “sólidas” antes que “líquidas”, pues lejos de esas identidades “hasta nuevo aviso” y de esas “comunidades percha” de las que habla Bauman -caracterizadas por su carácter líquido e inestable, por la facilidad para deshacerse de ellas a cualquier instante, por “la naturaleza superficial y episódica de los vínculos que surgen entre sus miembros [...] vínculos friables y efímeros” (Bauman, 2003, p. 66)-, lo que observamos aquí es la construcción de lazos sólidos sostenidos a lo largo del tiempo a través de distintas plataformas; o dicho de otro modo, la emergencia de significados sociales y culturales compartidos, manifestados a través del discurso prolongado de un grupo que permite a los participantes imaginarse a ellos mismos como parte de una comunidad estable y duradera, incluso en un entorno a priori flexible y maleable como es Internet.

Puede verse en el caso de las ciberdiásporas *Uru* y *There* un ejemplo del concepto de imaginación tal y como ha sido reformulado por Arjun Appaduari (1996), para quien hoy la imaginación ha pasado a formar parte del trabajo mental cotidiano de la gente común y corriente. Según este autor, la imaginación es un elemento constitutivo de la subjetividad moderna, hecho que viene impulsado por los cambios introducidos por los medios de comunicación electrónicos, que transforman y reconfiguran

³⁶² Véase Márquez (2015) para una explicación más detallada de la investigación.

el campo de la comunicación de masas, así como los medios de expresión y comunicación tradicionales. Esta transformación ofrece nuevos recursos y nuevas disciplinas para la construcción de la identidad y la imagen personal, así como para la interacción y la socialización. La imaginación cotidiana también se pone de manifiesto en el aspecto creativo en las actividades sociales que implican la pérdida o el abandono de la propia situación, como ocurre en el caso del emigrante, quien “para serlo debe imaginar posibles vías de salida” (Peñarín, 2007, p. 170). En este caso, el hecho de que tanto los miembros de Uru como los de *There* perdieran su ciberhogar de origen, hizo que imaginaran “otros cibermundos posibles” en los que restablecer su comunidad. Y no sólo cibermundos, sino otros espacios digitales como redes sociales, foros, chats, etc., los cuales utilizaron de una manera creativa para seguir en contacto tras el cierre del ciber mundo y en el proceso de búsqueda de otro espacio digital en el que recrear su ciberhogar. Al seguir estas imaginaciones, el etnógrafo o etnógrafa puede descubrir igualmente estos usos creativos y adaptarlos a su trabajo, por lo que la imaginación y creatividad de los sujetos que estudia puede estimular la suya propia y adaptarla a sus fines investigativos añadiendo su particular imaginación “sociológica” (Mills, 1974) o “etnográfica” (Willis, 2000), esa que hace de cada investigador un verdadero “artesano intelectual” y su propio “metodólogo”:

Sed buenos artesanos. Huid de todo procedimiento rígido. Sobre todo, desarrollad y usad la imaginación sociológica. Evitad el fetichismo del método y la técnica. Impulsad la rehabilitación del artesano intelectual sin pretensiones y esfuerzos en llegar a serlo vosotros mismos. Que cada individuo sea su propio metodólogo; que cada individuo sea su propio teórico [...] Sed inteligencias que afrontan por sí mismas los problemas del hombre y de la sociedad (Mills, 1974, pp. 233-234).

Así pues, para investigar toda esta actividad en red, se hace necesario aplicar esta imaginación y artesanía intelectuales y seguir a la comunidad en diferentes sitios de Internet, desde ciber mundos hasta redes sociales, blogs, foros y chats, “saltando” de un espacio a otro de la red para seguir lo que está ocurriendo a partir de un enfoque en gran medida “coreográfico” (Janesick, 2000), esto es, construido en base a “improvisaciones” metodológicas que permitan realizar el seguimiento de ese

heterogéneo flujo de actividad *online* tal y como se va desarrollando. La ciberetnografía multisituada implica, pues, que el etnógrafo realice inmersiones en más de un lugar dentro de Internet, siguiendo las actividades y movimientos de la comunidad estudiada, que en casos como el de Pearce puede incluir incluso el encuentro y la investigación en un contexto físico y presencial.

Este último aspecto nos lleva a matizar que tanto la ciberetnografía como la ciberetnografía multisituada no implican necesariamente que la investigación se realice exclusivamente dentro de Internet. En la actualidad, muchas relaciones nacidas en Internet tienen su traducción en el mundo físico cuando los participantes deciden dar este paso. Así mismo, muchas comunidades nacidas en contextos presenciales continúan sus relaciones y amistades en Internet por medio de blogs, foros, redes sociales, videojuegos *online*, etc. En estos casos podríamos hablar más bien de lo que Kozinets (2010) denomina “etnografía mixta” o *blended ethnography*, esto es, un tipo de etnografía a medio camino entre la tradicional etnografía cara a cara y la nueva ciberetnografía o “netnografía”, según el término utilizado por este autor.

La cuestión de si debemos seguir la vida de las personas fuera de Internet ha preocupado a los investigadores desde las primeras ciberetnografías. Por un lado, la decisión de llevar la investigación al contexto presencial puede actuar como un claro ejercicio de *triangulación* (Oppermann, 2000) que permite al etnógrafo verificar lo que sus informantes han dicho en la red. Sin embargo, esta práctica corre el peligro de colocar al etnógrafo en una “posición asimétrica” con respecto a sus informantes en los casos en que éstos no se han conocido personalmente ni tienen la intención de hacerlo (Hine, 2004). Si la comunidad investigada mantiene reuniones presenciales de forma periódica, o si decide reunirse en algún momento en el mundo físico, el etnógrafo puede aprovechar esta situación³⁶³ para obtener nuevos datos o verificar aquellos que ya posee,

³⁶³ Puede verse aquí reflejado el carácter oportunista de la (ciber)etnografía multisituada que señalábamos más arriba, la cual implica seguir los flujos de actividad (en este caso un posible

como por ejemplo hicieron Taylor (2006) y Pearce (2009) en sus investigaciones sobre *EverQuest* y la ciberdiáspora *Uru*, respectivamente. La primera aprovechó una convención presencial de jugadores de *EverQuest* para acercarse a la misma y entrar en contacto con algunos de los sujetos que estaba investigando en este famoso ciber mundo. La segunda aprovechó otro encuentro presencial del grupo que estaba investigando para conocerlos personalmente y hacer conexiones entre los contextos *online* y *offline*. Sin embargo, esto cambia si la comunidad estudiada no se ha reunido nunca ni tiene pensado hacerlo, y el hecho de que el etnógrafo los invite a una reunión cara a cara lo coloca en una posición asimétrica, al tiempo que supone una amenaza para

[...] la autenticidad de *la experiencia del mundo virtual en los términos en que lo viven nuestros informantes*. En vez de presuponer que la comunicación presencial es intrínsecamente mejor para una etnografía, podríamos añadir un poco de sano escepticismo y optar por la *presencialidad*, cautelosa y sensiblemente, según los usos que nuestros mismos informantes le atribuyan (Hine, 2004, p. 64; cursivas en el original).

En efecto, el hecho de provocar este encuentro presencial cuando la propia comunidad no ha querido realizarlo supone *actuar asimétricamente* con respecto a ellos, pues el etnógrafo estaría empleando más medios para comunicarse y comprender a sus participantes que los empleados por ellos mismos, en este caso una reunión cara a cara que ellos no emplean entre sí. Así mismo, este tipo de proceder etnográfico presupone cierta idea de inautenticidad por parte del investigador con respecto a la información obtenida en línea, pues uno de sus objetivos con prácticas como ésta es verificar lo que los sujetos dicen en la red en un contexto de interacción cara-a-cara.

Esto último tiene que ver con el complejo problema de la autenticidad en Internet, el cual está estrechamente ligado al tradicional problema de lo “virtual” como algo opuesto a lo “real” y menos auténtico que él. El

encuentro presencial) tal y como se dan y aprovechar esa situación para explorar un sitio o espacio más. De ahí también la pertinencia de la metáfora “coreográfica” (Janesick, 2000), pues improvisamos un nuevo “paso” o “movimiento” etnográfico según las circunstancias.

hecho de que el etnógrafo solicite encontrarse físicamente con sus informantes para verificar ciertos aspectos de su investigación, dificulta la visión de Internet como contexto cultural legítimo y como espacio donde se construyen y constituyen identidades, comunidades, relaciones y prácticas que son experimentadas como verdaderas y reales por sus usuarios, es decir, como espacio para la creación de “culturas vernaculares” emergentes de lo digital (Coleman, 2010)³⁶⁴. Poco importa, en este sentido, conocer la identidad “real” de nuestros informantes -una identidad, por otro lado, siempre construida dramáticamente y a base de máscaras (Goffman, 1993)-, sino observar cómo estas identidades en línea son reales y tienen efectos reales para uno mismo y para los demás desde lo digital.

Dado que *todas las formas de interacción son etnográficamente válidas*, y no sólo aquellas que implican una relación cara a cara (Hine, 2004), nuestra tarea como ciberetnógrafos es atender al significado que estas interacciones tienen entre nuestros informantes y no forzar situaciones que cuestionen sus usos y sentidos, como el reclamar un encuentro cara a cara si la propia comunidad nunca lo ha realizado ni tiene intención de hacerlo. Esto supone ignorar que muchas personas que mantienen relaciones en Internet no se conocen en el mundo físico, algo muy común en espacios como los cibermundos. En tales casos, el ciberetnógrafo debe hacer todo lo posible por experimentar Internet tal como lo hacen sus participantes, como un usuario más, sin necesidad de investigar si las identidades en red corresponden a las personas “en el mundo real”. Internet también es un mundo real, también es el mundo real, puesto que adquiere sentido y significado gracias a acciones humanas investidas de realidad, veracidad y autenticidad por sus propios participantes. Investigar socialmente estos ciberlugares en sus propios términos, como un usuario más, implica ser simétricos con nuestros informantes.

³⁶⁴ Coleman (2010) se refiere al concepto de “culturas vernaculares” para describir aquellas culturas en las que las prácticas, temas, modos de comunicación y grupos que se originan dependen enteramente de las tecnologías digitales para su existencia.

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he presentado una discusión teórica sobre la ciberetnografía multisituada como estrategia metodológica para el estudio de Internet y la cibercultura. Para ello, he adoptado una perspectiva genealógica atenta a los cambios y transformaciones que se han ido produciendo en la metodología etnográfica y su concepción del trabajo de campo a lo largo del tiempo, desde los primeros días de la etnografía, cuando el énfasis estaba en el viaje a un lugar concreto y espacialmente delimitado (el paradigma de la isla o la aldea), hasta la denominada “etnografía multisituada” propuesta por Marcus, para quien, en un mundo cada vez más globalizado y en continuo cambio y movimiento, la imagen tradicional de la *residencia* en un espacio concreto debe ser sustituido por el *movimiento, circulación y seguimiento* de personas y objetos por distintos lugares. La ciberetnografía multisituada debe entenderse entonces como una traducción o adaptación de la idea de Marcus al universo digital, donde, al igual que ocurre en contextos presenciales, los usuarios y las comunidades que forman no se encuentran únicamente en un sitio concreto de Internet, sino que circulan y se mueven por diferentes lugares y redes digitales.

Si la idea de etnografía multisituada es coherente con el mundo globalizado actual, el concepto de ciberetnografía multisituada es igualmente válido en un mundo digital en el que cada vez son más los espacios, sitios y aplicaciones web que se relacionan y conectan entre sí. En este sentido, Burgess y Green (2009, p. 66), en su estudio sobre YouTube, hablan de la “permeabilidad” de esta plataforma, esto es, la forma en que se conecta ágilmente con otras redes sociales circundantes, y señalan que, como consecuencia de esta permeabilidad, los usuarios que forman parte de estas redes mueven con frecuencia sus contenidos e identidades entre sitios diferentes. Así mismo, en la actualidad, figuras emergentes como los *youtubers* o los *influencers* despliegan su contenido a través de diversas redes y canales (YouTube, Instagram, TikTok, Twitter, Facebook, etc.), dando lugar a nuevas formas de “celebridad transmedia” (Redmond, 2014) cuya figura, imágenes e historias, si bien en muchos casos parten inicialmente de algún canal principal (YouTube en el caso de los *youtubers*, Instagram en el de los *influencers*), transitan y se expanden a través

de diferentes redes sociales y otros espacios de la red. El resultado es un ir y venir continuo de una plataforma a otra, como cuando los usuarios postean vídeos de YouTube en Facebook, o incluyen enlaces a otros sitios web en sus perfiles de YouTube. Así pues, los nuevos espacios digitales se construyen de un modo que favorece su permeabilidad, lo que a su vez estimula a los propios usuarios a ser permeables y desplazarse por distintos sitios a la vez.

El usuario digital de hoy, por tanto, no es ya aquel que únicamente se conectaba a un foro o a un chat, sino que ahora circula y se mueve por los múltiples espacios digitales que le ofrece Internet, desde redes sociales como Facebook o Instagram hasta plataformas de microblogging como Twitter, pasando por cibermundos como Second Life o plataformas de alojamiento de vídeos como YouTube. Si queremos entender realmente la verdadera complejidad de Internet y la Web 2.0, y la diversidad y variedad de usos que los usuarios hacen de ella, deberemos abordar necesariamente estos movimientos y flujos digitales que se desarrollan diariamente en su interior. Y para ello, la ciberetnografía multisituada como herramienta de investigación social adaptada a los nuevos tiempos digitales, puede resultar metodológicamente útil y apropiada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPADURAI, A. (1996). *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- AUGÉ, M., y COLLEYN, J. P. (2012). *¿Qué es la antropología?* Barcelona: Paidós.
- BASTIDE, R. (1968). "Acculturation", *Encyclopaedia Universalis*, vol. 1, Paris, 102-107.
- BAUMAN, Z. (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI.
- BOELLSTORFF, T. (2008). *Coming of Age in Second Life. An Anthropologist Explores the Virtually Human*. New Jersey: Princeton University Press.

- BOLTER J. D., y GRUSIN, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BURGESS J., y GREEN, J. (2009). *YouTube. Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press.
- BURKE, P. (2010): *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.
- CAMPBELL, J. E. (2004). *Getting in On Online. Cyberspace, Gay Male Sexuality, and Embodied Identity*. New York: Harrington Park Press.
- CLIFFORD, J. (2008). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- COLEMAN, G. (2010). Ethnographic approaches to digital media, *Annual Review of Anthropology*, 39, 1-16.
- ECHEVERRÍA J. (1999). *Los señores del aire: Telépolis y el Tercer Entorno*. Barcelona: Destino.
- ESCOBAR, A. (1994). Welcome to Cyberia: Notes on the Anthropology of Cyberculture, *Current Anthropology*, 35, 211-223.
- GOFFMAN, E. (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GÓMEZ CRUZ, E. (2017). Etnografía celular: una propuesta emergente de etnografía digital. *Virtualis*, 8 (16), 77-98.
- HAMMERSLEY, M., y ATKINSON, P. (2009): *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- HINE, C. (2004). *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC.
- JANESICK, V. J. (2000). The Choreography of Qualitative Research Design: Minuets, Improvisations, and Crystallization. En Denzin, N.K., y Lincoln, Y. S. (eds.). *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage, 379-399
- JENSEN K. B. (2011). New media, old methods: Internet methodologies and the online/offline divide. En Consalvo, M. y Ess, C. (eds.). *The Handbook of Internet Studies*. Malden: Wiley-Blackwell, 43-58.
- KOZINETS R. V. (2010). *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. London: Sage.
- MALINOWSKI B. (1995). *Los argonautas del Pacífico Occidental*. Barcelona: Península.

- MANOVICH, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- MANOVICH, L. (2013). *El software toma el mando*. Barcelona: UOC press.
- MARCUS, G. E. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography, *Annual Review of Anthropology*, 24, 95-117.
- MARCUS, G. y FISCHER, M. (2000). *La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- MÁRQUEZ, I. (2015). Audiencias creativas y cibermundos: ¿Qué hacen los usuarios cuando una plataforma cierra?, *Zer*, Vol. 20 - Núm. 39, 219-235.
- MASON, B. L. (1996). Moving Toward Virtual Ethnography, *American Folklore Society News*, 25 (2), 4-5.
- MILLS, C. W. (1974). *La imaginación sociológica*. México: FCE.
- OLWING, K.F., y HASTRUP, K. (1997). *Siting Culture: The Shifting Anthropological Object*. London: Routledge.
- OPPERMANN, M. (2000). Triangulation - A Methodological discussion. *International Journal of Tourism Research*, Vol. 2 (2), 141-146.
- PEARCE, C. (2009). *Communities of play. Emergent cultures in multiplayer games and virtual worlds*. Cambridge: MIT Press.
- PEÑAMARÍN, C. (2007). El hogar y el mundo. La imaginación en los discursos informativos y publicitarios. *CIC. Cuadernos de información y comunicación*, Vol. 12, 169- 184.
- REDMOND, S. (2014). *Celebrity and the Media*. New York: Palgrave Macmillan.
- STONE, A. R. (1995). Sex and Death among the disembodied: VR, cyberspace, and the nature of academic discourse. En Star, S. L. (ed.). *The Cultures of Computing*. Oxford: Blackwell.
- STRATHERN, M. (1996). Cutting the network. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 2, 517-535.
- TAYLOR, T.L. (2006). *Play Between Worlds: Exploring Online Game Culture*, Cambridge: MIT Press.

THRIFT, N. (1996). *Spatial Formations*. London: Sage.

VAN MAANEN, J. (1995). An end to innocence: the ethnography of the ethnography. En Van Maanen, J. (ed.), *Representation in Ethnography*. Thousand Oaks: Sage, 1-35.

WILLIS, P. (2000). *The Ethnographic Imagination*. Cambridge: Polity Press.

LA SERRANÍA DE RONDA TRAS LA EXPULSIÓN DE LOS MORISCOS (1570-1571). EL CONTROL DEL TERRITORIO Y EL INICIO DE LA REPOBLACIÓN³⁶⁵

MIGUEL SOTO GARRIDO
CSIC-IH

RESUMEN

En el presente artículo realizamos un análisis del estado de la Serranía de Ronda desde la expulsión de los moriscos hasta el inicio del proceso repoblador. El final de la rebelión no vino con la deportación, una desafortunada operación realizada sin los efectivos suficientes en un medio poco preparado. Esta situación obligó a mantener al ejército tanto para controlar el esclavismo descontrolado de los cristianos viejos como a la población morisca refugiada en la sierra. Por el contrario, estas pretensiones no se cumplieron. Tras la retirada de las tropas, a comienzos de 1571, quedaría una serie de insuficientes presidios dispuestos por la región como fuerza militar garante de la seguridad de una zona dominada por el peligro morfi, coyuntura que heredan los primeros repobladores.

PALABRAS CLAVE

Serranía de Ronda, Reino de Granada, Mediterráneo, frontera, moriscos, esclavitud.

³⁶⁵ El presente trabajo se encuadra en el marco del proyecto de investigación de I+D+i, HAR2016-78759-P, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

INTRODUCCIÓN

Desde un punto de vista historiográfico es un hecho bien apreciable que la comarca de Ronda durante la época moderna ha recibido una escasa atención por la investigación. Ciertamente, la falta de fuentes conservadas obstaculiza esta labor. No obstante, contamos con los suficientes recursos como para arrojar cierta luz sobre episodios o procesos cuyo estudio puede contribuir a llenar este vacío.

La expulsión de los moriscos y la repoblación filipina, ciclo imprescindible para conocer y comprender la evolución de la región en el tránsito de los siglos XVI al XVII, es buen ejemplo. Recientes aportaciones han alumbrado las dinámicas bélicas de la rebelión precedente, pero el periodo que prosigue es una historia por hacer³⁶⁶. Es una temática que ha logrado despertar un gran interés en prácticamente todo el reino granadino, pero el sector suroccidental no es conocido ni siquiera en sus rasgos generales. Por ello, nuestro principal objetivo aquí será, continuando anteriores trabajos, analizar el espacio que abarca desde la deportación hasta el inicio de la repoblación. Este periodo, calificado por algunos autores como “pre-repoblación o repoblación militar” (Sánchez Ramos, 1997), se trata de una etapa fundamental para comprender los caracteres de la sociedad fronteriza que habría de empezar a conformarse a partir de 1571. De ahí la necesidad, como paso previo al estudio de la repoblación propiamente dicha, de profundizar en el estado del territorio tras el extrañamiento.

Para cumplir estos objetivos nos valdremos de dos fuentes básicas. Por un lado, la correspondencia mantenida entre el duque de Arcos, encargado de la gestión del conflicto en el área, y las autoridades granadinas y madrileñas. Por otro lado, las noticias conservadas en el Consejo de Guerra y las primeras inspecciones realizadas. Este tipo de documentación, empleada para la Alpujarra, Almería o la Axarquía malagueña, no ha sido explotada aún para el alfoz rondeño. Finalmente, una serie de

³⁶⁶ Un reciente estudio de Bravo Caro e Ybáñez Worboys (2020), sería una excepción a este planteamiento.

fuentes secundarias, sobre todo las crónicas de la guerra de Granada nos ayudarán a complementar o matizar ciertos aspectos.

1. UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA: LA SERRANÍA DE RONDA EN VÍSPERAS DE LA EXPULSIÓN DE LOS MORISCOS

Durante el siglo XVI la Serranía de Ronda estuvo habitada por una importante comunidad morisca. Resultado de la conversión de los mudéjares, los moriscos permanecieron en este espacio hasta el fin de la guerra de las Alpujarras. La tierra de Ronda se sumaría al conflicto en la primavera de 1570, coincidiendo con la llegada de don Juan de Austria a Granada. El origen se remonta a la aplicación de los bandos de expulsión de los *moriscos de paces*. De ser una región que había permanecido al margen de la contienda, la intervención de Antonio de Luna para realizar la deportación abrió un nuevo foco bélico en la fase final de la guerra (Soto Garrido, 2019). El pillaje y esclavitud de las tropas concejiles forzaron la sublevación. Provisionalmente, la gestión del asunto recae sobre Pedro Bermúdez, corregidor rondeño, pero pocas semanas más tardes la dirección queda en manos de Luis Ponce de León, II duque de Arcos.

Las negociaciones abiertas con los representantes moriscos posibilitaron iniciar una reducción voluntaria, previa entrega de armas y declaración de su lealtad al rey. Este proceso, un goteo lento pero interrumpido hasta la deportación, no impidió que surgieran disensiones ideológicas dentro de la comunidad neoconversa. Las posturas pactistas de un sector moderado coexistieron con grupos más intransigentes, acaudillados por monfíes contrarios a la pacificación. Estos últimos, en gran parte debido a las acciones de los cristianos viejos, ganaron los suficientes partidarios como para forzar la preparación de la guerra. Pero esta recibió una escasa consideración desde el núcleo rector encabezado por don Juan, precisamente cuando la Alpujarra era un territorio medianamente controlado. Esta falta de apoyo condicionó el recurso a las indisciplinadas tropas concejiles, junto a puntuales apoyos señoriales, que abocaban a repetir los errores de Luna. Iniciadas las operaciones, la pretensión de “allanar la sierra”, el objetivo central, se vio seriamente frustrado. La ineficacia de las tropas para hacer frente a una guerra de guerrillas determinó el curso del conflicto. Ni un cambio de estrategia en favor de la infantería

y, sobre todo, arcabuceros facilitó las tareas de búsqueda. Estas circunstancias convencieron al duque del escaso sentido que tenía continuar gastando vitualla y hombres, especialmente cuando los concejiles abandonaban las compañías para iniciar la siembra. Resultaba más sensato volver a Ronda, recomponer las compañías y, antes de cualquier intervención, controlar el pillaje de los cristianos viejos sobre la Serranía, pues obstaculizaban la reducción. Una vez solventadas ambas cuestiones se podría culminar el enfrentamiento mediante dos tareas: la expulsión de los moriscos reducidos y la preparación de una serie de presidios.

Esta agenda no era otra que la aplicada tras la victoria en Serón: continuar la deportación de los *moriscos de paces*, a fin de evitar su unión a la resistencia, y la lucha contra esta mediante un sistema que se resultara más eficaz frente a la guerrilla morisca. La guerra, por tanto, no se consideraba acabada. Únicamente, la experiencia de meses atrás había forzado un nuevo cambio de estrategia. Aún sería necesaria la actividad de las tropas en la Serranía rondeña durante unos meses, antes de que la seguridad de la comarca quedara garantizada y los presidios como puntos militares de vigilancia ante monjes residuales.

Este ritmo de las cosas difería bastante de la situación en la Alpujarra. Tras las campañas de don Juan de Austria y poco después del Comendador Mayor Luis de Requesens, se estimó que el final de la guerra exigía la deportación de los moriscos. Tras la firma de las primeras capitulaciones en mayo de 1570, y ante la dificultad para acabar vía armada, el viejo proyecto de deportación se impuso como solución definitiva (Vincent, 1985). La idea no era nueva. Ya en 1565 los prelados castellanos se inclinaban hacia una deportación selectiva y gradual de los moriscos granadinos (Benítez Sánchez-Blanco, 2000). En cambio, el proyecto final, en gran medida, respondía a la urgencia de claudicar el conflicto cuando arreciaban los problemas en los Países Bajos y en el Mediterráneo. La guerra véneto-otomana por la conquista de Chipre, precisamente abierta por Selim II aprovechando la rebelión morisca, elevaba la tensión en la frontera mediterránea. Urgía, por tanto, emprender una rápida expulsión antes del invierno y evitar alargar más la contienda.

2. LA EXPULSIÓN: ESPACIOS Y TIEMPOS

La orden de expulsión concebía una operación que recogiera a los moriscos reducidos, a fin de evitar que se unieran a la resistencia serrana. Pero una intervención de este calibre exigía un mínimo control del territorio, casuística que no se dio en muchos lugares. Reunidos, serían trasladados desde sus lugares de origen a diferentes puntos logísticos, donde se redistribuirían fuera del reino. Durante estos trayectos terrestres los moriscos serían divididos en cuadrillas de unos 500 individuos, escoltados con sus respectivas compañías. Además, se contaría con la colaboración de las localidades de paso previstas en los itinerarios, un difícil trayecto para cientos de familias extirpadas de su tierra y exhaustas de la guerra. Realizada de forma efectiva, la deportación finiquitaría el conflicto, garantizaría la seguridad de la circunscripción y permitirían dar inicio al proceso repoblador. Ahora, la premura instada desde Granada llevó a subestimar la complejidad y los efectivos necesarios, pero, sobre todo, generalizó a todas las regiones del reino, con ritmos y situaciones bien distintas, una medida cuya aplicación requería mayor preparación y ciertas especificidades.

Un análisis del caso de Ronda resulta bastante clarificador. El bando de expulsión fue pregonado en la ciudad el 27 de octubre, exhortando “que todos los moriscos e moriscas saliesen fuera de esta ciudad y su tierra”³⁶⁷. Paralelamente, el duque de Arcos recibe una carta de don Juan anunciando la saca el último de octubre³⁶⁸. Esta orden supuso un nuevo roce entre ambas autoridades. Ponce de León ya había indicado que el final del conflicto pasaba por la deportación, pero consideraba que aún no era el momento de realizar semejante intervención y mucho menos sin apenas preparación. Un soldado de las compañías que aún operaba opinó que su aplicación inmediata podía traer más problemas que beneficios. No solo quedaban más rebeldes de los estimados en la sierra, sino que los cristianos aprovecharon el desorden y la falta de milicias

³⁶⁷ Archivo Histórico de la Nobleza, Luque, Caja 750, Documento 2, fols. 2r-2v.

³⁶⁸ Junto a la documentación anterior existen interesantes noticias en: Instituto Valencia Don Juan, E4, TIII, 36, orden de expulsión de los moriscos.

para emprender un pillaje bastante difícil de controlar³⁶⁹. En estas circunstancias, una saca exitosa recomendaba demorar la orden hasta que llegaran las huestes señoriales esperadas. Estos efectivos deberían guardar la franja los días previos a la expulsión para evitar la huida de los individuos a deportar y el ataque de sus vecinos.

Sin embargo, la premura de don Juan impidió la llegada de las tropas señoriales tan necesarias para una operación que ya contaba con sobradas dificultades, ni mucho menos intentar un somero control militar previo. A final de octubre las previsiones de infantería para la deportación en Ronda solo hacían referencia a las “compañías del campo del duque” con unos 200 contabilizados³⁷⁰, cifra irrisoria si atendemos a la magnitud de la empresa. En efecto, la expulsión fue realizada los primeros días de noviembre con las compañías de Juan de Espuche y Pedro de Mendoza junto a la ayuda concejil de los corregimientos de Ronda y Gibraltar³⁷¹.

En realidad, la deportación se limitó a concentrar en determinados puntos del Havaral, preferentemente en iglesias, a la población reducida desde el inicio del conflicto. Por ejemplo, sabemos que Cartajima y Jubrique, dos lugares geoestratégicos dentro de la Serranía, fueron enclaves donde se concentraron a los *moriscos de paces*. La expulsión de este colectivo resultaba una tarea prioritaria para evitar que las acciones de los cristianos viejos contribuyeran a engrosar los descontentos que se refugiaban en el interior. No obstante, la carencia de unas huestes profesionales, cualitativa y cuantitativamente, impidió atajar este problema. Sin inspeccionar someramente las regiones montañosas donde se refugiaban un incierto número de moriscos, en muchas ocasiones auténticos monjes, la zona quedaba abocada a una dilatada inestabilidad. Y aun así no toda la Serranía se vio afectada, pues en Gaucín, aunque se trate de tierra

³⁶⁹ AHNOB, Osuna, C. 1635, D. 273, fol. 4.

³⁷⁰ Archivo General de Simancas, Cámara de Castilla, Legajo 2155, fol. 15.

³⁷¹ AHNOB, Osuna, C. 1635, D. 274.

señorial, no se pregonó el bando de expulsión hasta final de noviembre³⁷².

Los moriscos reunidos fueron llevados al castillo de Ronda para ser trasladados pocos días después a Granada y desde allí fuera del reino (Del Mármol Carvajal, 2015). Diferentes listas nos informan sobre el número de deportados de cada población, oscilando entre 1238 y 1570 individuos³⁷³, números que cuestionaban bastante la extirpación del colectivo. A fin de cuentas, la expulsión solo había sido una medida precipitada, sin medios suficientes ni adecuados y fundamentalmente, en un medio no preparado su aplicación. Sus carencias, es decir, las pervivencias moriscas serranas y sus derivaciones, son las que conjugan el estado de la Serranía y los peligros intrínsecos a sus tierras durante, al menos, las dos próximas décadas.

3. LA SERRANÍA DESPUÉS DE LA DEPORTACIÓN

Desde la perspectiva de don Juan, la expulsión era el punto final del conflicto. Únicamente restaba implementar esa geografía de presidios que Requesens había ensayado en la Alpujarra. Estas unidades castrenses se encuadrarían ya dentro de un nuevo estadio dentro del plan diseñado: la preparación del territorio a repoblar, fase que implicaba tanto la inspección de la demarcación como ese control militar vía presidios para garantizar la seguridad necesaria previa llegada de los repobladores.

Esta visión chocó bastante con los planes del duque para Ronda. Tras la deportación no dudó en aplaudir el acierto de la medida³⁷⁴, pero las condiciones en que se había ejecutado no permitían que las tropas se fuesen tan pronto. La cuestión de fondo era que la deportación no había supuesto una empresa de envergadura: se había limitado a reunir a ciertos moriscos reducidos de Havaral. Estos ya no podrían unirse a los rebeldes ni auxiliarlos, pero este colectivo solo era una parte del problema. Dejando a un lado los reducidos aún por expulsar, quedaban cientos de

³⁷² AHNOB, Luque, C.750, D. 3, fol 2r.

³⁷³ AGS, CCA, Legajo 2155, fols. 263 y 316.

³⁷⁴ AHNOB, Osuna, C. 1635, D. 282.

refugiados en la sierra, familias enteras que huían de la persecución cristiana, cuya magnitud era tan desconocida como su ubicación. Realizar estas labores de búsqueda, es decir, culminar esa guerrilla, era una tarea necesaria antes de abandonar la zona y que los presidios pudiesen ejercer una verdadera función de protección y vigilancia de un territorio, ya sí, medianamente pacificado³⁷⁵.

Ahora bien, para ello existían varios problemas, comenzando por el viejo inconveniente de la falta de tropas. Las compañías que habían participado en la saca se encontraban camino de Granada escoltando a los deportados, mientras que el resto seguían protegiendo a los reducidos. De momento no era posible reclutar milicias del corregimiento ni tampoco recurrir a los estados señoriales. Hasta que no volvieron las compañías de Granada, debidamente rearmadas y pagadas, no se pudo contemplar ningún escenario de actuación.

Por otro lado, la desatención de don Juan de Austria a las reiteradas peticiones de vuelta de las compañías o el envío de refuerzos del reino de Sevilla, que debe relacionarse con los diferentes pareceres de ambos mandatarios. Mientras que el hermanastro del rey se negaba a autorizar otra acción que no fuese la instalación de los presidios, el duque no había renunciado a realizar unas últimas campañas. Esta decisión le llevó, de nuevo, a esquivar la autoridad de don Juan. Como ya había hecho anteriormente, hizo valer su condición de adelantado de la guerra en esta área, informando a Felipe II los motivos para contrariar la opinión de su hermanastro. Además de esgrimir que no existía ninguna prohibición expresa para las salidas programadas. Bajo este enfrentamiento debemos comprender que las miras de don Juan estaban ya puestas en el Mediterráneo, no interesando atizar una sierra residual después de una dura y costosa contienda, aun a costa de dejar la comarca latente. Al contrario, Ponce de León, tras meses de esfuerzos poco efectivos, no iba a marcharse sin pacificarla con mayores garantías, pues la seguridad de sus señoríos se veía también afectada.

³⁷⁵ AHNOB, Osuna, C.1635 D. 279.

Junto a la falta de tropas o los distintos intereses de las personalidades implicadas, el principal obstáculo para continuar era el mismo que se había expuesto a la hora de la deportación: el descontrolado pillaje de los cristianos viejos. Este fenómeno debe ser analizado, pues nos permite acercarnos a la realidad de ambos colectivos, así como atender a los interesantes caracteres fronterizos.

3.1 LA ESCLAVITUD Y LA FUGA DE MORISCOS

Desde la malograda expulsión de los *moriscos de paces*, en la primavera de 1570, se manifestaron las diferencias que separaban a las comunidades de moriscos y cristianos viejos. Con todo, las vejaciones que protagonizan las tropas concejiles no suponen un acontecimiento aislado en la rebelión ni tampoco en el pasado reciente de la región. De hecho, nuestro caso de estudio puede representar un buen ejemplo de la frontera interior de la que nos habla B. Vincent (Vincent, 1992). La Serranía de Ronda conjuga un espacio habitado casi en exclusividad por neoconvertos. Solo dos poblaciones, Atajate y Cartajima, a falta de una profundización mayor, podrían ser consideradas como comunidades mixtas. El resto son íntegramente habitadas por cristianos nuevos que permanecen en el ámbito rural tras 1501. Por su parte, las salidas naturales de este mar morisco quedan resguardas por núcleos urbanos cuyos moradores son cristianos viejos, principalmente las primigenias familias repobladoras y sus descendientes. Ronda y Marbella, doble corregimiento sobre el que pesa la jurisdicción del Havaral, abren y cierran los flancos nort-sur de este espacio, en el que, además, discurren las principales rutas comerciales que conectan la costa con el interior. Luego, otros vértices controlan el resto de las salidas como Cortes de la Frontera, en los límites con la baja Andalucía; El Burgo con la jurisdicción de Málaga; o Estepona con la costa oriental. Finalmente, deberíamos considerar los señoríos, especialmente Casares cumpliendo la misma función respecto a la salida al mar en la costa más occidental hasta Gibraltar.

Estas fronteras, que definen dos marcos bien distintos, también tienen un correlato en el campo social que debe ser planteado. Las actuaciones de ambos colectivos antes y después de la contienda pueden ser mejor comprendidas si atendemos a esta coyuntura fronteriza, al margen de las

consideraciones legales o necesidades derivadas de la guerra que toleraron y sancionaron determinadas prácticas. Desde el punto de vista cristiano, la permanencia de los moriscos desarmados en el ámbito rural no alteraba en exceso la realidad bajomedieval. El confinamiento de los neoconversos en este mundo rural no solo favorecía, a falta del gran control inquisitorial (Gil Sanjuán, 1991), la continuidad de estas sociedades islámicas, sino también el alejamiento sociocultural del mundo cristiano circundante. Para los habitantes de la ciudad, el Havaral seguirá siendo lo que era antes de las conversiones. Un hábitat musulmán cuyos moradores son considerados como sujetos no asimilados y, tras los levantamientos de comienzos de siglo, sujetos peligrosos, sospechosos de confabular con el enemigo³⁷⁶. En este contexto no es de extrañar que los grupos sociales más ortodoxos respecto a la cuestión morisca, radicados en las ciudades y considerados superiores en el escalafón social, siguieran realizando incursiones que tenían como fin el robo y el pillaje a los neoconversos.

La carencia de fuentes conservadas nos impide conocer de primera mano la evolución de esta coyuntura, aunque percibamos ciertos ecos que se recrudecen en vísperas de la rebelión. Durante las décadas que median entre la conversión mudéjar y el levantamiento de 1568, el Consejo de Guerra recibe periódicas noticias sobre estas tensiones o la desconfianza hacia unas villas que se consideran más fieles al sultán de Estambul o al jerife marroquí que al Rey Católico³⁷⁷. Antes del conflicto no es extraño que los cristianos viejos, desde autoridades militares a modestos vecinos, realicen en este espacio cabalgadas para tomar un botín material o humano, sin necesidad de una previa declaración de guerra³⁷⁸. Esta situación nos habla de una consideración de inferioridad por parte de los

³⁷⁶ Archivo de la Real Maestranza de Caballería de Ronda, Archivo Privado Rafael Aguilera, Carta y cédula para que las justicias puedan proceder contra los moriscos que trajeran armas (12/08/1562).

³⁷⁷ AGS, Guerra y Marina, Legajo 14, D.7 (sin fechar), Copia de los nombres de los lugares del reino de Granada que están apercebidos para levantarse...

³⁷⁸ Por ejemplo, Alonso de Alarcón, capitán de Estepona, realiza una cabalgada en Jubrique en el mes de julio de 1570, entorpeciendo las negociaciones del duque de Arcos con los moriscos. AHNOB, Osuna, C. 1635, D. 15.

cristianos viejos hacia las comunidades moriscas del interior. La nueva frontera se ha desplazado a la línea de costa y existen unos nuevos modos de interacción entre cristianos viejos y neoconvertos (Barrios Aguilera, 1997). Empero, la pervivencia en sus antiguos núcleos residenciales de los *cristianos nuevos de moros*, considerados como falsos conversos, superpone una vieja dinámica heredera de la frontera medieval andaluza.

De esta forma comprendemos que al estallar la rebelión alpujarreña existían unos sólidos antecedentes, en estas fronteras interiores, a las actuaciones que la contienda iba a generalizar, cuando no legalizar³⁷⁹. Las necesidades militares, especialmente los impedimentos para el reclutamiento de tropas, llevaron a Felipe II a permitir la esclavización de los moriscos. Para su justificación, en contra de las opiniones de ciertos sectores eclesiásticos que negaban su cristiandad, el monarca optó por una postura que engarzaba con los cánones medievales ya presentes en las Partidas: el origen de la esclavitud era dispuesto por los emperadores, aquí conmutando la pena de muerte a un colectivo que había cometido crímenes de lesa majestad humana y divina (Benítez Sánchez-Blanco, 2010). Además, para evitar la confrontación entre el derecho a la presa y la voluntad regia, el rey decretó la confiscación general de los bienes moriscos, pero reconoció el derecho al botín, incluida la servidumbre, para aquellos que procediesen bajo disciplina militar.

Este derecho suponía un aliciente para el alistamiento de hombres, máxime cuando con la llegada de don Juan se eliminase el quinto real de las cabalgadas sobre cualquier bien tomado (Bravo Caro, 1998b), pero tampoco debemos olvidar que bajo esta decisión pesaba la necesidad de galeotes en vísperas de la Liga Santa. Como apunta Thompson, resulta paradójico que la alta participación española en la batalla de Lepanto se debiese al ingente número de moriscos hechos prisioneros durante la guerra de Granada (Thompson, 2006).

³⁷⁹ Según N. Cabrillana la burguesía de ciertas ciudades instigó a la rebelión morisca en busca de un contexto propicio para realizar estas prácticas (Cabrillana Ciézar, 1982).

En el caso de la Serranía de Ronda, la entrada de Antonio de Luna inauguró el marco idóneo para que estas prácticas se generalizaran, apreciándose con claridad tres perfiles de actores: una suerte de bandoleros especializados en la captura de moriscos; las propias bandas de soldados que participan en la reducción, destacando la liderada por Antón García “el Manco”; y finalmente, los vecinos de los municipios cristianos circundantes (Ronda, Marbella, Cortes, etc.)(Benítez Sánchez-Blanco, 1982).

Durante los meses venideros, las ciudades de Ronda y Marbella se convirtieron en centros redistribuidores de los capturados, lícita o ilícitamente, ya fuera hacia los mercados esclavistas de Málaga o de la baja Andalucía³⁸⁰. La masiva llegada de los moriscos alteró el curso habitual de la vida de estas urbes, planteando desde problemas de abastecimiento hasta conflictos entre los ciudadanos. Este curso llegó a su extremo en Marbella, donde se produjo un motín por parte de los vecinos, temerosos de que los allí retenidos conjurasen con los cautivos recién llegados³⁸¹.

Durante la contienda estas acciones habían sido tan comunes como descontroladas. La prioridad se había fijado en el control de los insurrectos y el castigo de tales actos fue dejado a las autoridades del corregimiento, que hicieron un escaso esfuerzo. Únicamente, cuando se vislumbraba una inminente deportación y un cambio de estrategia, se intentó atajar un fenómeno que entorpecía la reducción y atizaba los ánimos de los rebeldes³⁸². Estos acontecimientos nos ponen de relieve la complejidad de una contienda en la que no solo se debía combatir a los insurrectos, sino también a todos aquellos cristianos consagrados a estas prácticas esclavistas. La transformación de la rebelión alpujarreña en una guerra contra el soberano propiciaba un contexto favorable para que los cristianos viejos hiciesen extensible la consideración de rebeldes a todos los

³⁸⁰ Reciente investigaciones han incidido en el papel de la ciudad de Antequera como puerta de salida de los moriscos esclavizados en el área malagueña y la presencia de estos en el Valle del Guadalquivir, con interesantes datos concretos sobre los procedentes de la Serranía de Ronda (Pérez-García, 2016; Pérez García, Rafael M; Fernández Chaves, 2019).

³⁸¹ AHNOB, Torrelaguna, C. 750, D. 9.

³⁸² AHNOB, Osuna, C. 1635, D. 291, fols. 7-8.

moriscos y poderse entregar a una despiadada esclavitud, con independencia de que actuasen o no bajo disciplina militar.

Ahora bien, frente a los insurrectos —a los que se refiere inequívocamente como *moros*—, la Corona eximió la pena de esclavitud, junto a los niños menores de edad, a los no sublevados, es decir, a los *moriscos de paces*. En el fondo lo que marca la diferencia, lo que puede salvar de un destino fatal, es la fidelidad al Rey, aspecto bien apreciable cuando muchos moriscos suscriben escrituras notariales haciendo constar su lealtad a la Monarquía y su carácter pacífico como *morisco de paz* o *morisco no alzado*, independientemente de su condición de cristiano nuevo³⁸³. Estos comportamientos reproducen unos modos de relación que se asemejan bastante a los presentes en la ocupación restringida de los presidios norteafricanos, a esos *moros de paz* y *moros de guerra*, como denomina la documentación y las crónicas contemporáneas (Suárez Montañés, 2005). De hecho, el uso lingüístico de estas expresiones aplicadas a la guerra de las Alpujarras nos debe hacer cuestionarnos hasta que punto no nos encontramos ante una contaminación ideológica del modelo norteafricano para distinguir una dudosa fidelidad o enemistad declarada. Los *moros de guerra* equivalen a los sublevados, también *moros*, de quienes no se duda su lealtad al Turco ni tienen reparo en atacar a los cristianos hasta el martirio o llevarlos cautivos si logran huir a Berbería. La única salvedad se encontraría, parcialmente, respecto a los *moros de paz* pues estos *moriscos*, no alzados, son teóricamente de confesión cristiana y están intentando demostrar su fidelidad y garantizar su protección. Para ello, como en los presidios, no dudarán en colaborar con los cristianos, delatando a sus antiguos correligionarios y albergando la esperanza de tener cabida en la sociedad vencedora.

Ahora, el curso de la contienda impidió realizar investigaciones para corroborar la buena fe de los *moriscos de paces*, y su tratamiento y destino (la esclavitud y el destierro) difirió poco de los sublevados. Los vecinos y los soldados generalizaron, en la medida de lo posible, todas las casuísticas a la rebeldía. Ni las autoridades bélicas atendieron estas diferencias. No olvidemos que los militares, muchos con deudas pendientes de pago,

³⁸³ Varios ejemplos en: (Bravo Caro, 2000; Urbaneja Ortiz, 2008).

están participando activamente en el comercio de esclavos. Además, sería interesante apuntar que importantes cargos de la guerra procedían o estaban acostumbrados a actuar en un espacio mediterráneo, donde estas supuestas diferencias no existían. Sin ir más lejos, Sancho de Leiva o Hernán Tello, tras volver de su gobernación interina de Orán-Mazalquivir, participa en las Serranía extrañados los moriscos.

Las consecuencias son conocidas. La masiva afluencia de esclavos a los mercados provocó una drástica bajada de los precios que generó una “democratización” de su acceso hasta estratos sociales bien modestos (Vincent, 2008). Ni siquiera los niños y niñas dados en depósito a familias cristiano-viejas para su custodia en Ronda, sobre los que el duque de Arcos puso gran empeño, lograron escapar de la esclavitud³⁸⁴, situación extensible al resto del reino. De hecho, es necesario enfatizar que la documentación muestra el interés de los cristianos por esclavizar a mujeres, niños y niñas especialmente, integrantes de los grandes botines humanos en estos momentos. Sobre esta situación pesaba tanto su mayor valor en los mercados de esclavos como su valor como fuerza de trabajo (Martín Casares, 2000).

El punto álgido llegó cuando se constató que el estamento eclesiástico de Ronda no solo respaldaba e incitaba estas actuaciones, sino que ofrecían refugio a bandoleros prófugos de la justicia:

“Para que Vuestra Excelencia sepa que los frailes del dicho monasterio de San Francisco hablan muy sueltamente en el castigo que se haze contra personas desta calidad que van contra los bandos por orden de su magestad y incitan al pueblo en cierta forma contra su príncipe y lo mismo han hecho ellos y los de Santo Domingo hablando mal particular y particularmente en los púlpitos contra la reducción que su magestad mandó hacer a los moriscos...”³⁸⁵.

Este proceder por parte de ciertos sectores de la Iglesia hacia las posturas tomadas por la Corona en el asunto es bastante común. Importantes teólogos y clérigos habían tomado partido en las discusiones del Consejo

³⁸⁴ AHNOB, Osuna, C.1635, D. 276.

³⁸⁵ AHNOB, Osuna, C. 1635, D. 291.

de Estado y, en no pocas ocasiones, habían manifestado su oposición a las resoluciones. Por su parte, desde el púlpito tampoco era infrecuente que los elementos más ortodoxos arrojasen a la feligresía su opinión, reproduciendo ideas que incidían en su dudosa lealtad al rey, su escasa asimilación, cuando no negando su cristiandad. Más allá de lo anecdótico, la constatación reiterada de estas manifestaciones nos permite profundizar en el contexto ideológico que existe alrededor de estas actitudes. Los vecinos de Ronda, reducto cristiano en esa serranía morisca, pudieron encontrar un respaldo moral y un aliciente por parte de ciertos sectores del clero en una ciudad en que la presencia clerical, tanto regular como secular, sobresale en el conjunto de la Andalucía oriental.

Volviendo al tema central, el duque de Arcos, sin tropas y con dificultades para conseguirlas, no podía continuar sus planes para buscar a los moriscos que quedaban ni tampoco controlar a los cristianos para garantizar una deportación que no se tornase en servidumbre. Precisamente, las actuaciones desbocadas ponían a los moriscos restantes ante un doble dilema: permanecer como monjes en la sierra, lo cual resultaba complicado para comunidades enteras aún refugiadas, o emigrar al norte de África, opción por la que optó la mayoría, máxime cuando una reducción pacífica ni siquiera les ofrecía las garantías mínimas.

Durante estos momentos finales nos encontramos con numerosas expediciones corsarias que ya no tienen como fin el abastecimiento o ayuda a los moriscos, sino la repatriación de los componentes turco-berberiscos enviados por Argel para dilatar el conflicto y evitar la intervención hispana en la pugna turco-veneciana. Este es un buen ejemplo de cómo la fidelidad de los moriscos al sultán estambuliota no le valió de ninguna ayuda, solo muy puntualmente desde Argel, a pesar de la propaganda que rodeó al asunto (Bunes Ibarra, 2004). En cualquier caso, estos traslados, facilitados cuando no organizados por las autoridades costeras para favorecer el fin de la hostilidad interior³⁸⁶, están siendo aprovechados por muchos individuos que huyen de las tropas y de la esclavitud de los cristianos.

³⁸⁶ AHNOB, Torrelaguna, C.750, D. 12.

Estos moriscos engrosan viejas corrientes migratorias hacia Berbería y se integrarán en estructuras urbanas preexistentes creadas desde el siglo XV, donde funcionan redes de solidaridad morisca que permitían la acogida (García-Arenal, 2013). Aunque muchos se acaben dedicando a la agricultura, el comercio o sirviendo en los ejércitos de los estados magrebíes, la gran mayoría practicará el corso. Esto va a suponer un reforzamiento de la actividad con personas que conocen perfectamente las costas granadinas, precisamente cuando cesa la guerra de grandes armadas tras la pérdida de Túnez. Además, no debemos pensar solo en las radas de las costas argelinas, que también reciben contingentes andalusíes (Bugía, Cherchell o Argel), sino en las cercanas tierras al otro lado del estrecho de Gibraltar. No en vano, la documentación refiere la importancia de Tetuán, viejo destino de la emigración nazarí, desde donde los moriscos se dedicaban a acosar con sus pequeñas embarcaciones las costas ibéricas.

Estos exilios, que se repetirán antes de las expulsiones ordenadas por Felipe III, van a representar un factor de desestabilización para la seguridad de las costas mediterráneas de la Monarquía en el último tercio del siglo XVI. En contra de la opinión de los partidarios de la deportación a Castilla, que eliminaría ese quintocolumnismo, la guerra y los fenómenos que trajo pareja favoreció esta emigración clandestina en unos términos bastante desfavorables para los intereses españoles.

Esta situación exigía ya no solo controlar el pillaje de los cristianos viejos y realizar tareas de búsqueda, sino también una cierta coordinación con las autoridades militares de la costa y las torres de vigilancia. Respecto a este asunto, se planteaba un grave problema. Al margen de los daños ocasionados a la infraestructura defensiva o la necesidad de adecuar el perímetro a la nueva disposición fronteriza, la desaparición de los contribuyentes de la farda obligaba a replantear la financiación de la defensa de la costa. Si este debate sería abordado en profundidad en los años venideros, no siempre con soluciones efectivas, durante estos momentos se pudo comprobar cómo los soldados encargados de la defensa de la costa y de las torres de vigilancia, con sus salarios atrasados, no dudaban en abandonar sus puestos a falta de una remuneración garantizada de

sus servicios³⁸⁷. Esta tesitura era peligrosa, no tanto por el corsarismo, sino por esta fuga de moriscos, potenciales corsarios y conocedores de la geografía costera que mantienen contacto con la resistencia monfí. Precisamente, la falta de vigilancia era la que posibilitaba que los monfíes concertaran estos encuentros para pasar al norte de África, usando como puntos de encuentros desembocaduras de ríos o pequeñas calas poca transitadas, lógicamente sin desdeñar los beneficios de la razia³⁸⁸.

3.2 LAS ÚLTIMAS OPERACIONES BÉLICAS Y LA INSTALACIÓN DE LOS PRESIDIOS

Estas circunstancias favorecieron, en contra del parecer de don Juan, una última salida cuyo objetivo era realizar un último rastreo y aliviar la carga de los presidios, aunque no dejamos de ver otra finalidad. Ya se habían podido comprobar las dificultades que entrañaba recomponer compañías y mucho más lo iba a suponer para quedar en los presidios. Conscientes de esta realidad, se aceptaron las propuestas de nobles para reunir gente *motu proprio*. Este fue el caso, por ejemplo, de Carlos de Villegas, señor de Benahavís y Daidín, una muestra de la activa participación de los señores de vasallos en las primeras fases de la repoblación. Su implicación contribuía a mantener la seguridad de sus territorios, aspecto importante previa llegada de los repobladores, sin olvidar que estas tareas militares le seguían brindando la posibilidad de conseguir lucrativos botines. Pero este caso solo cubría una pequeña parte del perímetro a controlar por los presidios, por lo que realizar una postrera expedición también permitiría que parte de las compañías recompuestas quedaran como personal de presidios rentabilizando esfuerzos y garantizando un mínimo personal para los mismos.

Sin detenernos en exceso, esta operación se dirigió a la pequeña población de El Burgo, hacia donde las tropas avanzaron por la noche siguiendo las indicaciones de unos moriscos que habían pasado a

³⁸⁷ AHNOB, Osuna, C. 1635, D. 273, fol. 2r.

³⁸⁸ AHNOB, Osuna, C. 1635, D. 307.

colaborar con los cristianos³⁸⁹. Según las cifras proporcionadas por el duque, se toparon con un sustancioso nido que acabó con la esclavización de más de 200 mujeres y niñas y unos 100 fallecidos. Todo ello manifestó la necesidad de que estas cuadrillas continuaran su quehacer, como hicieron, dispersándose hasta Río Verde. Pero el inicial éxito de esta salida, más allá de la disciplina y organización de unas tropas fundamentalmente señoriales, había estribado en los agentes moriscos infiltrados para conocer la localización exacta de los refugiados. Tan pronto como se dispersaron, estas cuadrillas, que a la postre estaban imitando la técnicas de la guerrilla monfí (Gil Sanjuán, 2000), volvieron a encontrarse con el viejo problema de “encontrar moro con quien pelear”³⁹⁰. Entonces fue cuando se planteó que ya no tenía sentido continuar gastando unos valiosos recursos que debían reservarse para los presidios, quienes a partir de ahora serían los encargados de velar por la seguridad.

Los presidios ya habían desempeñado un papel fundamental en la Alpujarra como enlace entre los frentes de batalla y la retaguardia. En el caso rondeño no estuvieron presentes hasta su epílogo, bebiendo del modelo militar y estructural del presidio alpujarreño, aun cuando la implantación de estas unidades bélicas no se presentaría tan tupida en el interior como en la costa (Sánchez Ramos, 1995). Su función sería avallar las vías de comunicación, obstaculizar la reunión de los rebeldes y su provisión de recursos, así como evitar la hipotética ayuda norteafricana. Su presencia iba a ser necesaria para velar por la seguridad de las familias repobladores (Bravo Caro, 1998a).

El número final de presidios dispuestos fue bastante menor al inicialmente previsto. Esta reducción no debe ser interpretada como una mayor seguridad tras las últimas campañas, sino como una racionalización de los escasos recursos disponibles. Resultaría más efectivo prescindir de ciertas unidades con el fin de aumentar la operatividad de las restantes. No en vano las primeras estimaciones cercanas a los 2.000 hombres, incluyendo una unidad móvil que desplazaría en función de las

³⁸⁹ AHNOB, Osuna, C. 1635, D. 296.

³⁹⁰ AHNOB, Osuna, C. 1635, D. 304.

necesidades de cada subregión, fueron descendiendo con los licenciamientos de tropas o abandono de sus efectivos hasta quedar en unos 700 hombres. Esta fue la causa de la supresión de los proyectos de Guaro y Arboto, organizándose un total de seis presidios dispuestos en tres zonas de influencia. En primer lugar, en el corazón de la Serranía, dos en Cartajima y Jubrique. Su abastecimiento concernía al corregimiento de Ronda. En segundo lugar, dos en Ojén e Istán, cuya provisión correspondía a Marbella vía marítima a Gómez Hurtado de Mendoza y Bartolomé Serrano. En tercer lugar, otras dos unidades en Monda y Tolox, incumbiendo su suministro a Pedro Verdugo desde Coín.

Tras estas acciones el duque de Arcos presenta una especial prisa por abandonar la comarca, amén de las reiteradas peticiones al rey para descansar unos días en sus estados antes de ir a Granada para tratar con el Comendador Mayor los asuntos del final de la guerra y la organización de las primeras inspecciones³⁹¹. Bajo este apremio debemos considerar que la partida de don Juan, y luego de Requesens en diciembre, dejaban vacante la Capitanía General, puesto para el que el duque de Arcos, alto aristócrata y veterano guerrero apoyado, además, por el cardenal Espinosa, le posicionaba como un idóneo candidato para desempeñar el cargo, como finalmente ocurrió (Jiménez Estrella, 2004).

Por tanto, a partir de enero de 1571, el control de la región rondeña es un asunto que compete al corregidor y al recién constituido Consejo de Población. Pero antes de marchar a Granada el duque indicó al rey dos aspectos que debían marcar la agenda hasta la llegada de los repobladores.

En primer lugar, la actitud de los vecinos con los moriscos abría la puerta a que también intentasen quedarse con los ganados y propiedades de los deportados. Apremiaba, pues, el envío de un comisionado regio para inspeccionar las haciendas moriscas confiscadas que habrían de entregarse a los repobladores³⁹². Este fue el motivo de la visita que Arévalo de

³⁹¹ AHNOB, Osuna, C. 1635, D. 303.

³⁹² AHNOB, Osuna, C. 1635, D. 291.

Zuazo realizaría por la tierra de Málaga en la primavera de 1571, paralela a las visitas de otros comisionados en Almería y la Alpujarra.

En segundo lugar, si se pretendía un adecuado funcionamiento de los presidios no se podría tolerar que las habituales fallas administrativas de la guerra hicieran fracasar el engranaje militar. Pedro Bermúdez como corregidor de Ronda realizaría visitas periódicas a las unidades de su jurisdicción para comprobar el estado de estas y dictaminar las órdenes de actuación, pero este control no sería suficiente. Debía nombrarse, además, un pagador y un tenedor para evitar fraudes y asegurar su proveimiento. Ahora bien, la cuestión más importante era el correcto y puntual pago de los sueldos. Esta situación tiene su correspondencia en los puestos de defensa de la costa. En determinados puntos de gran peligrosidad fue necesario realizar una revisión al alza de los salarios como modo de compensar los riegos extraordinarios que aguardaban sus labores (Bravo Caro, 1995). En este equivalente interior, las autoridades militares sabían que sin unos sueldos más que decentes y garantizados los soldados abandonarían rápidamente sus puestos en una zona de climatología bastante adversa, carente de las infraestructuras necesarias y, sobre todo, hostigada por los monfíes.

Todo lo contrario, parece que los presidios no desarrollaron un papel eficaz en su cometido y muy pronto hubo que clausurar más de uno. Esto concuerda con las noticias que tenemos. Tras la retirada de las tropas, el bandolerismo monfí se incrementó considerablemente. Entre 1572 y 1574 existen una decena de bandas que actúan en la región de Ronda y aunque se acojan a una amnistía (Vincent, 1981), esta resistencia se convirtió en un lastre desestabilizador, pero bastante cotidiano. De hecho, la inseguridad de los caminos que conectaban la costa con el interior por medio de la Serranía, de tránsito obligado por los comerciantes y mercaderes, se convirtieron en senderos tortuosos de difícil trasego ante los continuos ataques y robos por parte de los monfíes, hasta, al menos, finales de la década³⁹³.

³⁹³ Diversas noticias nos dan cuenta de la necesidad de mantener la limpieza de los caminos y garantizar la seguridad de estos. Archivo Municipal de Málaga, Colección de Originales,

Mención aparte merece los avatares por los que pasó la ganadería. Ya durante el conflicto los ganaderos de Ronda se vieron obligados a pastar en términos del reino de Sevilla por la inseguridad de sus habituales campos³⁹⁴. La cuestión es que a partir de 1571 este problema no quedó solucionado. Los presidios debían procurar la protección necesaria para que los rebaños pudiesen apacentar sin ser atacados y robados por los monfíes, pero no cumplieron esta función debidamente. Como resultado, los dueños de las bestias optaron por colaborar clandestinamente con los monfíes y moriscos: alimentos y ayuda para trueques y otras transacciones a cambio de la inmunidad para pastar³⁹⁵.

CONCLUSIÓN

Cabe concluir afirmando que, aunque sería necesario profundizar el papel de los presidios, con escaso rastro en la documentación, esta fase de pre-repoblación militar y control del territorio en la Serranía de Ronda estuvo lejos de ser exitosa. Las mismas carencias logísticas responsables de que el conflicto no quedara sellado tras la deportación condicionaron el estado del territorio a partir de 1571. Los monfíes, sin menoscabo del peligro corsario, abocan a unos caracteres fronterizos muy acusados y, sobre todo, a una inseguridad que se dilataría en las décadas venideras. Precisamente los repobladores que empezarán a llegar deberán asumir unas necesarias tareas de defensa de forma paralela, como pretendía la Corona, a la reactivación económica de las suertes recibidas.

BIBLIOGRAFÍA

Barrios Aguilera, M. (1997). La nueva frontera. El reino de Granada ante el mundo islámico en el siglo XVI. En P. Segura Artero (Ed.), *Actas del*

Volumen 7, fol. 81r; interesantes noticias también en AGS, Consejo Real de Castilla, Legajo 208, D. 5.

³⁹⁴ ARMCR, Archivo Privado Rafael Aguilera, Provisión de la Chancillería de Granada para que los ganados de Ronda puedan pastar durante en la guerra en las villas de Pedrera, Osuna y Écija (31/12/1570).

³⁹⁵ AHNOB, Osuna, C. 1635, D. 291.

- Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (S.XIII-XVI)* (pp. 583-610). Instituto de Estudios Almerienses.
- Benítez Sánchez-Blanco, R. (1982). *Moriscos y cristianos en el condado de Casares*. Diputación Provincial de Córdoba.
- Benítez Sánchez-Blanco, R. (2000). El destino de los moriscos vencidos. En Manuel Barrios Aguilera (Ed.), *Historia del Reino de Granada II. La etapa morisca y la repoblación (1502-1630)* (pp. 583-607). Universidad de Granada.
- Benítez Sánchez-Blanco, R. (2010). El cautiverio de los moriscos. *Manuscripts: revista d'història moderna*, 28, 19-43.
- Bravo Caro, J. J. (1995). *Felipe II y la repoblación del Reino de Granada. La taba de Comares*. Universidad de Granada-Universidad de Málaga.
- Bravo Caro, J. J. (1998a). Frontera y repoblación: una coyuntura crítica tras la Guerra de las Alpujarras. *Chronica Nova. Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, 25, 173-211.
- Bravo Caro, J. J. (1998b). Los esclavos en Andalucía Oriental durante la época de Felipe II. En J. Martínez Millán (Ed.), *Felipe II (1527-1598): Europa y la Monarquía Católica* (Vol. 2, pp. 133-163). Universidad Autónoma de Madrid.
- Bravo Caro, J. J. (2000). Alistamiento de moriscos ante la expulsión general de 1570. En *Homenaje al profesor Carlos Posac Mon*, Vol.2 (pp. 187-204).
- Bravo Caro, J. J. e Ybáñez Worboys, P. (2020). Población morisca deportada y familias repobladoras en la serranía de Ronda (1568-1574), en J.J. Bravo Caro, S. Olivero Guidobono y R. Loreto López (Eds.), *Familias y redes sociales: Cotidianidad y realidad del mundo Iberoamericano y Mediterráneo*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Bunes Ibarra, M. Á. de. (2004). El Imperio Otomano y el Reino de Granada. En Manuel Barrios Aguilera & Á. Galán Sánchez (Eds.), *La historia del Reino de Granada a debate: viejos y nuevos temas. Perspectivas de estudio* (pp. 65-76). Diputación Provincial de Málaga.
- Cabrillana Ciézar, N. (1982). *Almería morisca*. Universidad de Granada.

- Del Mármol Carvajal, L. (2015). *Historia del rebelión y castigo de los moriscos en el Reino de Granada* (estudio, edición, notas e índices por Javier Castillo Fernández). Universidad de Granada.
- García-Arenal, M. (2013). Los moriscos en Marruecos. En G. Wieggers & M. García-Arenal (Eds.), *Los moriscos, expulsión y diáspora: una perspectiva internacional* (pp. 275-311). Universidad de Valencia, Universidad de Granada, Universidad de Zaragoza.
- Gil Sanjuán, J. (1991). Disidentes y marginados de la Serranía de Ronda en el tránsito a los tiempos modernos. *Baética*, 13, 227-240.
- Gil Sanjuán, J. (2000). La nueva frontera y la defensa de la costa. En R. G. Peinado Santaella & M. Barrios Aguilera (Eds.), *Historia del Reino de Granada* (pp. 543-582). Editorial Universidad de Granada.
- Jiménez Estrella, A. (2004). *Poder, ejército y gobierno en el siglo XVI. La Capitanía General del reino de Granada y sus agentes*. Universidad de Granada.
- Martín Casares, A. (2000). *La esclavitud en la Granada del Siglo XVI*. Universidad de Granada-Diputación Provincial de Granada.
- Pérez-García, R. M. (2016). Moriscos en Antequera, 1569-1574. *Al-Qantara*, 37, 75-110.
- Pérez García, Rafael M; Fernández Chaves, M. F. (2019). Los moriscos esclavizados de la serranía de ronda y del área malagueña y los mercados de esclavos de andalucía, 1569-1573. En V. Martínez Enamorado & F. Siles Guerrero (Eds.), *Actas del II congreso internacional de historia de la Serranía de Ronda: Entre al-Ándalus y los inicios de la Edad Moderna. Siglos VIII-XVI* (pp. 291-324). Editorial La Serranía-Real Maestranza de Caballería de Ronda.
- Sánchez Ramos, V. (1995). Repoblación y defensa en el reino de Granada: campesinos-soldados y soldados-campesinos. *Chronica Nova. Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, 22, 357-388.
- Sánchez Ramos, V. (1997). El reino de Granada: una repoblación de frontera. En P. Segura Artero (Ed.), *Actas del Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (S.XIII-XVI)* (pp. 663-672). Instituto de Estudios Almerienses.

- Soto Garrido, M. (2019). La rebelión de los moriscos de la Serranía de Ronda (1570): génesis, operaciones bélicas y dimensiones de un conflicto residual de la guerra de las Alpujarras. *Baetica*, 39, 115-147.
- Suárez Montañés, D. (2005). *Historia del Maestre último que fue de Montesa y de su hermano don Felipe de Borja...* (Edición y estudio de Miguel Á. de Bunes Ibarra y Beatriz Alonso Acero). Institució Alfons el Magnànim.
- Thompson, I. (2006). Las galeras en la política militar española en el Mediterráneo durante el siglo XVI. *Manuscrits: revista d'història moderna*, 24, 95-124.
- Urbaneja Ortíz, C. (2008). *Marbella y su tierra en el tránsito de la época musulmana a la cristiana*. Universidad de Málaga.
- Vincent, B. (1981). El bandolerismo morisco en Andalucía (siglo XVI). *Awraq: Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, 4, 167-178.
- Vincent, B. (1985). La expulsión de los moriscos del reino de Granada y su reparto en Castilla. En *Andalucía en la Edad Moderna: economía y sociedad* (pp. 215-266). Diputación Provincial de Granada.
- Vincent, B. (1992). Les morisques grenadins: une frontière intérieure? *Castrum*, 4, 109-125.
- Vincent, B. (2008). La esclavitud en el Mediterráneo Occidental (Ss. XVI-XVIII). En J. A. Martínez Torres (Ed.), *Circulación de personas e intercambios comerciales en el Mediterráneo y en el Atlántico (Siglos XVI, XVII, XVIII)* (pp. 39-64). CSIC.

MULTICULTURALISM AS ADOLESCENTS' FIRST
PREFERENCE FOR ACCULTURATION IN RELATION
TO MOROCCAN CLASSMATES IN A SECOND
LANGUAGE LESSON AFTER THE FINANCIAL CRISIS:
A NEW COMMUNICATIVE CONTEXT

DR. ISABEL NÚÑEZ-VÁZQUEZ
DR. RAFAEL CRISMÁN-PÉREZ
University of Cádiz, Cádiz, Spain

ABSTRACT

Following Berry's (2005) acculturation model, this study examined the acculturation profiles of host population secondary education students in a second language lesson toward their Moroccan immigrant peers after the financial crisis in Spain, by means of the newly-developed National Adolescents' Acculturation Preferences scale. In addition, the contributions to participants' acculturation profiles of a set of psychological, psychosocial, and school adaptation variables were examined, producing a multi-dimensional model of acculturation preferences in an educational context. The goal was to establish the main axes along which intercultural relationships and communication can be enhanced. This quantitative and ex post facto study recruited a convenience sample of 207 secondary education students drawn from the native population. Participants were recruited from multicultural high schools in southern Spain; the sample consisted of 109 girls and 98 boys, with an average age of 14 years. The results showed that the scale possessed satisfactory psychometric properties. Confirmatory factor analysis confirmed the presence of the two factors proposed in Berry's model of acculturation, contact participation (loading on 7 items) and cultural maintenance (6 items), which explained a total of 53.3% of the overall variance. The internal consistency of each of these subscales, as measured by Cronbach's alpha, was .86 and .83, respectively. Overall, the acculturation profiles attributed to host population students in southern Spain indicated a preference for multiculturalism over exclusion, segregation, or melting pot strategies. These results differ in part from those of previous research undertaken before the economic crisis, when a melting pot strategy represented the second most frequent preference profile among the native population. Notably, interethnic in-group bias, self-esteem, sympathy toward different ethnic and national groups, and school violence were significantly associated with variation in the acculturation profiles of native-born students. The findings suggest a need to contextualize

research on and the assessment of acculturation profiles, and the results also have implications for the management of host population students in a multicultural educational context.

KEY WORDS

acculturation, adolescent attitudes, communication, behavior, interpersonal relationships.

INTRODUCTION

Most acculturation research focuses on ethnic minorities (Schachner, Van de Vijver and Noack, 2018; Ward and Geeraert, 2016). Acculturation is defined as an individual's orientation toward in-group and out-group cultures (Sam and Berry, 2010; Schwartz et al, 2013). However, several different models for psychological acculturation have been proposed.

First, a one-dimensional model was developed by Gordon (1964). Under this model, the immigrant population undergoes one-directional change in order to adopt the mainstream culture.

In contrast, the bidimensional model of acculturation (Berry 2005, 2017) focuses on both populations (the native and immigrant populations). In this regard, many studies have proposed that a two-dimensional approach to psychological acculturation provides the best account of the acculturation process (Matsudaira, 2006). This means that acculturation strategies arise from two basic behavioral dimensions: contact participation, which consists in participating in society and boosting social relationships between the largest group and minority ethnic cultural groups, and cultural maintenance, which refers to an attachment to maintaining one's own culture and self-identity, and respecting other ways of culture and lifestyles. The combination of these two dimensions produces a fourfold model of acculturation that lays out four specific different strategies for acculturation each for the native population and the immigrant population (Table 1).

Table 1
 Bidimensional model of acculturation (Berry 2001)

Cultural maintenance				
Contact participation	Yes	No	Yes	No
Yes	Integration	Assimilation	Multicultural	Melting pot
No	Separation	Marginalization	Segregation	Exclusion
	Immigrant population	Native population		

Kumar et al. (2015) reported that the Arab immigrant population considers educational settings to present an opportunity to make friends and this triggers more personal in-depth disclosures (Hoare, 2019).

According to previous research (Berry, 2005; Mula and Navas, 2011; Navas and García, 2006), prior to the impact of the financial crisis, the most common acculturation-related attitude was one of multiculturalism, and the least common was one of exclusion.

Educational settings have undergone many changes over a very short period with the increase in multiculturalism; however, the educational and social system in Spain has been homogeneous for a long time. A report from the Spanish government (Department of Education, Culture and Sport, 2018) established that 20.1% of the population in Andalusia is enrolled in secondary education, and 5.3% of such students in Andalusia are foreigners. Furthermore, 30.5% of foreign students come from Africa (Department of Education, Culture and Sport, 2018).

Other research examining the involvement of other variables in the acculturation process has proposed a more complex acculturation model, accounting not only for one or two dimensions but for a multidimensional structure based on psychological adaptation, family, and cultural connection (Matsudaira, 2006).

The importance of the multicultural setting is underlined by the Relative Acculturation Extended Model (RAEM; Navas et al, 2004). Thus, it is essential to design any given acculturation study in accordance with specific domains due to the fact that populations can choose different

acculturation strategies and attitudes (e.g., work, family relationships, customs, or religious beliefs). This approach implies that it is more meaningful to refer to acculturation profiles than to acculturation strategies, because humans make use of different sets of acculturation strategies according to their specific setting at a given time (Horenczyk, 1996; Navas et al, 2004).

The RAEM also takes into account the origin of the immigrant population as a moderating factor (Navas and Rojas, 2010). This means that the native population may employ different acculturation strategies toward different immigrant population groups (Kumar, Seay and Karabenick et al, 2015).

Consequently, to enhance the validity of the present study, a set of psychological, psychosocial, and school adaptation variables related to acculturation were measured. Many scholars (Berry, 2005) have proposed a relationship between acculturation strategies and personality traits in the immigrant population, as measured by the Big Five factors (Barbaranelli, Caprara and Rabasca, 1998), i.e., openness, conscientiousness, agreeableness, extraversion, and neuroticism. Extraversion and neuroticism are closely associated with psychological adjustment in the immigrant population (Ahadi and Puente-Díaz, 2011). Additionally, openness is positively correlated with sociocultural adjustment among Chinese international students in Germany, while agreeableness is associated only with general adjustment. Conscientiousness is related only to academic adjustment (Zhang, Mandl and Wang, 2010), while Sri Ramalu et al. (2010) found that extraversion is associated with better adaptation among expatriates in Malaysia.

Regarding the inclusion of state anxiety in the model, Kusic (2006) reports that intercultural interactions may prompt acculturation-related anxiety. Nonetheless, anxiety may also function as a predictor of acculturation strategies, in the form of trait anxiety. Studies of immigrant populations report that low acculturation and high neuroticism contribute to social anxiety during intercultural interactions between Chinese immigrants and European Americans (Fang, Friedlander and Pieterse, 2016).

Regarding self-esteem, this factor is considered to function as a positive contributor to adaptation that is closely related to extraversion and openness (Zhang et al, 2010). Furthermore, other research has found that an integration strategy is associated with higher perceived social self-esteem in British South Asian children (Brown et al, 2013).

A further predictive variable is interethnic in-group bias, a psychosocial variable that governs the acculturation process. This variable is based on social identity theory (Tajfel and Turner, 1979) and relates to the extent to which an individual's in-group is evaluated positively. Navas and Rojas (2010) argue that all cultural groups exhibit some degree of in-group bias. A lower in-group bias score within a native population is associated with the adoption of a multiculturalism strategy (Rojas, García and Navas, 2003).

The final predictive variable included in this multidimensional model of acculturation was sympathy toward different ethnic and national groups. Navas and Rojas (2010) claimed that nationality is used by individuals to categorize others. This variable can function as a predictor of acculturation strategies, given the influence of stereotypes that affect the acculturation process, such as the status of the ethnic group in question, the perception of a threat, or even political ideology.

With regard to dependent variables influenced by acculturation profiles, school violence is particularly relevant in middle school, especially in an environment of acculturation. Messinger et al. (2012) report that acculturation stress is associated with being a victim of bullying, but not with being a perpetrator. However, in the same study, it was found that bullies of immigrant secondary students were equally likely to be native or immigrant students themselves.

As a final dependent variable, the school environment was examined. This variable was included on the basis that the presence of an immigrant population with a mainstream orientation, e.g., toward integration and assimilation, is associated with a supportive multicultural policy in school environments nationally (Schachner Maja et al, 2017).

RESEARCH OBJECTIVES

Overall, the aim of the present study was to understand the issue of adolescent acculturation in southern Spain in greater depth. An acculturation measurement scale indexing native adolescents' attitudes toward Moroccan students (as the major immigrant population in southern Spain) was designed based on Berry's (2005, 2017) bidimensional model. In addition, the relationships between adolescents' acculturation profiles in educational systems and psychological, psychosocial, and school-related variables were examined. The findings invite comparison of native population attitudes toward the immigrant population before and after the financial crisis (Navas and García, 2006), given the impact of the crisis on various aspects of educational institutions in Andalusia.

METHOD

PARTICIPANTS

Participants were 207 high school students aged 14–18 years (average age = 14, $SD=1.3$) from a second language lesson, of whom 53% were girls. All participants were drawn from Spanish native population. This ensured a sampling error of 6.8%.

INSTRUMENTS

NATIONAL ADOLESCENTS' ACCULTURATION PREFERENCES (NAAP) SCALE

The items of the NAAP scale referred to respondents' preferences in various domains of acculturation, including cultural practices and linguistic usage (Kang, 2006). The scale targeted the native population as respondents, and focused on Moroccan students as the immigrant population. Responses were given on a five-point Likert scale (from 1 = strongly agree to 5 = strongly disagree) that was treated as an interval scale (Bishop and Herron, 2015; Wu and Leung, 2017; Xu and Leung, 2018). Twenty-six initial items were evaluated using a set of conceptual and statistical criteria.

SCALE VALIDITY

In order to adopt a multidimensional perspective on psychological acculturation, other variables were also studied.

SOCIODEMOGRAPHIC QUESTIONNAIRE

Second-generation immigrant students were excluded using information from a sociodemographic questionnaire. Students reported their age, sex, school year, place of birth, and parents' country of origin and employment.

BIG FIVE QUESTIONNAIRE

This instrument evaluates five dimensions of personality: openness, conscientiousness, agreeableness, extraversion, and neuroticism (Barbanelli et al, 1998). The test consists of 65 items that respondents must rate on a five-point scale (1=*disagree*, 3=*neutral*, 5=*agree*) for the extent to which they apply to them. Cronbach's alpha for the target sample was between .70 and .86.

ROSENBERG SELF-ESTEEM QUESTIONNAIRE

This test consists of 10 items, to which responses are given on a four-point scale from A = *strongly agree* to D = *strongly disagree* (Martín et al, 2007). Cronbach's alpha for the sample was .77 (Rosenberg, 1989).

STATE-TRAIT ANXIETY INVENTORY (STAI)

The STAI consists of two subscales, each containing 20 items, assessing trait and state anxiety, respectively (Spielberger et al, 1982). Items were rated on a three-point scale from 1 = *not at all* to 3 = *greatly*. Internal consistency coefficients for the trait and state subscales were .86 and .79, respectively.

INTERETHNIC IN-GROUP BIAS QUESTIONNAIRE

In-group and out-group bias have been found to function as predictors of acculturation strategy (Rojas et al, 2003). This test consists of two subscales. Participants rated both themselves (the in-group) and

Moroccan students (the out-group) with regard to several domains of life (manners, traditions, habits, hygiene, etc.) on a scale from 1 = *very bad* to 5 = *very good*. The internal consistency of the in-group and out-group subscales, according to Cronbach's alpha, was .84 and .85, respectively.

SYMPATHY TOWARD DIFFERENT ETHNIC AND NATIONAL GROUPS

A 10-point scale was employed to measure participants' level of sympathy toward people from different countries (Germany, France, the UK and Gibraltar, Romania, China, Morocco, Argentina, Bolivia, Colombia, and the USA) and Spanish regions that differ in their language and culture from those of Andalusia (Galicia, the Basque Country, Madrid, and Catalonia).

ATTITUDINAL BELIEFS TOWARD VIOLENCE SCALE (CAHV-8: *CREENCIAS Y ACTITUDES HACIA LA VIOLENCIA*)

The CAHV-8 measures attitudes toward school violence (Gómez Lara, Navarro and Ruiz Hernández, 2005). Answers are given on a 7-point Likert scale ranging from 1 = *strongly disagree* to 7 = *strongly agree*. The internal consistency coefficient was .84.

CLASSROOM ENVIRONMENT SCALE

This yes/no test is a 90-item self-reported measure of the classroom social climate (Moos et al, 2000). In the present study, only the relationships subscale was administered; this subscale consists of items relating to involvement, affiliation, and help (10 items each). Cronbach's alpha for the sample was .73.

The questionnaires were administered during school hours. Participation was voluntary, and informed consent forms were collected from students, parents and the School Managing Team.

DATA PREPARATION

In a confirmatory analysis, one of the four acculturation profiles was assigned to each participant based on their combination of scores on the

two main factors (contact participation and cultural maintenance). Negative items were reverse-scored in accordance with their indication of rejection of a multicultural strategy. Response option 3 (*somewhat agree*) was taken as a cut-off point. Responses of option 3 were counted along with agreement (Arends-Tóth and Van de Vijver, 2006).

DATA ANALYSIS

Statistical analysis was conducted using IBM SPSS Version 22.0. The empirical structure of the NAAP scale was tested in a confirmatory factor analysis. Subsequently, items were selected on the basis of conceptual and statistical criteria, taking into account the final internal consistency as indicated by Cronbach's alpha coefficient. Finally, the validity of the findings was tested using linear discriminant analysis to examine the independent variables and an analysis of variance (ANOVA) to examine those variables dependent on acculturation profile.

RESULTS

A Kolmogorov-Smirnov test indicated that variables were normally distributed ($p > .05$). The empirical structure of the NAAP scale was compared with Berry's (2005) model through confirmatory factor analysis. The appropriateness of the data for factor analysis was checked using the Kaiser-Meyer-Olkin test ($KMO = .90$) and a Chi-squared test, $\chi^2(78, N=207) = 1236.633$ ($p < .001$).

NAAP SCALE

Confirmatory factor analysis revealed two factors, in line with those represented in Berry's model of acculturation. The first factor, contact participation, was estimated to account for 46.9% of the variance, with 56.3% of the total variance accounted for overall by both factors. Seven items loaded onto the first factor, with an internal consistency among these items, as measured by Cronbach's alpha, of .86. Six items loaded onto the second factor, cultural maintenance, with a Cronbach's alpha of .83.

DESCRIPTIVE STATISTICS AND CORRELATIONS BETWEEN NAAP SCALE DIMENSIONS

The mean score on the contact participation factor was 3.93 (SD= 0.86). The mean score on the cultural maintenance factor was 3.6 (SD= .88). Pearson's correlation coefficient indicated a robust and significant relationship between the two factors ($r= .67, p < .01$).

ACCULTURATION PROFILES OF NATIVE POPULATION HIGH SCHOOL STUDENTS

Table 2 shows the frequency with which each acculturation profile was represented, based on participants' combinations of scores on the two main factors measured in accordance with Berry's model. All four of the acculturation strategies proposed in this model were represented.

Table 2

Descriptive statistics on the frequency of each acculturation profile among host population students ($N = 207$) according to the National Adolescents' Acculturation Preferences scale

Preference	Frequency
Multiculturalism	67.6%
Melting pot	10.1%
Segregation	7.2%
Exclusion	15%

VALIDITY OF THE FINDINGS

The linear relationships between the dimensions of the NAAP scale and variables of interest were examined by computing Pearson's correlation coefficients (Table 3).

Table 3

Descriptive statistics for psychological, psychosocial, and school adaptation variables, and their correlations (Pearson's correlation coefficient) with dimensions of the National Adolescents' Acculturation Preferences scale (contact participation and cultural maintenance)

* $p < .05$ ** $p < .01$

Variables	<i>M</i>	<i>SD</i>	Contact participation	Cultural maintenance
Agreeableness	3.77	0.58	.13	-.00
Extraversion	3.97	0.54	.04	.08
Conscientiousness	3.52	0.59	.04	-.03
Openness	3.52	0.63	-.02	-.02
Neuroticism	2.61	0.71	-.21**	-.13**
State anxiety	1.79	0.37	.03	-.07
Trait anxiety	1.63	0.29	-.10	-.13
Self-esteem	3.00	0.47	.15*	.22**
Sympathy toward different out-groups	92.1	23.20	.34**	.27**
Sympathy toward Moroccan students	4.98	2.69	.34**	.35**
Interethnic in-group bias questionnaire	5.50	7.09	-.52**	-.37**
In-group bias	26.4	4.50	-.30**	-.11
Out-group bias	2.8	5.00	.46**	.42**
Relations-hips				
Involvement	4.30	2.06	-.09	-.17**
Affiliation	7.30	1.90	.06	-.00
Help	6.50	1.90	.00	.02

The results of a linear discriminant analysis, using a stepwise inclusion method and taking Wilks' lambda as an indicator of the suitability of this analysis, produced a set of three canonical functions (Wilks' λ for

the system = .67; $\chi^2(9, N=207) = 78.570$; $p < .001$) defined by interethnic in-group bias (91%), self-esteem (8%), and sympathy toward different ethnic and national groups (0.4%). Wilks' lambda also indicated that group means differed significantly. Overall, 74% of participants were classified correctly.

Variation in each of the dependent variables according to acculturation profile was examined using a one-way ANOVA. These indicate that only school violence showed significant variation between the four acculturation profiles, $F(3, 203) = 7.57$, $p < .001$]. However, the effect size for this relationship was small ($\eta = .32$; $\eta^2 = .10$).

DISCUSSION

Over recent decades, research into the nature of multicultural societies, which are increasingly common, has aroused interest in many disciplines, especially in relation to acculturation phenomena. Acculturation is a process involving psychological and behavioral changes that occur as a result of exposure to a different cultural group (Sam and Berry, 2010). Nowadays, the experience of Moroccan migration in Spain particularly exemplifies the value and necessity of going beyond Euro-centric biases in migration research that artificially divides the world into receiving and sending countries (Berriane et al, 2015); instead, mutual influences between immigrants and educational institutions are acknowledged (Llorent-Vaquero, 2017; Soriano and Cala, 2017).

Much research has focused on the acculturation attitudes toward the in-group and out-group of native and immigrant populations in Spain (Navas and Rojas, 2010) following the impact of the 2008 economic crisis and the appearance of new psychological and communicative behaviors (Carrasco, 2016; Domínguez-Mújica et al, 2014; Elteto, 2011; Sabater and Graham, 2018). As pointed out by many researchers (Bonal, 2015; García-Gómez and Cabanillas, 2017; Porras, 2012), this phenomenon has had a significant impact on students' experiences during compulsory education, at both the elementary and secondary levels. Thus, several studies have emerged examining attitudes among the native population toward the immigrant population and variation in these

attitudes by socioeconomic status (Bruquetas et al, 2011; Muñoz de Bustillo and Grande 2017; Valero-Matas et al, 2014), as well as the relationship between such attitudes and factors relating to educational institutions (Capote and Nieto, 2017). Some studies have focused on adolescent attitudes from two perspectives: the attitudes of the native population toward the immigrant population (Briones, 2010; López-Rodríguez et al, 2014; Martín, 2017; Mula and Navas, 2011), and immigrant population attitudes toward themselves, based on their self-perceptions and self-beliefs, in a particular multicultural context such as southern Spain, where the most numerous group of immigrants comes from Morocco (Llorent-Vaquero, 2017).

In the present research, Berry's (2005) model of acculturation was shown to be valid in relation to the attitudes of native-born secondary education students toward the immigrant population of Moroccan adolescents in southern Spain. We have presented a measurement instrument that attempts to identify the social and educational challenges that prompt cultural diversity, especially in a secondary education setting, after the economic crisis and in a setting where psychological changes have occurred in its wake (Domínguez-Mújica et al, 2014; Sabater and Graham, 2018). The NAAP scale was found to have adequate psychometric properties.

Many studies have focused on acculturation phenomena (Kapke et al, 2017; Morawa and Erim, 2014; Ng, Wang and Chan, 2017) and the role of the host population in the process (Hui et al, 2015). The NAAP scale constituted a useful contribution to this work, as it provides a reliable instrument for diagnosis and intervention for the improvement of youth intercultural relationships.

Most instruments show a preference for the study of acculturation in regard to specific domains, rather than globally. In consideration of this, we included the most commonly-considered domains in the NAAP scale, such as attitudes toward in-group and out-group culture, cultural practices, and cultural affiliation, focusing in all cases on Moroccan immigrant students as the out-group (Berry, 2017; Kang 2006; López-

Rodríguez et al, 2014; Martín, 2017; Navas and García, 2006; Navas and Rojas, 2010).

Confirmatory factor analysis indicated that global variance was successfully explained by the two-factor instrument (Berry, 2005). The factor explaining the largest proportion of the variance was the contact participation factor, which has also been indicated to have the most explanatory power in other acculturation research (Pfafferrot and Brown, 2006). These results point to the relevance of contact between different cultures and the participation of the receiving society in the process of acculturation of members of an ethnic minority. Additionally, these results corroborate the theoretical framework proposed in the present study and constitute evidence for the validity of the study.

The two dimensions of the NAAP scale provide evidence in support of Berry's model of acculturation in relation to the host society; however, the strong correlation observed between the two dimensions adds some controversy as to the relationship between them. Other work has also suggested that the theoretical orthogonality of the dimensions proposed in Berry's model of acculturation does not hold up empirically, as in the case of the NAAP scale (Dere et al, 2010; Horenczyk, 1996; Kang, 2006; Matsudaira, 2006; Nguyen and von Eye, 2002; Rudmin, 2003; Rudmin and Admadzadeh, 2001). The lack of independence between the factors may be attributable to the questionnaire format (Rudmin, 2009) or the presence of a latent construct loading on both dimensions (Dere et al, 2010). Given this pattern, participants' acculturation profiles in this study should be expected to fall most commonly into the multiculturalism and exclusion categories, as there was a direct and positive correlation between the two dimensions of acculturation (contact participation and cultural maintenance). In fact, multiculturalism was confirmed to be the most common strategy for native population students in secondary education in this study, as has been reported by other studies conducted before the financial crisis (Navas and García, 2006; Pfafferrot and Brown, 2006).

Nonetheless, the present findings indicated that the next most common strategy following multiculturalism was one of exclusion, which is a

different result to those observed before the economic crisis, when assimilation was preferred by a larger segment of the population (Ferrer et al, 2014).

Most native adolescents preferred a strategy of multiculturalism, regarding this as the best option for social coexistence in an educational context. This indicates that native adolescents were of the opinion that both populations (host and immigrant) must adjust their ways of life in order to create a pluralistic society, since multiculturalism demands a multicultural ideology.

Consequently, regarding the proportions of acculturation profiles observed and the positive and significant relationship between the two dimensions of the NAAP scale, the results of the present study suggest a more one-dimensional interpretation of acculturation profiles in an educational context, especially given that the study of acculturation profiles often focuses on a dichotomy between multiculturalism on the one hand and exclusion, melting pot, and segregation strategies (in that order) on the other hand. Again, we return to the absence of orthogonality in the NAAP scale. This implies that there is a relationship of interdependency between both acculturation factors in an educational context; thus, a high score in contact participation is associated with a high score in cultural maintenance, and vice versa. Thus, we conclude from the present findings that exclusion is the second most popular strategy. On this basis, the possibility of formulating a one-dimensional model of acculturation in educational contexts is reconfirmed. This one-dimensional view of acculturation in an educational context has been extended in another study by Unger et al. (2002), who examined acculturation among adolescent second-generation immigrants. The authors proposed an acculturation model that differs from Berry's: specifically, theirs is a model based on dimensions relating to integration and assimilation. They note that Berry's model was based on an adult population rather than on immigrant adolescents. In accordance with this, the results of the NAAP scale in the present study indicate an alternative acculturation model to Berry's for the native population in an educational context. This is based on multiculturalism versus maladaptive acculturation strategies, such as exclusion, melting pot, and segregation strategies

(in order of their frequency according to the NAAP scale). However, this hypothesis should be validated in further research with other samples of native and immigrant population adolescents in multicultural and educational contexts in order to corroborate this model.

Although the main focus of this study was on using the NAAP scale to examine acculturation profiles in an educational context, the more interesting results were related to a possible multidimensional model of acculturation. As stated by other authors (Martín, 2017), other variables relating to acculturation play an important role in interpersonal relationships in a multicultural context. We identified, on the one hand, interethnic in-group bias, self-esteem, and sympathy towards different ethnic and national groups as predictors of acculturation profile, and on the other hand, school violence as a dependent variable; all of these were variables significantly associated with the acculturation profiles of native students in relation to Moroccan immigrant peers. This not only allows for the definition of profiles, but also provides evidence that the present study has sufficient validity to identify the main axes that educational programs should seek to target in order to improve students' psychological acculturation in future. Some related educational programs have already been carried out, for example the program "interethnic contact under optimal conditions," which is based on contact and participation as potent tools to improve interethnic relationships (Muller, 2012). Other studies have found that relationships among secondary students in Spain tend to be characterized by peer groups consisting of students of the same ethnicity, with rejection of students of Moroccan origin (Prats, Deusdad and Cabre, 2017); the present research reinforces the importance of educational programs in high schools in developing healthy psychological acculturation among native students. Educational institutions must participate actively in recognition of the reality of the economic crisis and in rebuilding society in its wake; consequently, the educational context represents a significant setting for acculturation (Ward and Geraert, 2016).

Finally, the results showed that two-thirds of native students exhibited an attitude of multiculturalism toward Moroccan immigrant adolescents. This encouraging result suggests new possibilities and paths for

acculturation relationships among young people; nonetheless, our findings also provide warning regarding a tendency for maladaptive acculturation profiles to emerge in an educational context. This research might be further expanded to students in the immigrant population in order to examine the match between acculturation profiles and population preferences (Bourhis et al, 1997).

CONCLUSION

The current study set out to sketch a unified model of native population acculturation profiles in educational contexts, based on the construction of a new instrument adapted to the target population of high school students and specifically aiming to measure their acculturation profiles with respect to Moroccan peers. In contrast to previous approaches (Berry, 2005), the research indicated a view of acculturation based on two-fold acculturation profiles for the native population, supported by the observation of an non-orthogonal relationship between the two dimensions of acculturation, contact participation and cultural maintenance. Furthermore, this new instrument adapted to an educational context also indicated the importance of a multidimensional model of acculturation based on interethnic in-group bias, self-esteem, and sympathy toward different ethnic and national groups as predictive variables, and on school violence as a significant dependent variable of the native population's acculturation profiles. As the findings make clear, the design of suitable educational programs is important for the improvement of relationships in multicultural settings.

ACKNOWLEDGEMENTS

We would like to thank Editage (www.editage.com) for English language editing.

REFERENCES

- Ahadi, S.A. and Puente-Díaz, R. (2011). Acculturation, Personality, and Psychosocial Adjustment. *Psychol Rep.* 109(3), 842-62. DOI: 10.2466/02.07.17.20.PRO.109.6.842-862.

- Barbaranelli, C., Caprara, G.V., and Rabasca, A. (1998). *Manuale del BFQ-C. Big Five Questionnaire Children*. O.S. Organizzazioni Speciali: Florencia. Spanish adaptation by V. del Barrio Gándara, M.A. Carrasco Ortiz y F.P. Holgado Tello (2006). *BFQ-NA*. Madrid: TEA Ediciones
- Berry, J. W. (2005). Acculturation: Living successfully in two cultures. *International Journal of Intercultural Relations*, 29, 697-712. Doi: 10.1016/j.ijintrel.2005.07.013.
- Berry, J. W. (2017). *Mutual Intercultural Relations*. Cambridge: Cambridge University Press. Doi: 10.1017/9781316875032
- Bishop, P. A. and Herron, R.L. (2015). Use and Misuse of the Likert Item Responses and Other Ordinal Measures. *International Journal of Exercise Science*, 8(3), 297-302.
- Bonal, X. (2015). *Crisis, Educación y Desigualdad: una Cuestión de Paradojas* [Crisis, Education and Inequality: an Issue of Paradoxes]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Bourhis, R.Y., Moise, L.C., Perreault, S., and Senecal, S. (1997). Towards an interactive acculturation models: A social psychological approach. *International Journal of Psychology*, 32(6), 369-386. Doi: 10.80/002075997400629.
- Briones, E. (2010). *La aculturación de los adolescentes inmigrantes en España* [Immigrant adolescent acculturation in Spain]. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Brown, R., Baysu, G., Cameron, L., Nigbur, D., Rutland, A., Watters, Ch., Hossain, R., LeTouze, D., and Landau, A. (2013). Acculturation attitudes and social adjustment in British South Asian children: A longitudinal study. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 39 (12), 1656-1667. Doi: 10.1177/0146167213500149
- Bruquetas, M.P., Mari-Klosé, P., and Moreno, F.J. (2011). Inmigración, crisis económica y estado de bienestar en España [Immigration, economic crisis and welfare state], *Documentación Social*, 162. 209-233.
- Capote, A. and Nieto, J.A. (2017). La población extranjera en edad escolar en España: del boom de la inmigración al cambio en el ciclo migratorio [Foreign school aged population: from immigration boom to

- migrant cycle changes], *Revista de Geografía Norte Grande*, 67, 93-114.
Doi: 10.4067/S0718-34022017000200006.
- Carrasco, C. (2016). Immigration and economic crisis: an analysis of the impact in Spain, 2007-2013, *Critical Sociology*, 43 (7-8), 1161-1177.
Doi: 10.1177/0896920515624746.
- Department of Education, Culture and Sport (2018). Datos y cifras curso 2017/2018 [Data and figures from school year 2017/2018]. Madrid: Secretaría General Técnica [Data and figures from school year 2017/2018]. Retrieval from <http://www.educacionyfp.gob.es/servicios-al-ciudadanomecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/educacion/indicadores-publicaciones-sintesis/datos-cifras/Datosycifras1819esp.pdf>
- Dere, J., Ryder, A.G. and Kirmayer, L.J. (2010). Bidimensional Measurement of Acculturation in a Multiethnic Community Sample of First-Generation Immigrants. *Canadian Journal of Behavioural Science*, 42(2), 134-138. Doi: 10.1037/a0016145.
- Domínguez-Mújica, J., Guerra-Talavera, R. and Parreño-Castellano, J.M. (2014). Migration at a time of global economic crisis: the situation in Spain, *International Migration*, 52(6), 113-127. Doi: 10.1111/imig.12023.
- Elteto, A. (2011). Immigrants in Spain: their role in the economy and the effects of the crisis, *Romanian Journal of European Affairs*, 11(2), 66-81.
- Fang K., Friedlander, M., and Pieterse, A.L. (2016). Contributions of acculturation, enculturation, discrimination, and personality traits to social anxiety among Chinese immigrants: A context-specific assessment. *Cultural Diversity and Ethnic Minority Psychology*, 22(1), 58-68. Doi: 10.1037/cdp0000030.
- Ferrer, R., Palacio, J., Hoyos, O., & Madariaga, C. (2014). Acculturation process and Immigrant's Adaptation: Individual characteristics and Social Networks. *Psicología Desde El Caribe*, 31(3), 557-576.
Doi:10.14482/psdc.31.3.4766
- García-Gómez, S. and Cabanillas, M. (2017). Incidencias de la crisis económica en el alumnado de Educación Primaria [Incidents of the

- economic crisis over elementary students], *Revista Complutense de Educación*, 28(1), 185-201. Doi: 10.5209./rev_RCED.2017.v28.n1.49075.
- Gómez Lara, R., Navarro, M.T. and Ruiz Hernández, J.A. (2005). Estudio sobre las actitudes hacia la violencia escolar en adolescentes [Study about attitudes towards school violence in adolescents]. In Romay, J. and García Mira, R. (Eds.). *Psicología Ambiental, Comunitaria y de la Educación*. Biblioteca Nueva: Madrid.
- Gordon, M.M. (1964). *Assimilation in American life. The role of race, religion, and national origins*. New York: Oxford University Press.
- Hoare, R. (2019). I can only be properly myself when I'm with her: Early adolescent intra-ethnic immigrant group friendships as a safe space for identity exploration negotiation and validation. *Childhood*, 26(2), 202-220 Doi: 10.1177/0907568218824389
- Horenczyk, G. (1996). Migrant identities in conflict: Acculturation attitudes and perceived acculturation ideologies. In Breakwell, G.M., and Lyons, E. (Eds.), *Changing European identities: Social psychological analysis of social change*, 241-250. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Hui, B. P. H., Chen, S.X., Leung C.M. and Berry, J.W. (2015). Facilitating adaptation and intercultural contact: The role of integration and multicultural ideology in dominant and non-dominant groups. *International Journal of Intercultural Relations*, 45, 70-84. Doi: 10.1016/j.ijintrel.2015.01.002.
- Kang, S.M. (2006). Measurement of acculturation, scale formats, and language competence. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 37(6), 669-693. Doi: 10.1177/0022022106292077.
- Kapke, T.L., Gerdes, A.C. and Lawton, K.E. (2017). Global self-worth in latino youth: The role of acculturation and acculturation risk factors. *Child y Youth Care Forum*, 46(3), 307-333. Doi: 10.1007/s10566-016-9374-x.
- Kosic, A. (2006). Personality and individual factors in acculturation. En Sam, D.L. y Berry, J.W. *Acculturation psychology* (pp.113-128) New York: Cambridge University Press.
- Kumar, R., Seay, N. and Karabenick, S.A. (2015). Immigrant Arab adolescents in ethnic enclaves: Physical and phenomenological

- contexts of identity negotiation. *Cultural Diversity and Ethnic Minority Psychology*, 21(2), 201-212. Doi: 10.1037/a0037748.
- Llorent-Vaquero, M. and Palma, V.C.D. (2017). Self-perception of Moroccan pupils in compulsory secondary education in Andalusia: Customs and religion, *Studi Emigrazione*, 54(206), 235-258.
- López-Rodríguez, L., B., Bottura, Navas, M., and Mancini, T. (2014). Acculturation strategies and attitudes in immigrant and host adolescents. The RAEM in different national contexts. *Psicologia Sociale*, 2, 133-158. Doi: 10.1482/77473.
- Martín, R. (2017). Acculturation studies in Spain in the last decade. *Papeles del psicólogo*, 38(2), 125-134. Doi: 10.23923/pap.psicol2017.2826.
- Matsudaira, T. (2006). Measures of Psychological Acculturation: A Review. *Transcultural Psychiatric*, 43(3), 462-487. Doi: 10.1177/1363461506066989.
- Messinger, A.M., Nieri, T.A., Villar, P. and Luengo-Martín, A. (2012). Acculturation Stress and Bullying Among Immigrant Youths in Spain. *Journal of School Violence*. 11. Doi: 10.1080/15388220.2012.706875.
- Moos, R.H., Moos, B.S. and Trickett, E.J. (2000). *Manual Escalas de Clima Social (FES, WES, CIES y CES)* [Handbook of Social Environment]. *Publicaciones de Psicología Aplicada*, 132. Madrid: TEA Ediciones.
- Morawa, E., and Erim, Y. (2014). Acculturation and Depressive Symptoms among Turkish Immigrants in Germany. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 11(9), 9503–9521. Doi: 10.3390/ijerph110909503.
- Mula, A. and Navas, L. (2011). *Las actitudes ante la inmigración en los adolescentes y en lo jóvenes* [Attitudes about immigration in adolescents and teenagers]. Alicante: Editorial Club Universitario.
- Muñoz de Bustillo, R. and Grande, R. (2017). Inmigración y estado de bienestar en España [Immigration and welfare state in Spain], *Anuario CIDOB de la inmigración 2017*, 206-229. Doi: 10.2424/1/AnuarioCIDOBlnmi.2017.206.
- Navas, M.S., Pumares, P., Sánchez, J., García, M.C., Rojas, A.J., Cuadrado, I., Asensio, M. and Fernández, J.S. (2004). *Estrategias y actitudes de aculturación: la perspectiva de los inmigrantes y de los autóctonos en*

- Almería* [Acculturation strategies and attitudes: immigrant and native population perspectives in Almería]. Sevilla: Junta de Andalucía. Doi: 10.5565/rev/papers/v77no.939.
- Navas, M.S. and García, M.C. (2006). Acculturation strategies and attitudes of African immigrants in the South of Spain: between reality and hope, *Cross-Cultural Research*, 40(4), 331-351. Doi: 10.1177/1069397105283405.
- Navas, M.S. and Rojas, A.J. (2010). *Aplicación del Modelo Ampliado de Aculturación Relativa (MAAR) a nuevos colectivos de inmigrantes en Andalucía: rumanos y ecuatorianos* [Application of the Relative Acculturation Extended Model to new immigrant groups in Andalusia: Romanians and Ecuadorians]. Sevilla: Junta de Andalucía. Doi: 10.1174/021347410792675624.
- Ng, T. K., Wang, K.W.C and Chan, W. (2017). Acculturation and cross-cultural adaptation: The moderating role of social support. *International Journal of Intercultural Relations*, 59, 19-30. Doi: 10.1016/j.ijintrel.2017.04.012.
- Nguyen, H.H., and von Eye, A. (2002). The acculturation scale for vietnamese adolescents (ASVA): A bidimensional perspective. *International Journal of Behavioral Development*, 26(3), 202-213. Doi: 10.1080/01650250042000672.
- Pfafferrott, I., y Brown, R. (2006). Acculturation preferences of majority and minority adolescents in Germany in the context of society and family. *International Journal of Intercultural Relations*, 1-15.
- Porras, R. (2012). La inclusión educativa en tiempos de crisis [Educational inclusion in times of crisis]. *Revista de Educación Inclusiva*, 5(1), 15-25.
- Prats, J., Deusdad, B., and Cabre, J. (2017). School Xenophobia and Interethnic Relationships among Secondary Level Pupils in Spain. *Education as Change*, 21(1), 95-112.
- Rojas, A.J., García, M.C. and Navas, M. (2003). Test de sesgo endogrupal interétnico: Estudios de fiabilidad y evidencias de validez [Test of Interethnic in-group bias: reliability and validity studies]. *Psicothema*, 15 (1), 101-108.
- Rosenberg, M. (1989). *Society and the adolescent self-image (Revised edition)*. Middletown, C. T.: Wesleyan University Press

- Rudmin, F.W. (2003). Critical history of the acculturation Psychology of assimilation, separation, integration, and marginalization. *Review of General Psychology*, 7, 3–37. Doi: 10.1037/1089-2680.7.3.250.
- Rudmin, F. (2009). Constructs, measurements and models of acculturation and acculturative stress. *International Journal of Intercultural Relations*, 33, 106-123. Doi: 10.1016/j.ijintrel.2008.12.001.
- Rudmin, F., and Ahmadzadeh, V. (2001). Psychometric critique of acculturation psychology: The case of Iranian migrants in Norway. *Scandinavian Journal of Psychology*, 42, 41- 56. Doi: 10.1111/1467-9450.00213.
- Sabater, A., and Graham, E. (2018). International migration and fertility variation in Spain during the economic recession: a spatial durbin approach, *Applied Spatial Analysis and Policy*, 1-32. Doi: 10.1007/s120.61-018-9255-9.
- Sam, D.L., and Berry, J.W. (2010). Acculturation: When individuals and groups of different cultural backgrounds meet. *Perspectives on Psychological Science*, 5(4), 472-481. Doi: 10.1177/1745691610373075.
- Schachner Maja K., Heizmann Boris, H.J., Van de Vijver Fons, J. R. (2017) Acculturation and School Adjustment of Immigrant Youth in Six European Countries: Findings from the Programme for International Student Assessment (PISA). *Frontiers in Psychology*, 8, 649-660. Doi: 10.3389/fpsyg.2017.00649.
- Spielberger, C.D., Gorsuch, R.L. and Lushene, R.E. (1982). STAI Cuestionario de Ansiedad Estado/Rasgo [State-Trait Anxiety Inventory (STAI)]. Madrid: TEA.
- Soriano, E. and Cala, V.C. (2017). The impact of social capital in socio-emotional competencies of Spanish and immigrant adolescents from the Southeast of Spain, *International Journal of Inclusive Education*, 21(8), 849-865. Doi: 10.1080/13603116.2017.1296035.
- Sri Ramalu, S., Che Rose, R., Kumar, N. and Uli, J. (2010). Personality and Expatriate Performance: The Mediating Role Of Expatriate Adjustment. *Journal of Applied Business Research*, 26, 113-122. Doi: 10.19030/jabr.v26i6.334.

- Tajfel, H. and Turner, J.C. (1979). An integrative theory of intergroup conflict. In Austin, W.G., and Worchel, S. (Eds.), *The social psychology of intergroup relations*, 33-37. Monterey, CA: Brooks/Cole.
- Unger, J.B., Gallaher, P., Shakib, S., Ritt-Olson, A., Palmer, P.H. and Johnson, C. (2002). The AHIMSA Acculturation Scale: A new measure of acculturation for adolescents in a multicultural society. *Journal of Early Adolescence*, 22, 225-251. Doi: 10.1177/02731602022003001.
- Valero-Matas, J.A., Coca, J.R. and Valero-Oteo, I. (2014). Análisis de la inmigración en España y la crisis económica [Analysis of immigration in Spain and economic crisis], *Papeles de la Población*, 80, 90-45.
- Ward, C., and Geeraert, N. (2016). Advancing acculturation theory and research: The acculturation process in its ecological context. *Current Opinion in Psychology*, 8, 98-104. Doi: 10.1016/j.copsyc.2015.09.021.
- Wu, H., and Leung, S. (2017). Can likert scales be treated as interval scales?—A simulation study. *Journal of Social Service Research*, 43(4), 527-532. Doi: 10.1080/01488376.2017.1329775.
- Xu, M. L. and Leung, S.O. (2018). Effects of varying numbers of likert scale points on factor structure of the Rosenberg self-esteem scale. *Asian Journal of Social Psychology*. Doi: 10.1111/ajsp.12214.
- Zhang, J., Mandl, H. and Wang, E. (2010). Personality, acculturation, and psychosocial adjustment of Chinese international students in Germany. *Psychol Rep.*, 107(2), 511-25. Doi:10.2466/07.09.11.17.PRo.107.5.511-525

EL RETRATO DEL VOLUNTARIO EN EL SIGLO XXI: UN ESTUDIO DEL DISCURSO BASADO EN CORPUS³⁹⁶

DRA. MARÍA DEL MAR SÁNCHEZ RAMOS
Universidad de Alcalá, Madrid, España

RESUMEN

La figura del voluntario está adquiriendo un papel fundamental en nuestra sociedad debido a las distintas situaciones de emergencia o crisis que se suceden, fruto de fenómenos variados como la migración o los desastres naturales. El estudio que aquí se presenta explora la representación discursiva del voluntario en un corpus de 1.587.768 palabras compilado a partir de noticias extraídas de dos periódicos españoles – *El País* y *El Mundo*– durante los años 2015-2017. Se trata de un estudio preliminar y descriptivo que emplea la metodología conocida como estudios del discurso basado en corpus (*corpus-assisted discourse analysis*, CADS, en inglés) (Partington et al., 2013). Los resultados sugieren que la construcción discursiva del voluntario en la prensa analizada, sin olvidar que estamos ante un estudio preliminar, presenta una dicotomía y dibuja al voluntario como 1) una figura que ejerce una actividad eminentemente social y humanitaria y 2) una figura que se aleja de la neutralidad y que está en consonancia con un tipo de actividades más reivindicativas.

PALABRAS CLAVE

Estudios de corpus, Análisis del discurso, Análisis crítico del discurso, Voluntario, Prensa española.

³⁹⁶ Este capítulo parte del Proyecto: PID2019-108866RB-I00 Nombre del IP: María Calzada Pérez Título del proyecto: RE-CRI (Representaciones originales, traducidas e interpretadas de la(s) crisis de refugiados: triangulación metodológica desde el análisis del discurso basado en corpus Entidad Financiadora: Ministerio de Ciencia e Innovación.

INTRODUCCIÓN

Los últimos años están siendo testigos de distintos fenómenos, como los flujos migratorios, la crisis de los refugiados en Europa o las emergencias sanitarias, que dejan huella en nuestra sociedad. Muy ligado a estos cambios, los medios de comunicación, como las noticias en la prensa diaria o las redes sociales, se emplean como fuente de información en donde quedan reflejadas opiniones diversas y que, a su vez, sirven de herramienta para la construcción y representación de estas. A través de elementos visuales y, por supuesto, de las palabras, se perfila la percepción que pueda formarse sobre un tema determinado, y el uso, entre otros, de mecanismos lingüísticos y retóricos, como el uso de metáforas o la selección léxica, hace que la información deje a un lado su valor neutral y fomente la representación de ideas o identidades.

A través precisamente de los medios de comunicación la figura del voluntario se consolida como un fenómeno creciente. En este sentido, es de especial interés para nuestro estudio el trabajo realizado por la Fundación Telefónica (2019), en cuyas páginas se profundiza en el retrato del voluntario en España como agente de desarrollo y cambio en nuestra sociedad. En otros estudios, como el realizado por Del Pozo Aviñó (2006), el voluntariado se define como una actividad altruista en el que las personas involucradas dedican parte de su tiempo a colaborar con organizaciones no lucrativas y no gubernamentales que normalmente forman parte del llamado tercer sector. Este representa una nueva forma de ciudadanía bajo el que subyace además un contexto de crisis de las actuales políticas tradicionales. En palabras de Ariño Villarroya y Castelló Cogollos (2007, p. 27), el voluntariado contribuye a fortalecer la «la salud democrática de las sociedades contemporáneas».

Con frecuencia los medios de comunicación, como puede ser la prensa, se analizan a través del prisma del análisis del discurso, y más concretamente a través de los enfoques conocidos como análisis crítico del discurso. Por otro lado, y como ejemplo de triangulación de metodología de estudios, existen trabajos que incorporan técnicas cuantitativas de análisis, como la lingüística de corpus, que analizan grandes cantidades de textos con herramientas que proporcionan información estadística

sobre la frecuencia de ciertas palabras o patrones léxicos y gramaticales. La combinación de estos enfoques cualitativos (análisis del discurso y análisis crítico del discurso) con los cuantitativos (lingüística de corpus) ha dado lugar a metodologías como los llamados estudios de discurso basado corpus, caracterizado por proporcionar resultados realmente llamativos en distintos ámbitos como el discurso político (Koller, Kopf y Miglbauer, 2019), la construcción de nacionalismos y la identidad (Jaworska, 2016; Vessey 2013, 2016) o el análisis del discurso en la prensa (Baker et. al. 2013, Taylor, 2014).

Nuestro trabajo explora la construcción de la identidad del voluntariado en la prensa española como parte de un estudio preliminar y exploratorio y que pretende contribuir al llamamiento de conocer y reconocer la figura del voluntario en España. Si bien la figura del voluntario cuenta con un marco legislativo, como es la Ley 45/2015 del Voluntario, y donde se especifican sus valores, principios y dimensiones, es necesario seguir investigando sobre el mismo debido a la diversificación que toma como consecuencia de los distintos escenarios en los que su labor es ya un hecho del que no se puede prescindir, como pueden ser las situaciones de emergencia (p. ej., la crisis de los refugiados).

El estudio tratará de dar respuesta a las siguientes preguntas de investigación:

- a) ¿Cuáles son los temas más frecuentes relacionados con la figura del voluntariado en la prensa española?
- b) ¿Existe una construcción discursiva del voluntario en la prensa española que ayude a dar visibilidad a su trabajo?

Para ello, el trabajo parte de la descripción y contextualización de los presupuestos teóricos relacionados con el estudio, como es la figura del voluntario (sección 1) y los diversos enfoques metodológicos que nos llevan a la elección de la metodología centrada en los estudios del discurso basados en corpus (sección 2). La sección 3 ofrece el planteamiento metodológico y los resultados preliminares de nuestro trabajo, que cierra con la sección que recoge las conclusiones y nuestra línea de investigación futura.

1. LA FIGURA DEL VOLUNTARIO: DEFINICIÓN Y ESTUDIOS

La figura del voluntario mantiene una relación estrecha con el desarrollo de la sociedad (López Franco y Shahrokh, 2015). Aunque las actividades en las que el voluntario ocupa una posición central pueden darse en diversos sectores de la sociedad, las investigaciones generalmente centran su interés en el llamado tercer sector, que está ligado al concepto de innovación social (Moulaert et al., 2017). El tercer sector juega un papel muy importante a la hora de satisfacer las necesidades sociales en poblaciones alejadas del ámbito de acción de organizaciones o instituciones públicas. Profundizando más en el aspecto conceptual del tercer sector, y como indica el exhaustivo informe de Enjolras, Salamon, Sivesind y Zimmer (2014: 4), para poder considerarse parte del tercer sector, las entidades deben:

- a) Have legally binding social mission that may limit the surplus generated by their activities;
- b) Be prohibited from distributing any more than 50 per cent of any profit they may earn to any stakeholders or investors; and
- c) Operate under a “capital lock” that requires that all retained profits must be used to support the organization or, in the case of its dissolution or conversion, to support another entity with a similar social purpose

En un trabajo más reciente, Salamon y Sokolowski (2016) engloban dentro del tercer sector a las organizaciones o instituciones que reúnan los siguientes requisitos:

- a) It is an organization, that is, institutionalized to some extent, though not necessarily legally registered or constituted;
- b) It totally or significantly limits through some binding provision distributing any surplus generated from their activities to its directors, employees, investors, or others;
- c) It is self-governing, that is, it is institutionally separate from government, is able to control its own general policies and

transactions and has the capacity to own assets, incur liabilities, or engage in transactions in its own right;

- d) It is non-compulsory, that is, involving some meaningful degree of uncoerced free choice on the part of individuals working for, or participating in, its activities; and
- e) Private, i.e., not controlled by government.

En el caso concreto de España, como indica la Fundación PWC (2018), la relevancia de este sector en España queda reflejado en su informe, donde se indica que el número de organizaciones que pertenecen al mismo supera ya la cifra de 30.000.

El voluntariado implica un sentimiento de compromiso y responsabilidad vinculado a la idea del «buen ciudadano» y de cooperación con la comunidad. Si además tenemos en cuenta que el voluntariado suele relacionarse con una actividad no remunerada, no es de extrañar que también se relacione con el tercer sector, y más concretamente con instituciones no gubernamentales de desarrollo (ONGD).

El término voluntario, cuyos orígenes se remontan al siglo XIX (Lough, 2015) es complejo, y está imbricado en diversos sectores o clases sociales. El trabajo llevado a cabo por López Franco y Shahrokh (2015) ilustra de una manera ejemplar la evolución de la figura del voluntario a lo largo de la historia, así como algunos de los discursos y narrativas asociado al mismo. Como indican estos autores, investigaciones recientes tratan de arrojar luz sobre la contribución que el voluntario realiza al desarrollo de la sociedad.

Siguiendo el trabajo realizado por Kelemen, Mangan y Moffat (2017), existen tres corrientes de pensamiento a la hora de clasificar este término: (1) basada en la naturaleza de las actividades que se realizan (activa/pasiva; discrecional/obligatoria), (2) basada en la finalidad del voluntariado (p. ej. para una organización, para una comunidad), y (3) basada en la duración del voluntariado (periodos cortos o largos de duración). Igualmente, son diversas las definiciones de este término. Jenner (1982, p. 30), por ejemplo, habla del voluntario como «a person who, out of free will and without wages, works for a not-for-profit

organization which is formally organized and has as its purpose service to someone or something other than its membership». Howards y Burns (2015, p.p 12-14) afirman que « [the volunteers are] well placed to respond to some of the big challenges of the new development landscape». Dentro de este paisaje conceptual encontramos el término en inglés *voluntourism*, muy de actualidad y que recoge un tipo de voluntariado concreto, como es el de los jóvenes que hace del voluntariado su primera experiencia en el extranjero (Calkin 2014, p. 30).

Relacionado con el tema principal de nuestro trabajo, la figura del voluntario en sus distintas vertientes y conceptualizaciones cuenta con diversos estudios. Como ejemplo, podemos encontrar el realizado por Yap et al. (2011), que investigan la representación del refugiado como voluntario a través del análisis del discurso, o los trabajos de Calkin (2014) sobre el mencionado anteriormente *voluntourism* bajo el prisma del análisis crítico del discurso. Otro ejemplo lo constituye Sin (2009), donde la autora realiza un estudio cualitativo (entrevistas) aplicado a un grupo de jóvenes en su viaje de voluntariado a Sudáfrica como instrumento de investigación para conocer las distintas motivaciones que los llevan a emprender dicho viaje. Robinson (2015) también utiliza el análisis crítico del discurso para establecer una representación discursiva de la motivación y la ideología de un grupo de voluntarios en Reino Unido. Sin embargo, los trabajos que combinan la lingüística de corpus y el análisis del discurso, como los estudios del discurso basados en corpus, son escasos, y aún lo son más en aquellos contextos en los que se utilizan los medios de comunicación. Es por ello por lo que nuestra propuesta pretende arrojar luz sobre la representación discursiva que la prensa digital, en concreto la prensa española, hace de la figura del voluntariado en un contexto concreto, como las situaciones de emergencia. Ya en nuestro país, encontramos el trabajo de Ariño Villarroja y Castelló Cogollos (2007), donde se adentran en el carácter moral del voluntario y del asociado. Con la ayuda de herramientas de corte cualitativos, estos autores se marcan conocer los perfiles de los voluntarios. Motivados por el auge y el interés de la sociedad en el asociacionismo en general y en el papel del voluntario, los estudiosos, siguiendo la línea investigadora de Reed y Selbee (2000), ofrecen un estudio muy relevante, donde se parte de la

hipótesis de las diferencias en el carácter moral del voluntario. Otro trabajo, como el de Del Pozo Aviño (2006) lleva a cabo un estudio de caso para indagar y reflexionar sobre el papel socioeducativo del voluntario en España, y más concretamente en la Comunidad Valenciana.

2. DEL TEXTO AL DISCURSO: PLANTEAMIENTOS METODOLÓGICOS

Dentro de las distintas aproximaciones al discurso, queremos destacar los estudios cualitativos que se aúnan en los llamados análisis críticos del discurso. Su origen se encuentra en la figura de Fairclough (1992, 1995, 2005) y su trabajo desarrollado en el seno del grupo de investigación *Language, Power and Ideology* (Universidad de Lancaster, Reino Unido, siendo su obra *Language and Power* (1989) la piedra angular sobre la que se asienta el estudio del lenguaje desde una perspectiva crítica. El análisis crítico del discurso permite analizar las relaciones de poder que se establecen entre los distintos actores del discurso. De igual forma, explora las interconexiones entre el uso del lenguaje en el contexto social y político en el que tienen lugar. Para Fairclough (1992, 1995, 2005) el discurso es el portador de elementos sociales, y se centra en las relaciones entre lenguaje y poder. En la misma línea, y tomando como punto de partida las palabras de otros referentes en este enfoque como es Wodjak & Meyer (2001: 2), sirve como herramienta de análisis textual para «to investigate critical social inequality as it is expressed». Relacionado con el tipo de análisis que se realiza dentro del análisis crítico del discurso, creemos conveniente subrayar las palabras de investigadores como Baker et al. (2013) o Marchi y Taylor (2009), quienes afirman que la lingüística de corpus se basa en un estudio descriptivo caracterizado por su objetividad y basado en datos, lo que conlleva a unos resultados fiables y generalizables, mientras que el análisis crítico del discurso es un enfoque eminentemente cualitativo basado en constructos teóricos y que depende de ejemplos seleccionados de forma cuanto menos subjetiva que llevan a una investigación también de corte subjetivo. Es por ello que la integración de ambos puede ser beneficioso (Baker et al., 2008), ya que la aplicación de la lingüística de corpus al análisis de grandes cantidades de datos contribuirá a asegurar la objetividad de los resultados, y los

datos estadísticos igualmente ayudarán a generalizar los resultados obtenidos. Por otro lado, el análisis crítico del discurso proporcionará un marco teórico (crítico) de análisis, lo que permitirá la triangulación de los datos (Baker & Levon, 2015). La combinación de la lingüística de corpus y análisis crítico del discurso puede proporcionar una vía de investigación sobre distintos temas de carácter social, como son la ideología, conflictos políticos, inmigrantes y refugiados o minorías étnicas.

El enfoque conocido como estudios del discurso basado en corpus viene de la mano de los trabajos realizados por Partington (2004) y Partington et al. (2013), que describen investigaciones que combinan metodologías propias de la lingüística de corpus y del análisis crítico del discurso. La lingüística de corpus se centra en el estudio del lenguaje a través de ejemplos reales de lenguaje auténtico, como son los corpus. Esta disciplina aplica técnicas cuantitativas y proporciona datos estadísticos sobre, por ejemplo, la frecuencia de las palabras, a través de programas informáticos especializados (p. ej., Wordsmith Tools³⁹⁷, LancBox³⁹⁸, SketchEngine³⁹⁹ o AntConc⁴⁰⁰) o las combinaciones léxicas en un determinado corpus. Sin embargo, estos datos aparentemente cuantitativos también dejan lugar a otro tipo de análisis cualitativo, como pueden ser la interpretación de estos dentro del discurso. Como bien indica Jakorska (2016, p. 157): «insights derived from corpus research have increased our understanding of language use by providing empirical evidence for the existence of regularities and patterns that are not immediately visible to the naked eye». Estos programas informáticos, conocidos como herramientas de análisis de corpus o gestores de concordancias, arrojan información sobre la frecuencia de aparición de las palabras, listados de palabras (*wordlists*), las llamadas *keywords*, concordancias (*concordances*) y coapariciones (*collocations*). El primero de ellos, la frecuencia, hace referencia al número de ítems que aparecen en el corpus. Suelen así

³⁹⁷ <https://www.lexically.net/wordsmith/>

³⁹⁸ <http://corpora.lancs.ac.uk/lancsbox/>

³⁹⁹ <https://auth.sketchengine.eu/#login>

⁴⁰⁰ <https://www.laurenceanthony.net/software/antconcl/>

generarse lo que se llama listados de palabras (*wordlists*) y proporcionan información sobre las palabras más usadas en el corpus, así como el lugar que ocupan en el mismo. Las palabras más frecuentes pueden responder a ciertos patrones de regularidad de aparición en el texto. Seguidamente, las *keywords* son el resultado de la comparación estadística (p. ej. los llamados *log-likelihood* o *chi-squared*) entre los términos del listado de palabras y un corpus de referencia, y son palabras que denotan la especificidad de un corpus. En tercer lugar, se encuentran las concordancias, que permiten el estudio de las palabras o conjuntos de palabras seleccionadas en su contexto. Por último, la función de análisis de las coapariciones, definidas por McEnery y Wilson (2012, p. 123) como «a co-occurrence pattern that exist between two items that frequently occur in proximity to one another —but not necessarily adjacently or, indeed, in any fixed order», y que ilustra la combinación de las unidades lingüísticas en el corpus.

La metodología de los estudios del discurso basados en corpus, por tanto, hace uso de métodos cuantitativos, procedentes de la lingüística de corpus anteriormente descritos, que enlaza con las técnicas cualitativas empleadas en el análisis crítico del discurso. De este modo, junto con los datos proporcionados por las herramientas de análisis de corpus, como pueden ser los listados de palabras o las frecuencias de estas, se atisba una lectura más cualitativa de los mismos con el fin de explicar el porqué de dicha estadística. Esta explicación con frecuencia suele examinarse de forma cercana al contexto social, político o histórico. El uso de los estudios del discurso basados en corpus también ha cosechado resultados en el plano del discurso político y los medios de comunicación (Koller, Kopfny y Miglbauer, 2019) o, y en línea con nuestro trabajo, la representación de minorías (refugiados, inmigrantes, etc.) (Baker et al., 2008, Blinder y Allen, 2016, Aluthnman, 2018, Salahshour, 2016, Brindle, 2016).

De todo lo mencionado se desprende que la integración de la lingüística de corpus como metodología para analizar los patrones discursivos es un área de investigación consolidada, y puede ayudar a encontrar patrones lingüísticos que ayuden a la construcción de representaciones

discursivas, en nuestro caso en los medios de comunicación como la prensa escrita, y a su vez perfilen ideologías concretas.

3. METODOLOGÍA

Como hemos indicado al comienzo de este capítulo, ofrecemos un trabajo preliminar y descriptivo, cuyos resultados iniciales pretenden ser el punto de partida de una investigación de mayor envergadura. Además, hay que añadir que la escasez de estudios de similares características hace difícil generalizar los resultados obtenidos, por lo que ofrecemos este trabajo como un punto inicial que abre el debate para futuros estudios.

El trabajo que presentamos parte de un corpus monolingüe en español de 1.587.768 palabras formado por textos publicados en dos periódicos nacionales —*El País* y *El Mundo*— durante el periodo comprendido entre 2016 y 2019, unos años notorios en cuanto a la publicación de noticias relacionadas con las crisis de los refugiados en Europa y otras situaciones de emergencia. Nuestro corpus ha sido compilado de forma semiautomática gracias a la base de datos Nexis, y para ello se seleccionó el lema *volunta** y los términos *Aquarius* y *Open Arms*.

El corpus de referencia empleado para llevar a cabo el análisis ha sido el Corpus de Referencia del Español Actual (CREA), que nos ha permitido identificar las *keywords*. De las distintas herramientas disponibles para el análisis, para este trabajo preliminar se optó en un principio por Sketch Engine para una visión general del corpus, así como AntConC para su análisis posterior, ya que esta última herramienta ofrece una información estadística relevante para el estudio.

Se aplica una metodología de corte cuantitativo y cualitativo siguiendo los planteamientos de los estudios del discurso basados en corpus por lo que se procederá a analizar el corpus desde el punto de vista descriptivo y estadístico que apoyará la observación y la interpretación del material textual.

4. ANÁLISIS Y RESULTADOS

Los primeros resultados se obtuvieron tras comparar nuestro corpus con un corpus general o de referencia, que en nuestro caso fue CREA. El principal objetivo en este caso era conocer la especificidad de nuestro corpus. Así, se obtuvo un listado de palabras clave calculadas de forma automática por AntConc y basadas en procedimientos estadísticos (*log-likelihood*). Un número elevado de la llamada *keyness* nos revelaría que esas palabras eran estadísticamente significativas (Tabla 1).

Tabla 1. Lista de las 50 keywords generadas en el corpus

Posición	Frecuencia	Keywords
1	1141	migrantes
2	906	ONG
3	701	aquarius
4	498	libia
5	584	refugiados
6	331	rescatados
7	767	italia
8	246	Malta
9	240	Salvini
10	381	voluntarios
11	434	mediterráneo
12	415	inmigrantes
13	454	UE
14	1017	personas
15	203	Arms
16	203	Open
17	202	acoger
18	453	barco
19	169	migratoria
20	308	acogida
21	164	llegadas
22	163	costera
23	326	rescate

24	152	Macron
25	304	asilo
26	142	rescates
27	118	humanitaria
28	356	menores
29	524	europa
30	115	salvamento
31	222	buque
32	109	pateras
33	107	Matteo
34	257	fronteras
35	100	Merkel
36	98	patera
37	220	bordo
38	204	inmigración
39	95	guardacostas
40	91	desembarco
41	715	España
42	358	puerto
43	1051	Acnur
44	85	desembarcar
45	85	embarcación
46	85	migraciones
47	83	Lesbos
48	82	Siria
49	806	gobierno
50	80	náufragos

Junto con este resultado, y siguiendo los postulados de Baker (2010), el listado de *keywords* nos permitió una clasificación semántica de nuestro corpus, procedimiento empleado en otros trabajos de características similares (Aluthman, 2018) (Tabla 2). Tal y como sugieren diversos autores (Bondi, 2001; Jaworska, 2016), la forma en la que se agrupan las

palabras puede proporcionar una representación sociocultural que ayude a la identificación de patrones discursivos.

Tabla 2. Categorías semánticas del corpus (Baker, 2010)

Categoría semántica	Ejemplos
Desembarco Open Arms/Aquarius	Aquarius, Libia, Italia, Malta, mediterráneo, migrantes, barco, rescate
Crisis de refugiados en Europa	Migrantes, refugiados, llegada, pateras, desembarco
Acción política	Salvini, Macron, EU. Fronteras, gobierno, Siria, Merkel
Acción humanitaria	Voluntarios, acogida, salvamento, ACNUR, náufragos, salvamento

A partir del análisis de las *keywords* y la clasificación de las categorías semánticas ya es posible examinar aquellas palabras que son cuantitativamente significativas, es decir, que ocupan una posición relevante en nuestro listado (Tabla 1). Para nuestro trabajo nos centraremos en la palabra “voluntarios”, que ocupa la posición número 10, por lo que es estadísticamente significativa, y además nos ayudará a identificar si, de formar preliminar para este estudio, existe alguna representación discursiva del mismo (y por extensión del lema voluntari*) en nuestro corpus.

Con la ayuda del programa informático AntConc, y a través de las funcionalidades de Concordance y Collocates, veremos cuáles son los patrones lingüísticos más representativos (y frecuentes) de la palabra “voluntario”. Así, AntConc permite, gracias al análisis de los 100 adjetivos, nombres y verbos más frecuentes, obtener una visión del voluntario como un agente social. Para ellos se utilizó el parámetro de búsqueda * voluntario, en donde “voluntario” actuaba como adjetivo. Se obtuvieron algunos resultados como: “personal voluntario” (94), “trabajador voluntario” (89), “médico voluntario” (67), “abogado voluntario” (15) o “traductor voluntario” (10). Puede deducirse, que si bien la forma más común de referirse al voluntario es a través de una forma neutra (“personal voluntario”), sí existen otras formas de caracterización que dotan de mayor visibilidad a la figura del voluntario y se asocia a distintas

profesiones relacionadas con los servicios lingüísticos o de las administraciones públicas (ámbito sanitario o jurídico). Apoyando este resultado, encontramos las construcción voluntarios+adjetivo especificativo o grupos preposicionales (“voluntarios andaluces”, “voluntarios jerezanos”, “voluntarios tarifeños”, “voluntarios de la ONG”o “voluntarios del hospital”). Este uso considerable de modificadores nos hace pensar que el voluntario, y como nos indican otros trabajos sobre la figura del voluntario (Yap et al, 2010), adquiere una identidad (y visibilidad) propia dentro de la sociedad, además de extenderse a diferentes ámbitos civiles, lo que le lleva a adquirir una identidad propia.

Tras esta primera aproximación, aplicamos el análisis de las llamadas coapariciones o *collocates*, un análisis que también está asociado con temas de prosodia discursiva y que diversos estudios han empleado para detectar ciertas actitudes basadas en las asociaciones entre palabras (Soto Amela & Alcaraz-Marmol, 2019). AntConc permite realizar dicho análisis en una ventana de -5 +5 palabras a la derecha y a la izquierda como rango de análisis. Esto nos aportó una valiosa información sobre distintos patrones donde la palabra “voluntario” se conforma como el nodo y los colocados son aquellas palabras que suelen presentar una preferencia de aparición con la misma.

Tabla 3. Coapariciones más frecuentes (L5-R5)

Coapariciones (<i>collocates</i>)	L5-R5 ocurrencia
Miles de voluntários colaboran	L2 (250)
Voluntarios de una <u>ONG</u>	R3 (204)
<u>Compromiso</u> de los voluntarios	L3 (167)
Los voluntarios <u>proporcionan</u>	R1 (120)
<u>El programa</u> de voluntarios de la ONG	L2 (112)
Los voluntários <u>ayudan</u>	R1 (102)
Los voluntários <u>dan</u>	R1 (98)
Un grupo de voluntários <u>denuncia</u>	R1 (67)
Los voluntários <u>velan</u>	R1 (24)
También los voluntarios son <u>activistas</u>	R1 (50)
Las distintas ONG y sus voluntarios <u>arriesgan</u> cada día	R1 (48)

Asociaciones y voluntarios <u>insisten</u>	R1 (35)
Los programas de voluntarios <u>luchan</u> por un mundo	R1 (29)
El grupo de voluntarios <u>alerta</u>	R1 (25)
Los médicos voluntarios <u>realizan</u> um trabajo	R1 (15)
Los voluntarios de la ONG <u>insisten</u>	R4 (10)

El análisis colocacional revela resultados interesantes que arrojan luz al análisis preliminar. En este caso nos fijaremos en las formas verbales en las que la palabra “voluntario” actúa como sujeto. De nuevo esta palabra coaparece con construcciones que dejan ver el carácter social de la actividad del voluntario. El término aparece como sujeto de verbos que podríamos denominar neutros en cuanto a carga léxica: “proporcionan”, “ayudan”, “dan”, “velan” o “realizan”. Por otro lado, el término “voluntario” se encuentra asociado a otros verbos de carácter más marcado desde el punto de vista discursivo y que se alejan del carácter neutro inicial: “denuncian”, “arriesgan”, “insisten”, “luchan” o “alerta”. De un lado, la figura del voluntario se asocia a iniciativas sociales cada vez más frecuentes en nuestra sociedad para promover acciones humanitarias :

1. Los médicos voluntarios realizan labores de asistencia [...].
2. Los voluntarios velan por la salud de los inmigrantes llegados a las costas [...].
3. El programa de voluntarios de la ONG se organiza cada día en grupos para ofrecer asistencia a los recién llegados [...].
4. Miles de voluntarios colaboran con los servicios de policía para poder ubicar a los inmigrantes en las casas de acogida [...].

existen otro tipo de discurso que contribuye a caracterizar al voluntario como agente social de cambio y activista alejado de una aparente neutralidad y dotado de una voz propia:

1. Los voluntarios de la ONG insisten en la necesidad de ayuda ante la creciente presión migratoria [...]

2. Los programas de voluntarios luchan cada día por ofrecer ayuda a los recién llegados [...].
3. Asociaciones y voluntarios insisten en la necesidad de políticas sociales acordes a la crisis de inmigrantes acaecida [...].

4. CONCLUSIONES

Los medios de comunicación ejercen una influencia directa en la representación social de distintos sectores, y la forma que la sociedad actual percibe la realidad. De igual forma, los medios tienden a mostrar una influencia directa a través de su material textual. En el caso de minorías o agentes sociales, esta influencia crea una representación que puede llegar a influir en su caracterización.

El trabajo preliminar que aquí se presenta partía de dos preguntas iniciales de investigación en donde se pretendía analizar el discurso que la prensa española hace de una de las figuras más relevantes en los últimos años desde el punto de vista social, como es el voluntario. Las distintas situaciones de emergencia acaecidas han puesto de manifiesto la figura del voluntario como representante de una sociedad que no es ajena a las diversas crisis que se presentan y que, en gran parte de los casos, asumen la voz de la sociedad.

Partiendo de la metodología conocida como estudios del discurso basados en corpus, se ha realizado un análisis cuantitativo y cualitativo de un corpus monolingüe (español) de textos procedentes de dos periódicos representativos de la prensa española (*El País* y *El Mundo*). Los métodos cuantitativos nos han servido para extraer datos estadísticos de palabras clave (*keywords*). Por otro lado, los métodos cualitativos, a través de la observación e interpretación, nos ha ayudado centrarnos en aquellos datos que eran estadísticamente relevantes. Hemos podido comprobar, de forma preliminar, que, la figura del voluntario se sustenta en dos ejes conceptuales. De un lado, la representación discursiva dibuja al voluntario como 1) actor humanitario y agente social, caracterizado por con un discurso neutro y 2) actor con voz propia y reivindicativo, con un discurso alejado de la neutralidad inicial.

En nuestra opinión, y ante la escasez de estudios de similares características, creemos que el presente trabajo supone un primer paso para conocer cómo los medios de comunicación, como es la prensa digital, representan al voluntario. Somos conscientes de las limitaciones de este estudio, sin duda, por lo que será preciso ampliar el corpus y realizar otros análisis (p. ej., a través de un corpus comparable en otras lenguas) para comparar el discurso del voluntariado en otros contextos, o incluso incorporar nuevo material textual para conocer si existen diferencias sustanciales entre los dos periódicos empleados en el estudio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALUTHMAN, E. (2018). A corpus-assisted critical discourse analysis of the discursive representation of immigration in the EU referendum debate. *Arab World English Journal*, 9(4), 19-34.
- ARIÑO VILLARROYA, A., y CASTELLÓ COGOLLOS, R. (2007). El carácter moral del voluntariado. *RES* 8, 25-58.
- BAKER, P., & LEVON, E. (2015). Picking the right cherries? A comparison of corpus-based and qualitative analyses of news articles about masculinity. *Discourse & Communication*, 9(2), 221-236.
- BAKER, P., COSTAS, G., y MCENERY, T. (2013). Sketching muslims: a corpus driven analysis of representations around the word 'muslim' in the British press 1998-2009. *Applied Linguistics* 34(3), 255-278.
- BAKER, P., GABRIELATOS, G., KHOSRAVINIK, M., KRZYZANOWSKI, M., MCENEREY, T., y WODAK, R. (2008). A useful methodological synergy? Combining critical discourse analysis and corpus linguistics to examine discourses of refugees and asylum seekers in the UK press. *Discourse & Society* 19 (3), 273-306.
- BAKER, Paul. 2010. *Sociolinguistics and corpus linguistics*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- BLINDER, S., y ALLEN, W. (2016). Constructing immigrants: portrayals of migrant groups in British national papers 2010-2012. *International Migration Review* 50(1), 3-40.

- BONDI, M. (2010). Perspectives on Keywords and Keyness: An Introduction. En M. BONDI y M. SCOTT (eds.), *Keyness in texts* (pp. 1-20). Ámsterdam: John Benjamins Publishing.
- BRINDLE, A. (2016). A corpus analysis of discursive constructions of the Sunflower Student Movement in the English-language Taiwanese press. *Discourse & Society*, 27(1), 3-19.
- CALKIN, S. (2014). Mind the 'gap year': a critical discourse analysis of volunteer tourism promotional material. *Global discourse. An interdisciplinary Journal of Current Affairs and Applied Contemporary Thought*, 4(1), 20-43.
- Del Pozo Aviño, E. (2005). En Actas Convergencia con Europa y cambio en la universidad
- DEL POZO AVIÑÓ, E. (2006). El voluntariado como dinamizador socioeducativo: estudio de un caso. In Convergencia con Europa y cambio en la universidad: XI Conferencia de Sociología de la Educación: Santander, 22, 23, y 24 de septiembre de 2006, 1-20. Recuperado de <https://bit.ly/395nlev>
- ENJOLRAS, B., SALAMON, L., SIVESIND, K., y ZIMMER, A. (2014). *The third sector. A renewable resource for Europe. Summary of main findings of the third sector impact project*. Bruselas: Publicaciones Unión Europea.
- FAIRCLOUGH, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press.
- FAIRCLOUGH, N. (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. Londres: Longman.
- FAIRCLOUGH, N. (2005). Peripheral vision: discourse analysis in organization studies: the case for critical realism. *Organization Studies* 26(6), 915-939.
- Fundación PWC. (2018). A Close Look at the Third Sector in Spain: challenges and opportunities in a changing environment. Recuperado de <https://pwc.to/2LZ5Vau>
- FUNDACIÓN TELEFÓNICA. (2019). Retrato del voluntario. Tendencias, experiencias innovadoras y cifras de un fenómeno creciente. Recuperado de <https://bit.ly/3qJYXF6>

- HOWARDS, J., y BURNS, D. (2015). Volunteering for development within the New Ecosystem of International development. *Institute of Development Studies (IDS) Bulletin* 46(5), 5-16.
- JAWORSKA, S. (2016). Using a corpus-assisted discourse studies (CADS) approach to investigate constructions of identities in media reporting surrounding mega sport events: the case of the London Olympics 2012. En I. Lamond y L. Platt, *Critical Events Studies: Approaches to Research* (pp. 149-174). Londres: Palgrave Macmillan.
- JENNER, J. (1982). Participation, leadership, and the role of volunteerism among selected women volunteers. *Journal of Voluntary Action Research*, 11 (14): 27-38.
- KELEMEN, M., MANGAN, A., y MOFFAT, S. (2017). More than a 'little act of kindness'? Towards a typology of volunteering as unpaid work. *Sociology*, 51(6), 1239-1256.
- KOLLER, V., KOPF, S., y MIGLBAUER, M. (eds.) (2019) *Discourse of Brexit*. Londres: Routledge.
- LÓPEZ FRANCO, E., y SHAHROKH, T. (2015). The changing tides of volunteering in development: discourse, knowledge and practice.” *IDS Bulletin* 46(5), 17-28.
- LOUGH, B. (2015). *The Evolution of International Volunteering. United Nations Volunteer programme*. Recuperado de <https://bit.ly/2MjtHOA>
- MARCHI, A., y TAYLOR, Ch. (2009). If on a winter's night two researchers: a challenge to assumptions of soundness of interpretation. *Critical approaches to discourse analysis across disciplines (CADAAD) Journal* 3(1): 1-20.
- MCENERY, T., y WILSON, A. (2004). *Corpus linguistics*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- MOULAERT, F., MEHMOOD, A., MACCALLUM, D., y LEUBOLT, B. (2017). *Social innovation as a trigger for transformations. The role of research*. Bruselas: Publicaciones Unión Europea.
- PARTINGTON, A. (2004). Corpora and discourse, a most congruous beast. En A. PARTINGTON, J. MORLEY y L. HAARMAN (eds.), *Corpora and discourse* (pp. 9-18). Berlín: Peter Lang.

- PARTINGTON, A., DUGUID, A., y TAYLOR, Ch. (2013). *Patterns and meanings in discourse. Theory and practice in corpus-assisted discourse studies (CADS)*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing.
- ROBINSON, D. (2015). *Local heroes? A critical discourse analysis of the motivations and ideologies underpinning community-based volunteering*. Tesis doctoral. University of Birmingham.
- SALAHSHOUR, N. (2016). Liquid metaphors as positive evaluations: a corpus-assisted discourse analysis of the representation of migrants in a daily New Zealand newspaper. *Discourse, Context & Media*, 13, 73-81.
- SALAMON, L., y SOKOLOWSKI, W. (2016). The size and scope of the European third sector. Bruselas: Publicaciones Unión Europea.
- SOTO ALMELA, J., & ALCARAZ-MÁRMOL, G. (2019). Victims or non-humans: exploring the semantic preference of refugees in Spanish news articles. *Language and communication* 69, 11-25.
- TAYLOR, Ch. (2014). Investigating the representation of migrants in the UK and Italian press: A cross-linguistic corpus-assisted discourse analysis. *International Journal of Corpus Linguistics*, 19(3): 368-400.
- VESSEY, R. (2013). Challenges in cross-linguistic corpus assisted discourse studies. *Corpora* 8(1), 1-26.
- VESSEY, R. (2016). *Language and Canadian media: Representations, ideologies, policies*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Wodak, R., y Meyer, M. (2001). *Methods of critical discourse analysis*. Londres: Sage.
- YAP, S., BYRNE, A., y DAVIDSON, S. (2010). From refugee to good citizen: a discourse analysis of volunteering. *Journal of Refugee Studies*, 24(1), 157-170.

FACTORES CAUSALES DE LA EMIGRACIÓN INTERNACIONAL REPRESENTADOS EN EL CUENTO ECUATORIANO

PHD. YOVANY SALAZAR ESTRADA
Universidad Nacional de Loja, Ecuador

PHD. EDUARDO FABIO HENRÍQUEZ MENDOZA
Universidad Nacional de Loja, Ecuador

PHD YASSELLE TORRES *HERRERA*
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar los factores causales de la emigración internacional de ecuatorianos, según la representación efectuada en los cuentos de narradores del Ecuador que han publicado su obra entre 1981 y 2014. En la perspectiva de cumplir este objetivo, el desarrollo del ensayo analítico se distribuye en seis acápite, en los que se abordan los siguientes aspectos: 1) las causas económicas y políticas que forzaron la masiva salida de ecuatorianos, 2) los factores de atracción que se ejercen desde los Estados nacionales de destino, 3) el “mito del emigrante triunfador” y su emulación, 4) los problemas de pareja y de familia, 5) el afán de ocultar una identidad que resulta problemática en el Ecuador y 6) otros factores que coadyuvan en la decisión de emigrar de los ecuatorianos, con rumbo hacia el hemisferio norte, en especial Estados Unidos y España.

PALABRAS CLAVE

Emigración, atracción, expulsión cuento, mito.

INTRODUCCIÓN

El territorio que en la actualidad ocupa la República del Ecuador, desde sus mismos orígenes, se ha caracterizado por la migración permanente de sus habitantes; sin embargo, en los años finales del siglo XX y primeros del XXI, como consecuencia de la severa y multidimensional crisis que afectó al país este fenómeno sociológico, sobre todo de carácter internacional, alcanzó cifras porcentuales nunca antes vistas (Salazar, 2016, p.16).

A raíz de la verdadera “estampida emigratoria” de ecuatorianos hacia los países de mayor desarrollo del hemisferio norte, en especial Estados Unidos y España, que se produjo entre 1999 y 2004, las múltiples problemáticas vinculadas con este desplazamiento físico de personas fueron recreadas en las más variadas expresiones de la dimensión artística de la cultura: artes musicales, artes plásticas, artes escénicas, artes cinematográficas y artes literarias, en sus diversos géneros: poesía, novela, cuento, ensayo, crónica y testimonio.

En el género cuentístico, luego del proceso de búsqueda y recuperación de información, entre las obras publicadas desde 1972 hasta el 2014, se han encontrado tres cuentarios, diecisiete cuentos que se refieren a la emigración desde el Ecuador con rumbo a Estados Unidos; dieciocho en torno a la emigración de ecuatorianos a España; y, cuatro cuentos que recrean la salida desde el Ecuador con destino hacia otros países de Europa y del resto del mundo.

No obstante la existencia de este significativo corpus en el ámbito de la narrativa breve, a diferencia de los múltiples estudios sobre la obras de ficción de similar temática que se han publicado en otros países del universo hispanico (Salazar, 2016, p.33-34), en el caso del Ecuador solo se puede mencionar el ensayo analítico de Raúl Serrano Sánchez, quien desde la perspectiva del sujeto migrante, contextualiza (en lo social y literario), presenta, describe y analiza, con énfasis en la dimensión temática y metafórica, una veintena de cuentos sobre la emigración internacional de ecuatorianos en dirección a Estados Unidos y España (Serrano, 2013, p.193-222).

En la perspectiva de llenar este vacío investigativo y con la orientación teórica de algunas disciplinas devenidas del campo de las ciencias sociales y humanas (sociología, economía, política, historia, comunicación, psicología, cultura, antropología, educación), el presente trabajo se propone fundamentar, problematizar, ejemplificar, describir, analizar y valorar la recreación literaria de los principales factores causales que determinan y coadyuvan en la emigración internacional de ecuatorianos, conforme se representa en los doce cuentos y tres cuentarios, que por las temáticas relacionadas con las causas de la emigración internacional de los ecuatorianos, se han seleccionados como objeto de estudio.

Una vez decidida la delimitación, en contenido y tiempo, para el desarrollo del análisis se empleó la metodología y las técnicas propias de la investigación bibliográfico-documental y se recurrió a dos tipos de fuentes de información: las primarias, que comprenden los textos de los cuentos que tienen como referente real la emigración internacional de ecuatorianos; y las secundarias, que desde las ciencias sociales y humanas antes mencionadas permitieron acercarse a la fundamentación teórico-conceptual y empírica en torno a los factores causales del fenómeno sociológico ya antes aludido.

Con base en la información recuperada, el contenido del artículo se presenta distribuido en seis apartados, que abordan los factores causales de la emigración internacional de ecuatorianos: 1) las causas económicas y políticas que forzaron la masiva salida de ecuatorianos, 2) los factores de atracción que se ejercen desde los Estados nacionales de destino, 3) el “mito del emigrante triunfador” y su emulación, 4) los problemas de pareja y de familia, 5) el afán de ocultar una identidad que resulta problemática en el Ecuador; y, 6) otros factores que coadyuvan en la decisión de emigrar de los ecuatorianos.

1. CAUSAS DE NATURALEZA ECONÓMICA Y POLÍTICA

Según la Organización Internacional del Trabajo (OIT), entre las principales causas que determinan la decisión de emigrar, desde los países del hemisferio sur del planeta, en dirección a los Estados nacionales del norte, se pueden mencionar las de naturaleza económica, vinculadas con

las expectativas de los trabajadores de obtener mayores ingresos fuera de su país de origen (UESS, 2004, p.15-17). Se ha dicho, también, que el desplazamiento de personas provenientes del sur obedece a la profundización de las desigualdades entre unos y otros países y a la inequitativa redistribución internacional de las oportunidades económicas (Solfrini, 2005, p.14).

Al hacer referencia al Ecuador, como país proveedor de emigrantes laborales, entre las causas de orden económico que determinaron la masiva salida de sus habitantes en edad económicamente productiva, en los años finales del siglo anterior y primeros del presente, se pueden mencionar: el incremento de la deuda externa pública; la caída internacional de los precios del petróleo; el colapso financiero y el posterior “salvataje bancario”; el ajuste económico de carácter neoliberal; la pérdida de empleo y los bajos salarios (Acosta, 2006, p.54). Como efecto de la confluencia de estos y otros factores estructurales y coyunturales se inició un proceso inédito de emigración internacional, cuya magnitud y velocidad no tienen precedentes en la historia del Ecuador, puesto que según varias estimaciones, de una población de alrededor de trece millones, “desde 2000 a 2004, más de un millón de ecuatorianos habrían salido del país; hay cálculos que superan las cifras mencionadas para los dos períodos descritos, pues establecen que el número de ecuatorianos y ecuatorianas en el exterior puede bordear los 3 millones” (Acosta, 2006, p.43-44).

Los factores causales de naturaleza económica que determinan la emigración internacional de los ecuatorianos se recrean en el cuento “47 Coldwater Drive o la pregunta”, de Gilda Holst Molestina. En este relato, aunque no se mencione de manera directa cuáles son las causas que determinan la salida, la sola alusión de 1999, como el año de llegada a Estados Unidos de la narradora protagonista, en condición de emigrante laboral, ya nos da la idea de que abandonó el país de origen por motivaciones derivadas de la crisis económica enunciada en párrafos anteriores, puesto que 1999 constituye el año de mayor descalabro financiero en el Ecuador, como resultado del congelamiento de los depósitos de los ahorristas de las instituciones financieras del Ecuador, el salvataje bancario con dinero del Estado y la ulterior implementación del sistema

monetario de la dolarización; concreción del viaje emigratorio, inserción laboral e instalación en el lugar más adecuado para residir en el país de destino que logra efectivizarse con relativa facilidad y éxito gracias a la existencia de las llamadas redes migratorias o la presencia de amistades que ya se anticiparon en el viaje emigratorio; pues como expresa la narradora protagonista de la ficción en referencia: “estoy aquí desde el 99. Fue Steve quien me consiguió el trabajo en el hospital y arregló mis papeles. Fue relativamente fácil migrar e instalarme. Vivo cerca del hospital y a unos veinte minutos de la casa de ellos. Por aquí las distancias son bestiales y si no tienes carro estás jodida” (Holst, 2006, p.60).

La causa de naturaleza económica como factor determinante de la emigración de ecuatorianos hacia Estados Unidos se patentiza, asimismo, en los relatos testimoniales de Galo Galarza Dávila, en los cuales se pone de manifiesto que la motivación de orden económico constituyó la razón principal para que la mayoría de ecuatorianos decidan abandonar el país de origen, de manera masiva, “sino vaya alguna vez por los consulados gringos en Quito y Guayaquil y va usted a ver las colas de cuadras y cuadras que allí se forman tratando de conseguir la dorada visa” (Galarza, 2009, p.70) expresa, de forma un tanto hiperbólica, el narrador protagonista del relato citado.

En estrecha relación con las causas de carácter económico se ubica la inestabilidad política que padeció el Ecuador durante esos mismos años, la que se pone en evidencia en los nueve presidentes que tuvieron la responsabilidad de dirigir los destinos del país en menos de una década. No se puede olvidar que con el ascenso al poder del candidato del populista Partido Roldosista Ecuatoriano (PRE), en agosto de 1996, se inicia el período de mayor crisis económica e inestabilidad política de la segunda mitad del siglo XX, el cual arranca con el levantamiento del pueblo ecuatoriano que, en febrero de 1997, exigió la destitución del Presidente Abdalá Bucaram, elegido seis meses antes, debido a los vergonzosos escándalos de corrupción de funcionarios públicos y familiares del Jefe de Estado, el crecimiento acelerado de los niveles de pobreza y la personalidad psicótica e histriónica del gobernante.

Al depuesto presidente lo sucedió, por tres días, la vicepresidenta de la República Dra. Rosalía Arteaga Serrano y, luego, en calidad de “interino”, el entonces presidente del Congreso Nacional, Dr. Fabián Alarcón Rivera, quien entregó el poder al Presidente electo, en agosto de 1998, Dr. Jamil Mahuad Witt, quien además de empobrecer a la mayoría del pueblo ecuatoriano con el salvataje de una banca privada corrupta y enajenar la soberanía monetaria con la implementación del sistema de dolarización, firmó en Brasilia la paz “definitiva” con el Perú el 26 de octubre de 1998, en el marco del reconocimiento del protocolo de Río de Janeiro de 1942, que siempre se lo había declarado nulo.

Por las razones expuestas, el Presidente Jamil Mahuad Witt fue derrocado de sus funciones a los 18 meses de gobierno, el 21 de enero del año 2000, y después de un fallido triunvirato, que solo duró horas, se posesiona al vicepresidente Dr. Gustavo Noboa Bejarano, que concluyó el mandato y entregó, el 15 de enero del 2003, el poder al Presidente electo, coronel Lucio Gutiérrez Borbúa, quien gobernó dos años y tres meses y debido a la inestabilidad política que se volvió incontrolable con el retorno del líder populista Abdalá Bucaram fue reemplazado, en abril de 2005, por el vicepresidente Dr. Alfredo Palacio González quien, el 15 de enero de 2007, entregó el mando al Eco. Rafael Correa Delgado, que triunfó en la elección, para un primer período presidencial, el 26 de noviembre de 2006 (Salazar, 2016, p.41).

Esta crisis económica, inestabilidad política y algunas dificultades derivadas de ella se recrean en el cuento “La licenciada Circuncisión Paredes”, de Carlos Carrión Figueroa, en el cual se pone de manifiesto que quienes impulsan la candidatura de una octogenaria exmaestra fiscal de educación media para la diputación provincial de Loja, solo de manera tardía se dan cuenta de lo difícil de coronar con éxito la campaña electoral, porque ya no se puede contar con los votos que se consideraban los más seguros, en razón de que la mayoría de los exalumnos de la postulante a un escaño en la función legislativa del Ecuador han emigrado del país por las causas estructurales antes mencionadas. En estas circunstancias, como lo pone de manifiesto el narrador omnisciente, “poco a poco, en el fragor de la campaña, fueron descubriendo que los antiguos alumnos de la anciana maestra, dados los tiempos de vacas flacas que

vivía el país por culpa del dictador infame, habían sido arrastrados por los vientos de la emigración y estaban en España y en otros países, convertidos en sirvientes hechos y derechos” (Carrión, 2011, p.107).

De manera complementaria a lo hasta aquí expresado es necesario tomar en cuenta que, como consecuencia de la crisis económica y la inestabilidad política en el Ecuador, adviene el sentimiento de insatisfacción y la falta de confianza con el país, como el espacio propicio para labrar un futuro esperanzador, “en los planos económico, político y social. Es de esperarse que la mayor insatisfacción con el país, se acompañe de dosis altas de preocupación y pesimismo acerca del futuro inmediato de aquel” (Murillo, 2009, p.16). En esta línea de pensamiento, la permanencia en el Ecuador se identifica como una opción perdedora, que no brinda ninguna esperanza de progreso futuro; mientras que la emigración sí permitirá superar las condiciones de atraso en las que se sobrevive y salir adelante, debido a que “la presentación del modelo de vida europeo o norteamericano induce a muchas personas a imaginarse como futuros emigrantes, porque consideran que otro país puede ofrecer muchas más posibilidades que el propio” (Pagnotta, 2014, p.25).

Esta actitud pesimista de los ecuatorianos frente al porvenir del propio país y de lo que se puede emprender en él se representa, de manera simbólica, en el cuento “La voz de los migrantes”, de Carolina Andrade Freire, en donde la protagonista del relato, Rosario Vera Ortiz, en una clara demostración que los fenómenos meteorológicos (Lodge, 2002, p.141) y el estado del tiempo inciden, también, en el estado de ánimo de los personajes, atribuye como causa principal de su salida del Ecuador en dirección hacia Nueva York, al ambiente, al clima y a la lluvia permanente de su parroquia natal Hermosita, sobre todo durante la época invernal, estación del año en la cual el pesimismo se apodera de algunos de los habitantes de esta abandonada población de los Andes ecuatorianos, que asoma como asediada por la perpetua llovizna y el fango del que parece imposible escapar si no se abandona el lugar de origen; por ello, en palabras de la protagonista: “era esa llovizna de mierda, interminable, la que puso la idea en la cabeza (...). Y la llovizna produce fango. ¡Bendito! Estaba segura de que, si me quedaba en Hermosita, iba a pasarme la vida enlodada. ¿Te imaginas la ilusión de llegar al aeropuerto

de La Guardia y ver todo tan bonito, tan de cemento? Me dije, ahora sí, bai bai al lodo” (Andrade, 2003, p.70), es decir, desde la lógica del pensamiento de la narradora protagonista de este relato nos lleva a concluir que la mezcla de dos elementos primordiales para la fecundación de nueva vida, como son la tierra y el agua, en esta historia más bien genera la idea opuesta, en donde “el barro aparece como un proceso de involución, un comienzo de degradación” (Chevalier, 1986, p.179); pero sobre todo el lodo y la llovizna, en la percepción de Rosario Vera Ortiz, se convierten en las causas del estancamiento, la inactividad, la inmovilidad, el aburrimiento y la desmotivación para proyectar una vida de promisorio futuro en el lugar de origen de la emigrante, por lo que la salida del Ecuador se convierte en una perentoria necesidad e ineludible obligación (Salazar, 2016, p.130).

2. FACTORES DE ATRACCIÓN QUE SE EJERCEN DESDE LOS POTENCIALES PAÍSES DE DESTINO

De manera simultánea a los factores causales que “expulsan” a los ecuatorianos hacia el extranjero, en su decisión de emigrar juega un papel determinante el imaginario de los polos de “atracción” que se promociona a través de los medios de difusión colectiva, según cuya versión las condiciones de vida en los potenciales países de destino siempre serán mejores que las que se tiene en el de origen. En este sentido, “la imagen positiva del país de destino se manifiesta a través de las motivaciones y aspiraciones económicas y personales que los emigrantes ecuatorianos poseen y que están seguros que en él podrán alcanzar” (Montero, 2006, p.39). Como efecto de lo que se difunde a través de los medios, Estados Unidos siempre se presentó como la primera opción de destino, conforme lo evidencian los ecuatorianos entrevistados, quienes “piensan como primera opción al momento de emigrar en los Estados Unidos, concebido como el país que ofrece mayores ventajas económicas en cuanto a mejores salarios en comparación con los que reciben en España, y facilidades para trabajar en lo que respecta al acceso de empleos sin importar la condición de irregular del emigrante” (pp.46).

Este poderoso “efecto llamada”, que ejercen los países del hemisferio norte, se acrecienta con la percepción de bienestar económico y material que perciben los potenciales emigrantes entre sus connacionales, que ya se han anticipado en el viaje fuera del país, hecho que puede ser definido como la estimación “que el sujeto tiene acerca de las condiciones generales en que viven sus compatriotas en España y/o Estados Unidos, derivadas del factor económico y las ventajas que este proporciona, visto comparativamente a las que se viven en su propio país” (Murillo 2009, p.17). Por ello, entre los factores que incrementan la intención emigratoria de los ecuatorianos se puede mencionar “la apertura al cambio, la insatisfacción con el país, la percepción de bienestar material en los destinos migratorios de interés para el sujeto y la percepción de bienestar psicológico de los migrantes en ese mismo país de destino, que es de interés para el sujeto” (pp.73).

En la línea del “efecto llamada” y del imaginario que proyecta a Estados Unidos como país de destino preferente de los emigrantes ecuatorianos, en el cuento “Nueva York, hermano...”, de Pedro Jorge Vera, se explica que una de las razones por las cuales la juventud de la nación andina desea viajar a Estados Unidos y, especialmente, a Nueva York es por los “cantos de sirena” que se han masificado, a través de los diversos medios de difusión colectiva, los cuales posicionan a esta ciudad como la capital del mundo moderno, el referente de la libertad personal y el espacio que brinda las mejores oportunidades laborales y de otra naturaleza para todos quienes acceden a residir en ella. Debido a esta poderosa atracción de la principal capital financiera de occidente, muchos jóvenes ecuatorianos que por limitaciones económicas no pueden ir hasta Nueva York, al menos se contentan con observar todos los rituales que tienen que cumplir los pocos privilegiados que logran concretar el ansiado viaje, momentos en los cuales, a quienes todavía no pueden hacerlo, todo les parece de maravilla:

...tan hermosa la llegada como la partida, pero esta era más impresionante porque previamente se producían los adioses, la fila india para abordar el aparato, la entrega de las cartas de embarque y el ascenso por la escalera metálica, para luego perderse en la panza acogedora de la nave, donde más de un centenar de privilegiados buscaban asientos, se ajustaban el cinturón y se estiraban antes de iniciar el viaje fabuloso. (Vera, 1985, p.129)

Con esta descripción del emotivo momento de abordaje del avión en la terminal aeroportuaria de la ciudad de Guayaquil es fácil colegir los cientos de miles de ecuatorianos que se sienten atraídos por dirigirse a residir o por lo menos visitar, de manera legal, la metrópoli de Nueva York; empero, son pocos los elegidos para acercarse al nuevo “paraíso” de la abundancia y el resto de potenciales emigrantes lo único que pueden hacer es seguir imaginándolo como un vientre materno o un edénico lugar capaz de brindar seguridad, tranquilidad, satisfactoria y prolongada vida a todos los elegidos que logran ingresar a trabajar y vivir en él.

Sin embargo, a la hora de la verdad, los falsos espejismos y las vanas ilusiones que se forjan quienes aspiran a emigrar se derruyen como castillo de naipes cuando se ha concretado el sueño de salir del Ecuador, conforme se advierte en el cuento “Te acuerdas Ñata”, de Raúl Pérez Torres. En este relato se patentiza que la decisión de emigrar de los ecuatorianos se alimenta, también, de la ilusión de que en Estados Unidos es muy fácil encontrar trabajo y ganar los apetecidos dólares; pues como dice el narrador protagonista de este relato, al coloso del norte “habíamos venido a cosechar árboles de oro, pero estábamos más arrancados que las hilachas que cuelgan de las chalinas de nuestra gente. Los árboles de oro no asomaban por ninguna parte y lo único que nos mantenía era el amor (...). A dónde iría a parar toda aquella riqueza que nos dijo la tía” (Pérez, 2004, p.147-148).

3. EL “MITO DEL EMIGRANTE TRIUNFADOR” Y SU EMULACIÓN

En estrecha relación con lo expresado en el acápite anterior contribuye, asimismo, al incremento de la emigración internacional de ecuatorianos

“el mito del emigrante triunfador, que nace de la creencia de que el emigrante automáticamente encuentra trabajo en el exterior, accediendo a condiciones laborales ampliamente superiores a las domésticas. Supone, además, que el proceso de socialización, adaptación e integración del emigrante es inmediato” (Acosta, 2006: 63). Este mito se ve reafirmado por el hecho de que, aunque el emigrante se choque con una realidad totalmente diferente a la imaginada, es raro que acepte y divulgue públicamente los problemas por los que atraviesa. Tampoco se puede eludir el hecho real y cierto de que algunos emigrantes ecuatorianos, en la realidad, sí han logrado mejorar sus condiciones económicas y las patentizan en “la construcción de una casa en el pueblo o la ciudad de procedencia, en la instalación de un negocio (...), la capacidad para desplazarse libremente a través de un espacio transnacional, y por otro, a través de la posibilidad de enviar remesas a las familias o las comunidades en el lugar de procedencia” (Thayer, 2007, p.133-134).

Además, hay que tener en cuenta que, cuando las remesas de los emigrantes visibilizan las diferencias económicas en estratos antes homogéneos en los lugares de origen, muchas familias deciden emigrar, no como una estrategia de subsistencia, sino más bien como una forma de “no quedarse atrás”, de mantener una posición de relativa comodidad y reconocimiento dentro de la comunidad de origen, es decir, contribuye “el factor psicológico, el observar que la familia del vecino que emigró cuenta con dinero para cubrir las necesidades básicas y en muchos casos con el paso del tiempo con un excedente que permite inclusive invertir en mejoras de la vivienda o la construcción de una nueva” (Troya, 2005, p.152).

Entre los potenciales emigrantes ecuatorianos adviene, entonces, el deseo de emulación de sus familiares, vecinos y conocidos: “si todos salieron, yo también quiero irme; si todos han tenido la oportunidad de realizarse viajando al extranjero, yo también quiero partir” (Pagnotta, 2014, p.26). Esta afirmación de la investigadora italiana es confirmada por el testimonio de una emigrante ecuatoriana, quien manifiesta: “mis colegas de la universidad se fueron todos a España, y otros lugares y desde allá me llamaban. Me daba iras, unas ganas de llorar, porque ellos estaban bien (...), en cambio yo me quedé ahí... Esta ha sido una de las

cosas por las que yo dije hace cinco años, cuando trabajaba en una escuela de monjas... Me convertí en curiosa, me dije: 'quizá esta es mi oportunidad...'” (pp.26).

Esta compleja conjunción de factores que contribuyen a incrementar la emigración internacional de ecuatorianos ha sido objeto de recreación en cuentos como “Las lagunas son los ojos de la tierra”, de Eliécer Cárdenas Espinoza, un simbólico título que se refiere al espacio “por el cual los habitantes del mundo subterráneo pueden mirar a los hombres, los animales, las plantas” (Chevalier, 1986, p.624). En este relato se patentiza que, entre las causas a las que se atribuye la salida de los hombres en edad económicamente productiva, desde el sector rural de las provincias del Azuay y Cañar, hacia distintos países de destino, con Estados Unidos como la primera opción elegida, destacan el “mito del emigrante triunfador” y la emulación; puesto que hasta los oídos del padre y la madre del pequeño protagonista Miguel llegaban las historias de los emigrantes vecinos que habían logrado mejorar el nivel económico gracias al viaje emprendido, como “aquel Braulio Cabrera, el que cansado de la pobreza de su cuadra se fue tan lejos, a la Nueva York, dicen, ahora es hombre rico y envía a la familia unos raros billetes que llaman dólares, con los que se podía comprar infinidad de cosas” o Feliciano Bermeo que se fue “muy lejos, desengañado de los sombreros que tejía y el maizal sediento que nunca le alcanzaba para nada, y ahora es también un hombre rico” (Cárdenas, 1995, p.73-74). Con estas noticias, que solo hablaban del éxito económico de quienes se habían anticipado en el viaje fuera del Ecuador, se apodera de los hombres de Jacarín la fiebre emigratoria hacia Estados Unidos, de manera que “los hombres, poco a poco, se fueron yendo (...). Hombres con maletas de madera y adioses parcos, que se despedían como con asco de esa tierra pedregosa” (1995, p.74). Más aún, al padre de Miguel algunos de los habitantes del lugar en el que vivía le hablan directamente de la conveniencia económica de emigrar. En palabras del pequeño protagonista de la ficción narrativa analizada: “una vez escuchó a una de esas vecinas que, elegante, burlona, desocupada, le decía al padre, que (...) no fuera tonto. Debía irse allá, a Nueva York, o a ese lugar que llaman Venezuela, o aquel otro que dicen Canadá, o a la misma Australia, donde los billetes dólares se ganan a

puñados” (pp.75). Con los ejemplos de los conocidos que ya viajaron, las insinuaciones, sugerencias y consejos recibidos, en la mente del padre de Miguel poco a poco se fue gestando y madurando la decisión de emigrar hacia Estados Unidos, sin que le importe el tener que dejar, en la soledad, el abandono y la indefensión, a la esposa y al pequeño vástago, según cuyas inocentes palabras: “después habló de los vecinos: todos estaban ricos, escribían para contar prodigios, enviaban montones de dinero, y nada faltaba a sus familias que hasta por gusto se ponían a pintar las casas” (pp.78).

4. LOS PROBLEMAS DE PAREJA Y DE FAMILIA COMO FACTORES COADYUVANTES DE LA EMIGRACIÓN DE ECUATORIANOS

En varias mujeres ecuatorianas, los problemas derivados de la vida conyugal o de pareja constituyen las motivaciones no dichas que, aunque con el nombre de otros justificativos, las impulsan a emigrar e ir en búsqueda no solo de mejorar “las condiciones materiales de sus familias, sino también una salida a situaciones conflictivas familiares o de pareja, o a frustraciones y decepciones afectivas, sin el riesgo de la sanción social en una sociedad aún machista como es la ecuatoriana” (Camacho, 2005, p.29). En esta línea de pensamiento, un estudio realizado en Holanda pone en evidencia que las emigrantes ecuatorianas “decidieron viajar por cambios en su situación de pareja, por el deseo de conocer otra realidad o por ‘la necesidad de liberarse de padres o esposos autoritarios’” (Camacho, 2004, p.318). Desde esta perspectiva, las propias emigrantes ecuatorianas, aunque tienen plena conciencia de la desvalorización y pérdida de estatus que tenían en el país de origen, debido al tipo de trabajo que tienen que desempeñar en el Estado nacional de destino, también reconocen la mayor autonomía, autosuficiencia y el hecho de ser más asertivas en sus relaciones de género y laborales (Herrera, 2008, p.76).

La búsqueda de libertad y la necesidad de tomar distancia de las dificultades derivadas de un desengaño amoroso es lo que se recrea en el cuento “Una mujer frente a un río”, de Eliécer Cárdenas Espinoza, en cuyo discurso narrativo Laura, la protagonista de la ficción, viaja con rumbo

a España, no por motivaciones de orden económico, sino con el objetivo de olvidar problemas de naturaleza sentimental. En palabras del narrador omnisciente: “vino a España, pensó, más que para ganar dinero – una utopía, lo supo apenas llegar y buscar colocación– como una huida. Aún recordaba como latigazos invisibles cuyas heridas no cicatrizarían, las últimas palabras de Juan Miguel antes de abandonarla” (Cárdenas, 2014, p.58). Sin embargo, a pesar que las ecuatorianas se marchan huyendo de las afecciones derivadas de una sociedad patriarcal y machista y mantienen viva la aspiración de encontrar autonomía y libertad, en las sociedades de llegada siguen enfrentando varios riesgos como: discriminación, estigmatización, violencia de género, sobrecarga de trabajo basada en el sistema de subordinación de género, explotación laboral, acoso y chantaje sexual, con la amenaza de ser deportadas, riesgos de detenciones y maltratos (Acuña, 2007, p.14), tal como le acontece a la emigrante ecuatoriana que protagoniza el relato de Eliécer Cárdenas, la cual es despedida de la empresa en la que trabajaba, de manera intempestiva y, de un momento a otro, se queda sin los medios económicos que garanticen su futura subsistencia.

Por supuesto que no solo son las mujeres ecuatorianas, sino también los hombres que emigran con el propósito de poner distancia física a los problemas sentimentales de pareja, conforme se recrea en el cuento “U.S.A. que te usa”, de Raúl Pérez Torres. En este texto narrativo, una de las razones fundamentales por las que Manuel abandona el Ecuador es por el desengaño amoroso devenido como consecuencia de que su novia lo dejó por otro hombre; también lo impulsó a dejar el país el deseo de huir de las rutinas diarias del trabajo, la falta de motivación para labrarse un futuro que dé sentido a la vida en la ciudad de origen y las crisis personales que derivaban de la confluencia de las causas antes enunciadas. En palabras de este protagonista:

...me voy, abandono la novia querida que me cambió por un capitancito, la madre a quien hay que alimentar su placer de sufrir, el trabajo en el que pasaba ocho horas fumando el no hacer nada, la puta tristeza de las seis de la tarde que carcome tu pensamiento, tu sentimiento, tu descontento Manuel, sin nada que te sostenga o te defina, te atrape o te suelte, te obligue a rendirte o combatir. (Pérez, 2004, p.95)

Las problemáticas de orden familiar que, también, han contribuido a incrementar la emigración internacional de ecuatorianas, en esta oportunidad con rumbo a España, se recrea en el relato “El crucifijo”, de Gladys Rodas Godoy, en el cual se pone en evidencia que la protagonista Maritza decide abandonar el Ecuador, con la intencionalidad de huir de las dificultades que tuvo con sus hermanos, por la repartición de la herencia, a raíz de la muerte de sus progenitores y por ese motivo “quería alejarse de todo y de todos, los problemas que se originaron con sus hermanos y demás familiares a la muerte de sus padres por la herencia la ‘obligaron’ a agilizar los trámites y en menos de lo que pensaba se encontró arreglando su equipaje” (Rodas, 2014, p.84-85). Sin embargo, muy lejos de conseguir los cambios positivos esperados, la desgracia se cierne sobre ella, ya que después de sobrevivir durante varios años de esforzado trabajo doméstico en la capital española termina sus días como víctima inocente del terrorismo internacional, de manera que “Maritza pasó a formar parte de la lista de fallecidos en el atentado del 11 de marzo” (Rodas, 2014, p.89).

5. AFÁN DE OCULTAR UNA IDENTIDAD PROBLEMÁTICA EN EL PAÍS DE ORIGEN

En el Ecuador, hasta hace pocos años, entre los sujetos sociales más vulnerables se encontraban los que optaban por una orientación sexual diferente a la que acepta la religión católica, las leyes y la moral social y que, por lo mismo, eran mal vistos en una sociedad pacata y conservadora como la ecuatoriana, razón por la cual se ven obligados a salir del país para disfrutar de mayor libertad, tal como lo testimonia el emigrante ecuatoriano en Estados Unidos, César Rivadeneira, quien luego de veintitrés años de permanecer como “ilegal”, cuando decide regresar al Ecuador, en relación a su experiencia fuera del país afirma:

Aquí no había salido del clóset. Este fue otro motivo también para migrar. Las leyes eran muy severas, los bares gays eran ilegales y los policías iban a hacer redadas, más que todo para capturar a los menores de edad. Muchas veces llegaba la policía y todo el mundo tenía que comportarse, sentarse, conversar, hacer como que está tomando su traguito, pero ya

no podían estar cogidos de las manos o bailando, porque la policía estaba adentro, chequeando, controlando, viendo papeles (...). A los que cogían, les llevaban para la cárcel, por el hecho de ser homosexuales (...). Yo sabía que en Estados Unidos era más libre la cosa, más tranquila, y tenía a alguien a quien quería y donde podía llegar. (Hill y Rivadeneira, 2014, p.100)

En similar intencionalidad de huir de una orientación sexual que resultaba problemática y hasta vergonzante en el Ecuador se ubica, también, el cuento “Johnnie the man”, de Edwin Ulloa Arellano, en el cual se advierte que los familiares del personaje protagonista de la ficción, como una forma de ocultar el estigma que les produjo la relación sentimental de Juan (Johnnie) con el famoso homosexual guayaquileño, apodado el “Ladrón de Levita”, deciden enviarlo a Estados Unidos a vivir con el tío Alfredo, que ya se había adelantado en el viaje emigratorio:

...avergonzaste a tu familia, pobre pero honrada, afirmaban y no les quedó otro remedio que mandarte a los States, donde el tío Alfredo a quien nunca pudiste encontrar, hasta que conociste a Bubba, el dominicano, quien te orientó lo que podías explotar sin esfuerzo. (Ulloa, 1991, p.166)

No obstante, el propósito inicial de los familiares del emigrante, la decisión de enviar a Juan fuera del Ecuador resulta contraproducente al no conseguir lo que se propuso, porque en el país de destino, el protagonista se vincula con otros homosexuales e incluso, por no encontrar otro tipo de trabajo que le permita generar los ingresos para satisfacer las necesidades básicas, se gana la vida como actor pornográfico.

En otra línea de pensamiento a la hasta aquí esbozada es necesario patentizar que, con algunos años de anticipación a la salida masiva de ecuatorianos y la escritura de la mayoría de las obras de narrativa corta que la representan, en el cuento “El canario”, de Zoila María Castro, ya se advierte que la causa que determinó el viaje emigratorio a la ciudad de Nueva York de la protagonista del relato no fue de naturaleza económica sino la necesidad de conservar la reputación y buena imagen de la familia y borrar el estigma que advino con el grave delito que cometió el esposo en la empresa en donde trabajaba; pues, como dice la narradora protagonista de esta ficción: “mi marido había cometido un desfalco, huyó

de la ciudad, haciéndome imposible entablar el divorcio. Mi familia prefirió que me ausentara del país, asignándose mi hermano la obligación de sostenernos, incluida la niña, naturalmente; pensión que solo alcanza para sobrevivir, como ahora constato” (Castro, 1981, p.127).

7. OTROS FACTORES CAUSALES QUE COADYUVAN EN LA DECISIÓN DE EMIGRAR

Entre otros factores causales que coadyuvan en la decisión de emigrar de los ecuatorianos están los de naturaleza cultural y educativa, vinculados con los comportamientos de las personas que aspiran labrarse un futuro mejor, encontrar opciones de superación personal a través del estudio, ir en busca de nuevas experiencias y conocer otros países desarrollados del hemisferio norte (Carpio, 1992, p.71). Así, en el cuento “La voz de los migrantes”, de Carolina Andrade Freire, el principal motivo que impulsa el viaje emigratorio del médico Rafael Jiménez es el estudio de un postgrado en cardiología, en una prestigiosa universidad de Canadá. En el relato, como en alguna oportunidad el Dr. Rafael Jiménez le expresa a su interlocutora, la emigrante ecuatoriana retornada Rosario Vera Ortiz: “Comprenda que no se trata de salir del país porque aquí algo me disguste, sino que allá hay centros cardiológicos de primer orden que pueden proporcionarme una formación mejor. Ser un profesional de alto nivel también es cumplir con una responsabilidad” (Andrade, 2003, p.71-72). Y, conforme lo expresa más adelante el narrador omnisciente del cuento aludido, el médico rural de Hermosita no tiene ninguna responsabilidad ni compromiso con el presente y futuro de este pueblo andino del Ecuador, él solo es un “ave de paso”, que se encuentra cumpliendo una ineludible obligación, el ritual de iniciación como profesional de la medicina; por ello, “Rafael cumpliría el año de servicio rural y con una sonrisa amable entregaría el cargo y se despediría de la gente del pueblo. En octubre viajaría a Canadá donde haría seis años de especialización y sus méritos académicos le permitirían optar por nuevos cursos” (Andrade, 2003, p.75).

El deseo de aventura y de búsqueda de nuevos horizontes de vida también cuenta entre las razones para abandonar el Ecuador; porque “si hay algo que distingue al migrante aventurero es que cuenta con una

situación económica de partida sino holgada, al menos mejor que la que tiene la gran mayoría de los inmigrantes. Además, los proyectos de estos inmigrantes están débilmente comprometidos con su comunidad de procedencia, tanto en términos económicos como de estatus” (Thayer, 2009, p.403-404). Este tipo de movimiento poblacional se presenta, también, cuando, en el sujeto que lo protagoniza, existe la apertura al cambio que pueda existir entre los futuros emigrantes y que se define como “el grado, mayor o menor, en que una persona está dispuesta a buscar y/o enfrentar espacios o situaciones nuevas en su vida” (Murillo, 2009: 18). Una emigración que responde a motivaciones de esta naturaleza es la que se presenta en el cuento “Vendaval”, de Zoila María Castro, en donde la narradora protagonista sostiene que los ecuatorianos que emigran a Estados Unidos no lo hacen solo por motivaciones económicas sino por otras múltiples razones, dentro de las cuales no se descarta:

...el espíritu de aventura, de cambio, por internarnos en nuevos horizontes, para aprovechar nuevas oportunidades de ambiente de varias índoles, las mujeres comunes con la ilusión de casarnos bien. Los hombres no vienen solo por ‘oportunidades de trabajo’, como si en su país no lo tuvieran. Vienen impulsados por una sustancial variedad de inspiraciones, de conceptos, de ilusiones, personales siempre, a sacar ventajas de su propio ser, sus mejores capacidades. (Castro, 1981, p.204-205)

En el cuento “Yo que quería llevarte a vivir conmigo en Estados Unidos”, de Jennie Carrasco Molina, desde una perspectiva de narrador omnisciente, aunque no se lo diga de manera directa, se insinúan causas de naturaleza psicológica y existencial en el frustrado deseo que tuvo la madre de la protagonista de viajar a los Estados Unidos y desarrollar una vida diferente y de mayores realizaciones personales y familiares en ese soñado país:

Ahora dices que estás sola. Ahora te arrepientes. Cuando pudiste haber dejado de escuchar la canción que según vos te hizo tomar la decisión. Canción cursi y destemplada. ¡Y en inglés!, como para recordarte que lo que más querías era irte a los Estados Unidos. *Cry me a river* [puedes llorar todo lo que quieras], decía la balada (...). Allí habrías sido una más, caminando junto a los enormes rascacielos, con tus zapatos rojos y tu chaqueta morada. Habrías llevado a tu hijo de la mano, a la escuela

pública, nadie habría hecho preguntas, nadie te habría señalado con el dedo. Hasta pudiste haberte casado con un gringo y tenido la nacionalidad y vivido una vida holgada y feliz. Pero eras una cobarde. (Carrasco Molina, 2011, p.1)

Por ello, cuando la madre de la protagonista se pone la ropa de la hermana ausente y se siente elegante y segura, la primera alusión que hace es a la ciudad de Nueva York como la capital del mundo capitalista occidental y la comparación que se establece es con las divas del cine y la televisión estadounidense: “el viento de la tarde revoloteaba tu pelo y eras una diva atravesando la Quinta Avenida. Como Marilyn Monroe, como Rita Hayworth” ((Carrasco Molina, 2011, 2). Y cuando la narradora protagonista del cuento decide emprender el viaje emigratorio lo hace, también, para huir de los problemas socioeconómicos y psicoemocionales del entorno familiar más inmediato; como lo pone de manifiesto con sus propias expresiones: “hasta que un día me armé de valor y despegué (...), amarrándome el corazón para no hundirme en la tristeza, para no contagiarme de tanta lágrima” (pp.2).

CONCLUSIONES

Dentro de los factores causales que determinan la emigración de ecuatorianos y que han merecido una detallada representación en las obras de narrativa breve seleccionadas como objeto de análisis, sobresalen los referidos a la severa crisis económica e inestabilidad política que padeció el Ecuador, durante los años finales del siglo anterior y primeros del presente, y que forzaron la salida masiva de ecuatorianos, en dirección a países del hemisferio norte, en especial Estados Unidos y España, conforme se patentiza en los cuentos de narradores ecuatorianos como Gilda Holst Molestina, Galo Galarza Dávila, Carlos Carrión Figueroa y Carolina Andrade, que se han construido teniendo como referencia el fenómeno sociológico de la emigración.

De manera complementaria a la crisis económica y política del Ecuador, que derivó en sentimientos de frustración y falta de confianza en el país de nacimiento como el espacio geográfico y la división político administrativa más propicia para forjarse un futuro esperanzador, advienen los factores de atracción que se ejercen desde los potenciales países de

destino, los cuales se magnifican y difunden a través de los medios de difusión colectiva, situación que ha sido representada, con mucha calidad literaria, en los cuentos de Pedro Jorge Vera y Raúl Pérez Torres, que recrean la emigración hacia Estados Unidos.

En estrecha relación con los factores de expulsión del Ecuador y atracción de los países de destino hace su presencia el “mito del emigrante triunfador”, que conlleva la creencia de que el emigrante ecuatoriano, una vez que arriba al país de acogida, enseguida encuentra trabajo, mejora los ingresos económicos, ejerce los derechos humanos, civiles y políticos, disfruta de garantías, se integra en la sociedad de llegada y tiene éxito en la consecución de los objetivos propuestos antes de emprender el viaje emigratorio, visión optimista que desencadena el sentimiento de emulación, de parte de familiares, vecinos y conocidos, que aún permanecen en el lugar de origen. Una evidencia de la imitación de la historia de emigrantes triunfadores es la que se representa con mucha maestría en el cuento “Las lagunas son los ojos de la tierra”, de Eliécer Cárdenas Espinoza.

Otros factores causales que contribuyen a incrementar la salida de ecuatorianos hacia el extranjero, de manera especial hacia Estados Unidos y España, son los problemas derivados de las relaciones amorosas de pareja y las dificultades de familia de los actores protagónicos de la emigración, complejas interacciones humanas de los personajes que han sido recreadas en los cuentos de Raúl Pérez Torres, Eliécer Cárdenas Espinoza y Gladys Rodas Godoy.

El afán de ocultar una identidad personal que resulta problemática en el Ecuador, bien sea por haber optado por una orientación sexual diferente a la aceptada por la ley, la religión católica o la moral social, o ser cónyuge de quien ha realizado una acción penalizada en la legislación ecuatoriana y, por lo mismo es motivo de vergüenza, constituyen también, causas que motivan la salida de ecuatorianos, tal como se representa en los cuentos de Zoila María Castro y Edwin Ulloa Arellano, que aluden a la emigración con rumbo hacia Estados Unidos.

Y, finalmente, entre otros de los factores que contribuyen en la decisión de emigrar de los ecuatorianos se pueden citar los culturales, educativos, psicológicos y personales de los protagonistas del desplazamiento y su entorno familiar más inmediato, tal y como se pone en evidencia en los cuentos de autoría de Zoila María Castro, Jennie Carrasco Molina y Carolina Andrade, en los cuales se recrean estos factores causales alternativos como coadyuvantes de la masiva salida de los nacionales del Ecuador en dirección hacia el norte del mismo continente americano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA, A, LÓPEZ, S, & VILLAMAR, D. (2006). *La migración en el Ecuador: oportunidades y amenazas*. Quito: Centro Andino de Estudios Internacionales / Universidad Andina Simón Bolívar.
- ACUÑA DE NÁJERA, L. (2007). *Las remesas de los emigrantes: cifras con rostro de mujer*. Quito: s.n.t.,.
- AGUIRRE, A. (2014). “Transgrediendo fronteras internas y externas”. En *“Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas*, editado por Diego Falconí Trávez. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional. 143-155.
- ANDRADE, C. (2003). “La voz de los migrantes”. En *Revista y revuelta*. Quito: Eskeletra,.63-76.
- Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de americanismos*. Madrid: Santillana.
- CAMACHO, G. (2004). “Feminización de las migraciones en el Ecuador”. En *Migraciones: Un juego con cartas marcadas*, editado por Francisco Hidalgo. Quito: Abya-Yala. 303-325.
- CAMACHO, G, & Hernández, K. (2005). “La migración irregular y la problemática que enfrentan los migrantes sin papeles”. En *Tendencias y efectos de la emigración en el Ecuador: Las dinámicas de migración irregular*, editada por Giusepe Solfrini. Quito: Imprefepp,.9-107.

- CÁRDENAS, E. (2014). “La niña Pupusa”, “El jabalí en el bar” y “Una mujer frente a un río”. En *El jabalí en el bar: historias de viajeros y emigrantes*. Cuenca: Imprenta Mercedes.9-22, 45-62.
- _____. (1995). “Las lagunas son los ojos de la tierra”. En *Siempre se mira al cielo*. Quito: Libresa., 71-89.
- CARPIO, P. (1992). *Entre pueblos y metrópolis: la migración internacional en comunidades austroandinas del Ecuador*. Quito: Abya-Yala / Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales.
- CARRASCO, J. (2011). “Yo quería llevarte a vivir conmigo en los Estados Unidos”. En *Variaciones sobre temas de amor distorsionado*. Quito: Inédito.
- CARRIÓN, C. (2011). “La licenciada Circuncisión Paredes”. En *Habló el rey y dijo muuu*. Quito: El Conejo.105-116.
- CASTRO, M. (1981). *En el norte está El Dorado*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, Núcleo Provincial del Guayas.
- CHEVALIER, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- GALARZA, G. (2009). *La dama es una trampa*, 2 ed. Quito: Eskeletra.
- HERRERA, G. (2008). “Mujeres ecuatorianas en el trabajo doméstico en España. Prácticas y representaciones de exclusión e inclusión”. En *Las migraciones en América Latina: políticas, culturas y estrategias*, compilado por Susana Novick. Buenos Aires: Catálogos.73-92.
- HILL, D, & Rivadeneira, C. (2014). “Presos de la libertad: el testimonio de una pareja binacional gay”. En “*Me fui a volver*”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas, editado por Diego Falconí Trávez. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional. 95-115.
- HOLST, G. (2006). “47 Coldwater Drive o la pregunta”. En *Bumerán*. Quito: Báez.editor.es. 59-61.
- LODGE, D, & Freixas, L. (2002). trad. *El arte de la ficción: con ejemplos de textos clásicos y modernos*. Barcelona: Península.
- MONTERO, G. (2006). “Las representaciones sociales de los emigrantes ecuatorianos en España sobre el proceso migratorio”. En *Revista Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*14. 35-48.

- MURILLO, J. (2009). *Intención migratoria de colombianos y ecuatorianos*. Bogotá: Observatorio colombiano de migraciones.
- PAGNOTTA, C. (2014). *La migración ecuatoriana a España e Italia: historias, memorias e identidades 1995-2007*. Quito: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar.
- PÉREZ, R. (2004). “U.S.A. que te usa”, “Te acuerdas ñata”. En *Papiro ciego: antología*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”. 95-107 y 147-154.
- RODAS G, A. (2014). *La casa ajena (relatos)*. Quito: s.n.t..
- SALAZAR, Y. (2016). “El sujeto emigrante en el cuento ecuatoriano 1972-2014”. Tesis para Doctorado en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid.
- _____ (2014). “La emigración internacional en la novelística ecuatoriana”. Tesis para Doctorado en Filosofía en la Universidad del País Vasco. San Sebastián, España.
- SERRANO, R. (2013). “Sujeto migrante en el cuento ecuatoriano del siglo XX y el entre siglo”. En *Memorias del XI encuentro sobre literatura ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”*. Cuenca: Universidad Estatal de Cuenca. Tomo I, pp. 193-222.
- SOLFRINI, G. (2005). *Tendencias y efectos de la emigración en el Ecuador: Las dinámicas de migración irregular*. Quito: Imprefepp.
- THAYER, E. (2009). “La expropiación del tiempo y la apropiación del espacio: la incorporación de los inmigrantes latinoamericanos a la comunidad de Madrid”. Tesis para Doctorado en la Universidad Complutense de Madrid.
- _____ (2007). *Inmigrantes ecuatorianos en la comunidad de Madrid: la apropiación del espacio y la expropiación del tiempo*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- TROYA, G. (2005). “El Ecuador y la política migratoria de la Unión Europea”. En *Emigración y política exterior en el Ecuador*, editado por Javier Ponce Leiva. Quito: Abya-Yala. 147-196.
- ULLOA, E. (1991). “Johnnie the man”. En *Primera bial del cuento ecuatoriano Pablo Palacio: obras premiadas*. Quito: CEDIC. 165-170.

UEES (2004). (Universidad de Especialidades Espíritu Santo). *Las remesas, móvil de la migración ecuatoriana*. Guayaquil: UEES.

VERA, J. (1985). “Nueva York, hermano...”. En *Selección de cuentos*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, Núcleo del Azuay. 129-139.

EL CUMPLIMIENTO DEL PROTOCOLO DE ACTUACIÓN DE LAS AUTORIDADES MIGRATORIAS, EL CASO MEXICANO

DR. CARLOS RUZ SALDÍVAR
Universidad Veracruzana, México

RESUMEN

México cuenta con leyes avanzadas en materia de migración y un protocolo de información establecido en la ley a favor de los migrantes, se esperaría que los agentes de migración mexicanos cumplieran a cabalidad sus obligaciones en la materia, sin embargo, los reportes de los migrantes de la frontera sur mexicana y los propios de la Auditoría Superior de la Federación, no coinciden con las buenas intenciones de la normativa mexicana, el actuar de los miembros del Instituto Nacional de Migración deja mucho que desear.

En el presente artículo, se analizan las obligaciones mexicanas a favor de los migrantes versus la realidad de tales actuaciones.

PALABRAS CLAVE

Migración, protocolo de información de derechos a migrantes, judicialización de los derechos de los migrantes.

INTRODUCCIÓN

Para hacer frente a los retos y regular los fenómenos de la migración de refugiados, las Naciones Unidas crearon en 1950 la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los refugiados (ACNUR); buscando con ello un régimen de protección internacional dando como resultado la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados, adoptada en Ginebra el 28 de Julio de 1951 entrando en vigor el 22 de abril de 1954, para los países que lo ratificaron; así como el Protocolo sobre el Estatuto de los Refugiados de 1967 que amplió en esencia, la fecha límite de 1951 contenida en la Convención que exigía como requisito

para considerar a las personas refugiados (ACNUR. La agencia de la ONU para los refugiados, 2011).

La convención de 1951 consideraba refugiado a toda persona que como resultado de los acontecimientos ocurridos antes del 1º de enero de 1951, se encontraba fuera de su país con fundados temores de ser perseguido, el Protocolo eliminó la fecha que limitaba el reconocimiento de refugiado, considerando que nuevos conflictos internacionales surgieron y debía ampliarse la protección para considerar a un grupo mayor de personas como refugiados.

México se demoró en adherirse tanto a la Convención como al Protocolo de Refugiados, haciéndolo hasta el 7 de junio del año 2000, publicado en el Diario oficial de la Federación el 25 de agosto del 2000; pero reservó la aplicación del artículo 32 de la Convención con tal de expulsar discrecionalmente a todo refugiado y no sujetarse a las disposiciones de la convención y, además, se plasmó una declaración interpretativa que a la letra señala:

Corresponderá siempre al Gobierno de México determinar y otorgar, de conformidad con sus disposiciones legales vigentes, la calidad de refugiado, sin perjuicio de la definición de refugiado prevista en el artículo 1 de la Convención y I de su Protocolo (Secretaría de Gobernación, 2000).

La reserva al artículo 32 de la Convención, que permitía al gobierno mexicano la expulsión discrecional a los refugiados ha sido superada, ya que el 20 de marzo del 2014 se publicó en el Diario Oficial de la Federación, el retiro de tal reserva:

ÚNICO.- Se aprueba el retiro de la reserva expresa al artículo 32 de la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados, por lo que se refiere a la aplicación del artículo 33 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, formulada por el Gobierno de México al artículo 32 de la Convención, al proceder el depósito de su instrumento de ratificación el 07 de junio de 2000 (Secretaría de Gobernación, 2014).

Pero la interpretación declarativa de la condición de refugiado aún sigue vigente, es decir, México tiene su propia declaración de lo que se considera un refugiado y la ampliación de la condición para la familia del solicitante, las que podemos encontrar en los artículos: 12 y 13 de la Ley

sobre refugiados, protección complementaria y asilo político, que a la letra señala:

Artículo 12. La Secretaría reconocerá la condición de refugiado, mediante un acto declarativo, a los extranjeros que se encuentren en cualquiera de los supuestos establecidos en el artículo 13 de esta Ley, y que por tanto serán sujetos de los derechos y obligaciones contenidos en la misma. Al cónyuge, concubinario, concubina, hijos, parientes consanguíneos hasta el cuarto grado, parientes consanguíneos del cónyuge, concubinario, concubina, hasta el segundo grado que dependan económicamente del solicitante principal, que de igual forma se encuentren en territorio nacional con el solicitante, se les reconocerá por derivación la condición de refugiado. En los casos en los cuales no exista prueba documental de una relación de filiación y dependencia se analizarán otras fuentes de evidencia, incluyendo la declaración del solicitante.

Artículo 13. La condición de refugiado se reconocerá a todo extranjero que se encuentre en territorio nacional, bajo alguno de los siguientes supuestos:

- I. Que debido a fundados temores de ser perseguido por motivos de raza, religión, nacionalidad, género, pertenencia a determinado grupo social u opiniones políticas, se encuentre fuera del país de su nacionalidad y no pueda o, a causa de dichos temores, no quiera acogerse a la protección de tal país; o que, careciendo de nacionalidad y hallándose, a consecuencia de tales acontecimientos, fuera del país donde antes tuviera residencia habitual, no pueda o, a causa de dichos temores, no quiera regresar a él;*
- II. Que ha huido de su país de origen, porque su vida, seguridad o libertad han sido amenazadas por violencia generalizada, agresión extranjera, conflictos internos, violación masiva de los derechos humanos u otras circunstancias que hayan perturbado gravemente el orden público, y*
- III. Que debido a circunstancias que hayan surgido en su país de origen o como resultado de actividades realizadas, durante su estancia en territorio nacional, tenga fundados temores de ser perseguido por motivos de raza, religión, nacionalidad, género, pertenencia a determinado grupo social u opiniones políticas, o su vida, seguridad o libertad pudieran ser amenazadas por violencia generalizada, agresión extranjera, conflictos internos, violación masiva de los derechos humanos u otras circunstancias que hayan perturbado gravemente*

el orden público (Ley sobre refugiados, protección complementaria y asilo político, 2014).

Como se aprecia, la definición de refugiado y la protección de la unión familiar que tiene el gobierno mexicano no riñe en forma alguna, con los principios que protege tanto la Convención como su Protocolo, por lo que México actualmente, tanto con la interpretación declarativa de la condición de refugiado y la eliminación de la reserva al artículo 32 de la Convención, se ciñe cabalmente a la protección que debe prevalecer a favor de los solicitantes de refugio.

Es pertinente aclarar, que la protección que otorga la convención, su protocolo y la ley mexicana, se limitan únicamente al refugio que debe otorgarse a los solicitantes cuando han cumplido con los requisitos que se les exige para reconocerles tal calidad, esencialmente que se encuentren fuera del país de su nacionalidad y tengan temor fundado de ser perseguidos por motivos raciales, de convicciones religiosas, pertenencia a determinado grupo social, opiniones políticas y otros; pero aquellos que abandonan por motivos diversos su país, sea por consideraciones económicas, razones familiares o simple aventura, no entran en la categoría de refugiados ni están amparados bajo la convencionalidad ni las leyes mexicanas, a menos que se demuestre que las razones económicas generan una violación masiva de los derechos humanos y perturbar el orden público.

También debemos de tomar en cuenta que los tratados internacionales en México, atentos a lo que dispone el artículo 133 Constitucional constituyen la ley suprema en el País:

Artículo 133. Esta Constitución, las leyes del Congreso de la Unión que emanen de ella y todos los tratados que estén de acuerdo con la misma, celebrados y que se celebren por el Presidente de la República, con aprobación del Senado, serán la Ley Suprema de toda la Unión. Los jueces de cada entidad federativa se arreglarán a dicha Constitución, leyes y tratados, a pesar de las disposiciones en contrario que pueda haber en las Constituciones o leyes de las entidades federativas (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 2018).

Además de lo dispuesto en el artículo 133, la reforma en 2011 al artículo 1º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, da

nacimiento a dos principios: *interpretación conforme* y *pro-persona*, haciendo la distinción entre los conceptos de Derechos Humanos y Garantías Individuales, mencionando que las normas relativas a los primeros deberán interpretarse de acuerdo a la Constitución y a los Tratados Internacionales, lo que ocasionó que el orden jerárquico normativo, que predominó desde épocas kelsenianas cambiara, al aceptarse que los Tratados Internacionales se encuentran al mismo rango que la norma constitucional, no debajo de ella, la Corte Suprema en México, interpretó en 2014, que los tratados internacionales que contengan una mayor protección a los ciudadanos, deben de prevalecer aún en contra de lo que diga la Constitución, al otorgar una mayor protección a las personas (Derechos humanos reconocidos en tratados internacionales, 2014), aunque debemos reconocer que el asunto aún está en debate y existe una gran resistencia tanto académica como jurisdiccional, para aceptar este nuevo paradigma en el derecho mexicano.

En el derecho Mexicano, de conformidad con las interpretaciones de los artículos: 1 y 133 de la Constitución, los tratados internacionales que salvaguardan derechos humanos, se pueden invocar sin necesidad de una legislación instrumentaría, es decir, no se requiere legislar internamente para incorporar los tratados que el país válidamente reconoce, lo que permite gozar a toda persona que se encuentre en México, de todos los derechos fundamentales reconocidos, interpretándolos conforme al llamado bloque de constitucionalidad y, mediante la aplicación e interpretación que más favorezca a las personas.

1. EL CONTROL MIGRATORIO Y EL PROTOCOLO DE ACTUACIÓN

México mantiene una avanzada normativa interna de respeto a la migración, estableciendo en el artículo 11 de su Constitución el derecho fundamental a la libertad de tránsito:

Artículo 11. Toda persona tiene derecho para entrar en la República, salir de ella, viajar por su territorio y mudar de residencia, sin necesidad de carta de seguridad, pasaporte, salvoconducto u otros requisitos semejantes. El ejercicio de este derecho estará subordinado a las facultades de la autoridad judicial, en los casos de responsabilidad criminal o civil, y a las de la

autoridad administrativa, por lo que toca a las limitaciones que impongan las leyes sobre emigración, inmigración y salubridad general de la República, o sobre extranjeros perniciosos residentes en el país.

Toda persona tiene derecho a buscar y recibir asilo. El reconocimiento de la condición de refugiado y el otorgamiento de asilo político, se realizarán de conformidad con los tratados internacionales. La ley regulará sus procedencias y excepciones (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 2018).

El artículo 11 de la Constitución mexicana reconoce el derecho de toda persona a la libertad de tránsito y, además, el derecho de entrar y salir del país, sin necesidad de carta de seguridad, pasaporte, salvoconducto u otros requisitos semejantes, pero limita el ejercicio de ese derecho a las facultades de la autoridad judicial, en los casos de responsabilidad criminal o civil, y a las de la autoridad administrativa, por lo que toca a las limitaciones que impongan las leyes sobre migración y salubridad general de la República, o sobre extranjeros perniciosos residentes en el país.

La Constitución mexicana regula el derecho de asilo en el segundo párrafo del artículo 11, en donde remite a los tratados internacionales para regular los derechos de asilo y refugio. Entre ellos, se tiene a la Convención Americana de Derechos Humanos que en su artículo 22, protege el derecho de asilo en casos de persecución política; así como La Convención y el protocolo sobre el Estatuto de los Refugiados de los que México es parte, como ya se comentó en las líneas que anteceden.

En el caso del libre tránsito, la Constitución mexicana inicia con una declaración amplia al señalar: *Toda persona tiene derecho para entrar en la República, salir de ella, viajar por su territorio y mudar de residencia, sin necesidad de carta de seguridad, pasaporte, salvoconducto u otros requisitos semejantes*, sin embargo, permite tres limitaciones: de tipo judicial, de salud y de extranjeros; la primera, tiene como objetivo evitar que las personas sujetas a un proceso puedan eludir su responsabilidad civil o penal; la de salud con el fin de salvaguardar a la población de contagios que puedan originar una pandemia; la tercera, en relación a los migrantes extranjeros, en la que remite a las regulaciones que establezca la legislación secundaria, en el caso en específico, la Ley de Migración, la que en sus artículos 6, 13, 22, 42 y 69 establecen lo siguiente:

Artículo 6. El Estado mexicano garantizará el ejercicio de los derechos y libertades de los extranjeros reconocidos en la Constitución, en los tratados y convenios internacionales de los cuales sea parte el Estado mexicano y en las disposiciones jurídicas aplicables, con independencia de su situación migratoria.

Artículo 13. Los migrantes y sus familiares que se encuentren en el territorio de los Estados Unidos Mexicanos tendrán derecho a que se les proporcione información acerca de:

I. Sus derechos y obligaciones, conforme a la legislación vigente;

II. Los requisitos establecidos por la legislación aplicable para su admisión, permanencia y salida, y

III. La posibilidad de solicitar el reconocimiento de la condición de refugiado, del otorgamiento de protección complementaria o de la concesión de asilo político y la determinación de apátrida, así como los procedimientos respectivos para obtener dichas condiciones.

La Secretaría adoptará las medidas que considere apropiadas para dar a conocer la información mencionada, de conformidad con la legislación aplicable.

Artículo 22. La actuación de los servidores públicos del Instituto se sujetará, invariablemente, a los principios de legalidad, objetividad, eficiencia, profesionalismo, honradez y respeto a los derechos humanos reconocidos en la Constitución y en la presente Ley.

Artículo 42. La Secretaría podrá autorizar el ingreso de extranjeros que soliciten el reconocimiento de la condición de refugiado, asilo político, determinación de apátrida, o por causas de fuerza mayor o por razones humanitarias, sin cumplir con alguno de los requisitos establecidos en el artículo 37 de esta Ley.

Artículo 69. Los migrantes que se encuentren en situación migratoria irregular en el país tendrán derecho a que las autoridades migratorias, al momento de su presentación, les proporcionen información acerca de:

I. Sus derechos y garantías de acuerdo con lo establecido en la legislación aplicable y en los tratados y convenios internacionales de los cuales sea parte el Estado mexicano;

II. El motivo de su presentación;

III. Los requisitos establecidos para su admisión, sus derechos y obligaciones de acuerdo con lo establecido por la legislación aplicable;

- IV. *La notificación inmediata de su presentación por parte de la autoridad migratoria, al consulado del país del cual manifiesta ser nacional, excepto en el caso de que el extranjero pudiera acceder al asilo político o al reconocimiento de la condición de refugiado;*
- V. *La posibilidad de regularizar su situación migratoria, en términos de lo dispuesto por los artículos 132, 133 y 134 de esta Ley, y*
- VI. *La posibilidad de constituir garantía en los términos del artículo 102 de esta Ley (Ley de Migración, 2018).*

Como se puede apreciar, México se compromete en su propia normativa, a respetar todos los derechos fundamentales de los extranjeros, además, en el artículo 13 de la ley de migración, se señala un protocolo de información a favor de todos los migrantes, lo que parece ser una buena práctica a efecto de informar a todo migrante, cuáles son los derechos que tienen al entrar en territorio nacional, que requisitos deben cubrir para su ingreso, estancia y salida del país, pero además, el derecho de que se les informe de la posibilidad de solicitar el reconocimiento de refugiados, de las medidas complementarias de protección, del asilo político, de la solicitud para ser reconocido como apátrida y los procedimientos administrativos que deben llevarse a cabo para obtenerlos. Por su parte el artículo 42, establece un mecanismo facilitador en caso de que los solicitantes no reúnan alguno de los requisitos para las solicitudes de los migrantes; el artículo 69, reitera un protocolo de información a favor de los migrantes que se encuentren en forma irregular en suelo mexicano y el 22, señala que los servidores públicos del Instituto de Migración respetarán los derechos humanos en el desempeño de su servicio.

El protocolo de información de las autoridades mexicanas en materia de migración, además de informar de los derechos que tienen los migrantes, debe cumplir ciertos requisitos de forma para considerarse válidos, esos requisitos formales se encuentran en el artículo 97 de la ley de migración y el artículo 213 de su reglamento, los que a la letra señalan:

Ley de migración

Artículo 97. Además de los lugares destinados al tránsito internacional de personas establecidos, el Instituto podrá llevar a cabo revisiones de carácter

migratorio dentro del territorio nacional a efecto de comprobar la situación migratoria de los extranjeros.

La orden por la que se disponga la revisión migratoria deberá estar fundada y motivada; ser expedida por el Instituto y precisar el responsable de la diligencia y el personal asignado para la realización de la misma; la duración de la revisión y la zona geográfica o el lugar en el que se efectuará.

Reglamento de la ley de migración

Artículo 213. *El procedimiento de revisión migratoria en adición al artículo 97 de la Ley, se sujetará a lo siguiente:*

I. *El servidor público que realice la revisión migratoria que corresponda deberá contar con una orden de revisión y un oficio de comisión, ambos debidamente fundados y motivados, y en los cuales se hará constar la fecha, el objeto del acto de la revisión, su duración y la zona geográfica o el lugar en el que se efectuará, así como nombre, firma y cargo del servidor público que lo expide, y*

II. *El personal comisionado deberá identificarse ante las personas a las que se les realice la revisión migratoria.*

De toda revisión migratoria, el personal comisionado deberá rendir un informe a la autoridad que la ordenó, en el cual se harán constar la descripción del lugar en que se practicó y se deberá hacer una narración de los hechos.

Los servidores públicos que realicen el procedimiento de revisión migratoria deberán invariablemente sujetar su actuación a los principios a que hace referencia el artículo 22 de la Ley (Reglamento de la ley de migración., 2014).

Con leyes avanzadas en materia de migración y un protocolo de información establecido en la ley y su reglamento, se esperaba que los agentes de migración mexicanos cumplieran a cabalidad sus obligaciones en la materia, sin embargo, los reportes de los migrantes de la frontera sur mexicana no coinciden con las buenas intenciones de la normativa mexicana.

Pero no solamente son los migrantes, los que se quejan de la falta de aplicación del protocolo de información, la Auditoría Superior de la Federación (ASF), organismo dependiente de la cámara de diputados, en su informe general ejecutivo correspondiente a la fiscalización de la cuenta pública 2016, señala en la página 173 de su informe, que los migrantes regulares e irregulares, deben: ... *conocer sus derechos y*

obligaciones, a fin de reducir la posibilidad de violaciones a sus derechos humanos (Auditoría Superior de la Federación, 2018). La misma autoridad en su informe del 2014, había señalado también otras deficiencias de la autoridad migratoria mexicana.

Con objeto de mejorar el desempeño del instituto y fortalecer la gestión migratoria, la ASF ha recomendado que el INM fortalezca sus filtros de salida en los puntos fijos de internación al país; los mecanismos de atención y resolución de los trámites migratorios para disminuir el porcentaje de trámites resueltos fuera del plazo; cumplir con los criterios para la programación de las visitas de verificación; definir protocolos de actuación para los procesos de regulación, control, verificación, vigilancia y protección de los flujos migratorios; y fortalezca los mecanismos para otorgar en su totalidad los servicios que se ofrecen en las estaciones migratorias a los extranjeros durante su estancia en un marco de respeto de sus derechos humanos (Auditoría Superior de la Federación, 2015).

Considerando que la ASF es un organismo que vigila el cumplimiento de las normas mexicanas por parte de las autoridades mexicanas, resulta un claro indicativo de que, el protocolo de información a los migrantes no se cubre plenamente y que el protocolo de actuación tampoco se cumple, la ASF señala erróneamente en su informe, que dicho protocolo no se encuentra definido, pero con el análisis de la ley y su reglamento podemos apreciar que sí está definido, el problema es su falta de aplicación.

2. LA JUDICIALIZACIÓN EXIGIENDO EL PROTOCOLO DE ACTUACIÓN

En el período del 2016 al 2018, en la Maestría en Derechos Humanos y Justicia Constitucional de la Universidad Veracruzana, se inició un proyecto de investigación para analizar si el instituto nacional de migración cumplía o no, con sus obligaciones de respeto al protocolo de actuación. Tristemente encontramos, que no se les informa a los migrantes de sus derechos en México, que los llamados de atención de la propia ASF no se han traducido en el respeto a los derechos fundamentales reconocidos en las normas mexicanas.

En los últimos años, las autoridades del Instituto Nacional de Migración han incrementado los puestos operativos de control, verificación y revisión migratoria por vía terrestre. En tales revisiones no se cumplen los requisitos del artículo 13 de la ley de migración, en la que se establece la obligación de proporcionar a los migrantes, información sobre sus derechos, menos aún, los principios jurídicos que deben de prevalecer a favor de los menores en el contexto migratorio, a saber: el interés superior del niño, el principio de la unidad familiar, de no devolución, entre otros, acorde a lo dispuesto en la Convención de los derechos de los niños.

En las carreteras del sur y sureste de México existen múltiples puestos de revisión migratoria, en los que el propio autor de las presentes líneas fue sujeto a la intervención por parte de autoridades migratorias, en las que no solamente pudimos vivir en carne propia el trato poco amable de los agentes, además se pudo corroborar que no se cumple con el protocolo de informar a los migrantes sus derechos. En uno de esos casos, el viaje era de noche y al subir los agentes de migración el autobús no prendió sus luces internas, los agentes con lámparas alumbraban a los pasajeros pidiendo identificaciones y cuestionando lugar de origen y destino, al tocar mi turno, se les pidió que antes de darle respuesta alguna quitarán la luz de la lámpara del rostro y que se identificarán, a lo cual se negaron y amenazaron con la detención si no se acreditaba ser mexicano, en ese momento se les recordó los alcances del artículo 11 Constitucional y el derecho del libre tránsito por el país, al insistir sobre la identificación le repetí la obligación que tenía de acreditar que era un agente debidamente comisionado y que debía dar un trato digno, que retirara la luz del rostro, se nos cuestionó sobre el himno nacional y también nos negamos a responder hasta que se cumpliera la obligación de la fracción II del artículo 213 del reglamento de la ley de migración que a la letra señala: *El personal comisionado deberá identificarse ante las personas a las que se les realice la revisión migratoria.*

Además de la infracción al artículo 213 del reglamento, se violaba el artículo 22 de la ley de migración, que obliga a los agentes a respetar los derechos humanos y otorgar un trato digno, ante nuestra negativa e insistencia, el personal de migración preguntó si era abogado, al asentir, se retiró sin mayor pronunciamiento.

El hecho señalado no es aislado, es una constante que tanto mexicanos como extranjeros deben soportar ante la falta de cumplimiento de las normas en el país. En el caso de los mexicanos, la violación es doble, ya que el artículo 11 Constitucional permite el libre tránsito y no nos obliga a portar documentos de identificación, cuando los nacionales no se encuentren en puntos de salida y entrada internacional. Amén de que las facultades de las autoridades de migración solo se limitan a los extranjeros.

En un segundo caso, con mucha valentía, una de las alumnas de la maestría actuó de forma similar ante una revisión practicada por otro agente del Instituto Nacional de Migración en una zona cercana de Acayucan Veracruz, el 21 de marzo del 2018, cuando se encontraba a bordo de un autobús de pasajeros, en la caseta de cobro 119 del municipio de Veracruz, en donde también se incumplió con la normativa que debe aplicarse en los puestos de revisión migratorio.

Con el fin de salvaguardar derechos fundamentales, erradicar actos al margen de la legalidad en los controles migratorios, se decidió la intervención judicial, mediante un litigio estratégico, reclamando omisiones y actos subjetivos que violentan derechos humanos, tales como el trato digno y la legalidad de los procedimientos de revisión, ante el incumplimiento de las normas aplicables al control y verificación de la situación migratoria. En tales circunstancias, se analizó la normativa aplicable, las facultades de las autoridades responsables en materia migratoria y se planteó como acto reclamado el caso ocurrido el 21 de marzo del 2018.

Se procedió a realizar la demanda de Amparo Indirecto contra omisiones de autoridades, la demanda de amparo pretendía mediante una sentencia, obligar a las autoridades al cumplimiento de sus obligaciones legales.

El juicio de amparo fue tramitado ante el Juez Décimo de Distrito de Veracruz, con sede en Coatzacoalcos, el cual admitió el Juicio de Amparo Indirecto el día 21 de mayo del 2018 y lo radicó en el expediente 442/2018 de su índice, señalando la celebración de la audiencia constitucional el día dos de julio del 2018 y notificando a las autoridades responsables, las cuales, con poca ética todas ellas negaron que fueran ciertos los actos que se les reclamaban.

La negativa de las autoridades, para el juez de distrito, tuvo mayor peso que los indicios presentados como prueba que acreditaban la existencia del acto reclamado, ello deriva de que atendiendo a lo que dispone la Ley Federal de Procedimiento administrativo, en su artículo 7, los actos de autoridad gozan de presunción de legitimidad.

Razón de lo señalado en el párrafo anterior, el juez de distrito ordenó el sobreseimiento del caso, pese a que quedó acreditado en autos, que los demás actos reclamados eran ciertos, ya que a fojas doce la sentencia el juez de distrito estipuló:

La negativa de las citadas autoridades responsables queda desvirtuada, cuenta habida que, al ser los actos que se les atribuyen, de naturaleza omisiva y, no existir medio de convicción del que se advierta que las responsables de referencia sí llevaron a cabo las acciones cuyas omisiones se les reclaman, resulta inconcuso que deben tenerse como existentes las omisiones destacadas por la solicitante.

...

Aunado a lo anterior, se considera que las citadas autoridades sí tienen facultades para actuar de la manera en que se refiere la parte quejosa, de conformidad con los preceptos legales y reglamentarios que a continuación se mencionan:

...

Por lo anterior, resulta claro que la negativa de las autoridades responsables debe quedar desvirtuada y tener por ciertos los indicados actos reclamados para los efectos a que haya lugar (Sentencia juicio de amparo 442/2018, 2018).

El juez de amparo invocó algunas tesis de jurisprudencia, entre ellas, la tesis 1ª. CLXXV/2015 (10ª), emitida por la primera sala de la Suprema Corte de Justicia de la Nación: *ACTO RECLAMADO. SI CONSISTE EN LA FALTA DE EJERCICIO DE LAS FACULTADES DE LA AUTORIDAD, SE GENERA UNA PRESUNCIÓN DE INCONSTITUCIONALIDAD QUE ÉSTA DEBE DESVIRTUAR.*

De la tesis señalada, queda clara la interpretación jurídica de que cuando se reclaman actos omisivos en el ejercicio de las facultades de la autoridad, les corresponden demostrar que sí los realizaron. Los actos reclamados a las autoridades migratorias mexicanas eran facultades que no

ejercieron, la negativa de sus actos en los informes justificados, fueron falacias y el juez de distrito tuvo por ciertos los actos reclamados.

Parecía entonces que se acreditarían los hechos y se concedería el amparo para instruir a los agentes de migración, en el cumplimiento del protocolo de actuación mexicano en materia migratoria. Sin embargo, el juez de distrito sobre la base del artículo 61, fracción XII de la ley de amparo, que a la letra señala lo siguiente:

XII. Contra actos que no afecten los intereses jurídicos o legítimos del quejoso, en los términos establecidos en la fracción I del artículo 50 de la presente Ley, y contra normas generales que requieran de un acto de aplicación posterior al inicio de su vigencia (Ley de Amparo, 2018);

El juez decretó una causal de improcedencia sobre el fundamento arcaico del principio de relatividad de la sentencia, que en México es conocido como la fórmula de Otero, en referencia a Mariano Otero, jurista mexicano conocido como el creador del amparo en México, cuando el 5 de abril de 1847 presentó su famoso voto particular que sentó las bases del juicio de amparo, presente desde la Constitución de 1857. Bajo tal principio, el juicio de amparo no ha perdido su carácter individualista y sigue requiriendo la afectación personal y directa del acto de autoridad y la justicia mexicana exige un interés jurídico o legítimo, es decir, en el primer caso, que se hubiera sufrido una afectación directa, al negar el agente de migración el acto reclamado el juez de distrito considera que no había interés jurídico; tratándose del interés legítimo el juez consideró que no existía una afectación colectiva a la que la quejosa perteneciera, de tal forma que a pesar de quedar demostrados los actos omisos de las responsables el amparo no procedió.

El juez de distrito, al dictar el sobreseimiento, tanto por la negativa del acto reclamado como por la supuesta falta de interés legítimo, ya no entró a estudiar el fondo del asunto y terminó el procedimiento por un principio de relatividad de la sentencia, por demás arcaico y que el sistema jurídico mexicano no ha logrado superar.

Inconformes con el fallo, se promovió la revisión del amparo, la que por turno le correspondió conocer al Segundo Tribunal Colegiado del Décimo Circuito, en el expediente 02/2019 de su índice. La sentencia del

amparo en revisión se dictó el veintisiete de junio del dos mil diecinueve. En dicha sentencia los magistrados, esencialmente ratificaron la resolución del inferior, reconocieron que los actos reclamados de omisión eran ciertos, es decir, que las responsables no habían cumplido con sus obligaciones normativas, pero el principio de la relatividad debía de operar.

CONCLUSIONES

En México se reconocen en nuestras normas el derecho al libre tránsito, a solicitar refugio y recibir protección, igualmente la autoridad mexicana se obliga a seguir un protocolo de actuación, existe entonces un reconocimiento pleno de que los migrantes tienen derechos y deben ser informados de ellos, pero lamentablemente las autoridades mexicanas no cumplen con sus obligaciones, a la autoridad judicial se le dificulta entender que las obligaciones legales deben cumplirse a pesar de la falta de una afectación directa a un nacional.

Creemos que el juez de distrito y el Tribunal Colegiado, que conocieron el amparo olvidan que es de interés de la sociedad y el Estado que depende de la primera, que las normas jurídicas deben de cumplirse, porque al dictarse las leyes se hicieron en favor de la sociedad misma. Los poderes en que se divide la soberanía, que radican en el pueblo, atento a lo dispuesto en el artículo 39 Constitucional, dimanen de la sociedad y se instituye para beneficio de todos los gobernados y aquellos que sin ser nacionales, se encuentren en territorio nacional, que ese principio debe prevalecer en toda clase de asuntos, por lo que resulta absurdo que los poderes de la Unión y de los Estados, tengan facultades discrecionales y que precisen una afectación directa para intervenir, cuando los supremos poderes de la Unión y de los Estados, deben obedecer las normas que por medio de nuestros representantes nos hemos dado, no existe por lo tanto, facultad discrecional alguna, cualquier disposición en contrario es irracional.

Subyace aún en el actuar de las autoridades un nacionalismo falso, la idea de limitar a los migrantes porque afectarían al país, sus instituciones y nuestras costumbres “ancestrales”. Olvidan, que cada zona del planeta está habitada por personas que han migrado, han adaptado sus estilos

de vida en función de las condiciones ambientales y sociales de la zona de su destino, la educación y valores inculcados nos dan identidad, a pesar de que esa identidad muchas veces es ficticia y no corresponde con nuestros orígenes, los países invocan su soberanía y leyes para decidir quiénes pueden cruzar por sus fronteras, como si ello fuera un dogma, la objeción a esa idea de falsa identidad la expresa elocuentemente Chomsky al señalar:

But there is nothing natural about this state of affairs. Countries, sovereignty, citizenship, and laws are all social constructions: abstractions invented by humans. What's more, they are all fairly recent inventions (Chomsky, 2014).

Pero los cambios son posibles creando conciencia en la sociedad, litigando en contra del propio gobierno por el incumplimiento de las normas, para poco a poco, construir una mejor sociedad que respete todos los derechos fundamentales y construir sociedades plurales en donde exista el espacio para la pluralidad y la diversidad de ideas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACNUR. La agencia de la ONU para los refugiados. (2011). Manual y Directrices sobre procedimientos y criterios para determinar la condición de Refugiado . Ginebra: Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados.
- Auditoría Superior de la Federación. (21 de Octubre de 2015). Informe 2014 . Obtenido de Auditoría Superior de la Federación:
http://www.asf.gob.mx/Trans/Informes/IR2014i/Documentos/Fichas/Ficha_GB_a.pdf
- Auditoría Superior de la Federación. (Febrero de 2018). Informe General Ejecutivo. Cuenta Pública 2016. Obtenido de Auditoría Superior de la Federación: Obtenido de
<http://www.asf.gob.mx/Trans/Informes/IR2016ii/documentos/InformeGeneral/IG2016.pdf>
- Chomsky, A. (2014). Undocumented. How Immigration Became Illegal. Boston, Massachusetts, U.S.A.: Beacon Press books.

- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. (27 de Agosto de 2018). Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Obtenido de Cámara de diputados:
http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1_270818.pdf
- Derechos humanos reconocidos en tratados internacionales, Tesis: 1a./J. 64/2014 (10a.) Jurisprudencia (Suprema Corte de Justicia de la Nación Octubre de 2014).
- Ley de Amparo. (15 de Junio de 2018). Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. Obtenido de
http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LAmp_150618.pdf
- Ley de Migración. (12 de Julio de 2018). Cámara de diputados. Obtenido de
http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LMigra_120718.pdf
- Ley sobre refugiados, protección complementaria y asilo político. (30 de Octubre de 2014). Ley sobre refugiados, protección complementaria y asilo político. Obtenido de Cámara de Diputados:
http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LRPCAP_301014.pdf
- Reglamento de la ley de migración. (23 de Mayo de 2014). Secretaría de Gobernación. Unidad General de Asuntos Jurídicos. Obtenido de
<http://www.ordenjuridico.gob.mx/leyes>
- Secretaría de Gobernación. (25 de Agosto de 2000). DECRETO Promulgatorio de la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados. Diario Oficial de la Federación. Obtenido de
http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=2059148&fecha=31/12/1969
- Secretaría de Gobernación. (20 de Marzo de 2014). DECRETO por el que se aprueba el retiro de la reserva expresa al artículo 32 de la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados. Diario Oficial de la Federación. Obtenido de
http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5337627&fecha=20/03/2014
- Sentencia juicio de amparo 442/2018, 442/2018 (Juzgado décimo de distrito en el Estado de Veracruz, Poder Judicial de la Federación. 31 de Octubre de 2018).

EL SUEÑO DE RETORNAR DE LOS EMIGRANTES, DESDE LA VISIÓN DEL CUENTO ECUATORIANO

PHD, YOVANY SALAZAR ESTRADA⁴⁰¹

PHD, EDUARDO HENRÍQUEZ MENDOZA⁴⁰²

PHD, YASSELLE TORRES HERRERA⁴⁰³

RESUMEN

En este artículo se analiza la representación de los elementos que vinculan afectivamente a los emigrantes ecuatorianos con su país de origen y que alimentan el sueño del retorno, según la recreación literaria realizada en los cuentos publicados entre 1981 y el 2013. Con fundamento en los referentes teóricos devenidos de algunas ciencias sociales y humanas (filosofía, sociología, psicología) se concluye que existe una abundante representación en torno a la aspiración de regreso al Ecuador de parte de los emigrantes. Para la presentación de los resultados, el contenido del estudio se distribuye en cuatro acápites, en los que se fundamenta, ejemplifica y analiza la recreación literaria de los aspectos que mantienen vivo el sueño de retornar al Ecuador y que aluden a lo siguiente: la nostalgia por el Ecuador y los seres queridos que permanecen en él; los recuerdos y la memoria entre los emigrantes; las permanentes reflexiones sobre la pertinencia del viaje emigratorio y el sueño de retornar al Ecuador, al que no renuncian jamás los emigrantes mientras permanecen en el extranjero.

PALABRAS CLAVE

Cuento sobre emigración, memoria, nostalgia, recuerdo, retorno voluntario.

⁴⁰¹ Decano de la Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación de la Universidad Nacional de Loja, Loja, Ecuador.

⁴⁰² Docente de la Carrera de Comunicación de la Universidad Nacional de Loja, Loja, Ecuador.

⁴⁰³ Directora de la Escuela de Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Santo Domingo de los Tsachilas, Ecuador.

Correspondencia: Eduardo Henríquez Mendoza. Dirección: Ciudadela universitaria Guillermo Falconí Espinosa Av, Pío Jaramillo Alvarado Código postal 110110, Universidad Nacional de Loja, Loja, Ecuador.

THE DREAM OF RETURNING MIGRANTS FROM THE VISION OF ECUADORIAN SHORT STORY

ABSTRACT

This article analyzes the representation of the elements that affectively link Ecuadorian migrants with their country of origin and the dream of returning back, according to the literary creation made in stories published between 1981 and 2013. Based on theoretical references from some social and human sciences (philosophy, sociology, psychology) it is concluded that there is abundant representation about the aspiration of returning back to Ecuador from migrants. For the presentation of the results, the content of the study is divided into four sections, on which it is based, illustrates and analyzes the literary recreation of the aspects that keep alive the dream of returning back to Ecuador and they refer to the following: nostalgia by their country, Ecuador, and their loved ones who remain in it; memories and remembrance among migrants; permanent reflections on the relevance of migratory journey; and the dream of returning back to Ecuador, to which migrants never give up migrants while they are staying abroad.

KEYWORDS

Story about migration, memory, nostalgia, remembrance, voluntary return.

1. INTRODUCCIÓN

El espacio geográfico de la República del Ecuador ha estado marcado por la migración permanente de sus habitantes, tanto en el orden interno como internacional. Sin embargo, en los años finales del siglo XX y primeros del XXI, como consecuencia de la severa crisis económica, social y política se gestó una nueva movilidad. El fenómeno sociológico, sobre todo de carácter internacional, en dirección hacia los países más desarrollados del hemisferio norte, en especial Estados Unidos y España, alcanzó un inusitado auge y cifras porcentuales nunca antes vistas.

Las problemáticas vinculadas con el complejo proceso migratorio en el Ecuador en los últimos años y los sujetos protagonistas se han constituido en objeto de representación, entendida como la “imitación o copia de la realidad, teniendo como requisito fundamental, la verosimilitud” (Estébanez, 1999, p. 924) y han sido recreados en las más variadas expresiones de la dimensión artística de la cultura: música, pintura, teatro, cine y literatura, en sus diversos géneros: poesía, novela, cuento, ensayo, crónica y testimonio.

Antes de adentrarse al estudio de los cuentos ecuatorianos analizados, resulta pertinente remarcar que la priorización de la fundamentación teórica se justifica porque frente a un acontecimiento englobante, multidimensional, traumático y de tantas repercusiones en la realidad sociohistórica del Ecuador, lo que más resalta en los cuentos escritos bajo la inspiración de esta problemática y que han sido seleccionados como objeto de estudio, es su valor testimonial, problematizador y analítico de un complejo y multifacético fenómeno de movimiento físico de personas que ha dejado imborrables huellas en la historia más reciente del Ecuador.

2. METODOLOGÍA

Una vez determinado el corpus narrativo objeto de análisis, para su desarrollo se empleó la metodología y las técnicas propias de la investigación bibliográfico documental y se recurrió a dos tipos de fuentes de información: las primarias, que comprenden los textos de los cuentos sobre la emigración internacional de ecuatorianos, publicados entre 1981 y

2013; y las secundarias, que incluyen otro tipo de información que permitió acercarse a la fundamentación teórico–conceptual y referencia empírica existente y que se requería para abordar la compleja problemática de la emigración internacional de ecuatorianos.

En la literatura ecuatoriana, se pueden diferenciar dos grupos de obras de narrativa breve que se refieren al proceso migratorio en el Ecuador. En primer término, se agrupa a los cuentos que representan las problemáticas derivadas de la migración interna, con siete textos narrativos sobre la emigración interprovincial e interregional originada en la ciudad y provincia de Loja; seis cuentos sobre la emigración desde el sector rural y pequeños poblados de la provincia del Guayas, la región Costa, en general, e incluso de otras provincias de la Sierra, en dirección a la ciudad de Guayaquil y seis cuentos que aluden a la emigración desde los sectores campesinos y pueblos de escaso y mediano número de habitantes de la Sierra andina del Ecuador, con rumbo hacia las ciudades de Quito y Cuenca.

El segundo grupo de cuentos tiene como trama argumental y referente real de fondo la emigración internacional de ecuatorianos. De estos, se ha llegado a determinar la existencia de tres cuentarios⁴⁰⁴. En ellos, aparecen dieciocho cuentos en torno a la emigración de ecuatorianos a España; y, cuatro cuentos, que recrean la salida de Ecuador con destino hacia otros países de Europa y del resto del mundo.

Esta gran cantidad de cuentos constituye una muestra fehaciente del elevado nivel de importancia que adquirió la emigración internacional en el Ecuador. No obstante, son muy escasos los estudios que se han hecho sobre esto. Cabe mencionar el trabajo de Raúl Serrano Sánchez quien describe y analiza una veintena de cuentos sobre la emigración internacional de ecuatorianos (Serrano, 2013, pp. 193-222).

Para la concreción del análisis previsto se presentan los aspectos vinculados a la nostalgia por el país de origen y los seres queridos que

⁴⁰⁴ El término cuentario constituye un neologismo utilizado para referirse a un conjunto de cuentos o un libro de cuentos. En Ecuador ha sido empleado por unos pocos cuentistas como Raúl Pérez Torres, Raúl Vallejo Corral, Raúl Serrano Sánchez y Galo Guerrero Jiménez.

permanecen en él; los recuerdos y la memoria entre los emigrantes ecuatorianos; las permanentes reflexiones sobre la pertinencia del viaje emigratorio; y, el sueño de retornar al Ecuador, al que no renuncian jamás los ecuatorianos que residen fuera del país de origen.

3. RESULTADOS

3.1. LA NOSTALGIA POR EL PAÍS DE ORIGEN Y LOS QUE SE QUEDARON EN ÉL

La nostalgia, cuyas raíces etimológicas son *nostos* (regreso a casa) y *algia* (añorar), constituye “la añoranza de un hogar que ya no existe o que nunca existió” y se la entiende como el deseo de algo mejor, de una vida más feliz, el “anhelo indefinido de liberación frente a las dificultades del presente” o como el anhelo doloroso de “retornar a una situación vivida como feliz en una época pasada” o el “ansia indefinida de evasión de las dificultades actuales” (Colàs Gil, 1999, p. 206). Para otros autores, la nostalgia se la puede definir como el “deseo apasionado y doloroso de regresar al país natal y al cuadro sociocultural familiar en el individuo emigrado y desenraizado” (Thienès y Lempereur, 1975, p. 634).

En la experiencia emigratoria originada en el Ecuador, se patentiza que el emigrante lo puede dejar todo en el país de origen, sin embargo, la verdad es que con él caminarán siempre: “unos rostros, un paisaje y unas penas, equipaje que no dejará un instante de pesar en su alma” (Valdano Morejón, 200, p.10); por ello, cuando un emigrante regresa de visita al Ecuador, el nuevo viaje es muy doloroso, tal como lo testimonia César, un ecuatoriano residente en España, el cual manifiesta: “añoro mucho a mi país; sí, claro. Sueño con él. El año pasado que fui, lo traje en mi cabeza al regreso. ¡Cómo pensaba en él! Te vienes tocado. ¡Cuánto cuesta volver! ¡Es tan difícil todo esto!” (Murillo Muñoz, 2009, p.31).

Por ello, cuando la distancia de la tierra de nacimiento y de los suyos se prolonga más allá de lo previsto en un inicio, el emigrante siente en su psiquis una sensación de “desamparo y aislamiento, que se expresa, en primer lugar, en una nostalgia intensa que en ciertos casos y momentos,

adquieren tonos verdaderamente angustiantes, especialmente, en el exilio o autoexilio lejos del territorio nacional” (p.165).

En razón de este apego por la tierra de origen, aun entre los emigrantes ecuatorianos que han salido “expulsados” fuera del país, no se olvida nunca el terruño que los vio nacer, por pobre y mísero que este sea. Siguen perteneciendo al país de origen, al cual los une solo el afectivo y sentimental de los recuerdos de la infancia, de la juventud y de los muchos años que han vivido en él. Como dice el narrador y ensayista ecuatoriano Vladimiro Rivas Iturralde, el emigrante siempre será un sujeto condenado a la nostalgia, porque ha dejado atrás su historia personal, su tierra y todos los elementos que le dotaban de identidad, “ha dejado los olores y sabores del pasado, de la infancia, las voces de sus mayores. Las flores que ve, toca y olfatea en el nuevo país no son las mismas del país de origen” (Rivas Iturralde, 2011, p. 283).

Este sentimiento de nostalgia por el lugar de origen y los que se quedaron en él ha sido amplia y profusamente representado en los cuentos ecuatorianos seleccionados como objeto de análisis. Así, dentro de las historias ficticias que representan la emigración desde Ecuador hacia Estados Unidos, vale mencionar el cuento “El regreso”, de Francisco Tobar García, en el cual el personaje protagonista Anselmo, luego de confesar a su prima Elsa la situación de desorientación y confusión en que se encuentra, después de haber retornado al Ecuador, le narra los sentimientos de nostalgia, sobre todo de naturaleza reflexiva, que lo asediaban mientras permaneció en Estados Unidos: “Pero te debo confesar que, cuando me encontraba allá, muchas tardes escuchaba esta música [ecuatoriana] y lloraba, bueno (...) lágrimas adentro. Me sentía triste, sin explicación que dar a mi vida. Nos ocurre a unos pocos” (Tobar García, 2005, p.57).

En lo atinente a la emigración, desde Ecuador hacia Europa, en el cuento “De aquellos lares, de aquestos cielos”, de Raúl Pérez Torres, el estudiante ecuatoriano en París, Martín, proyecta en su pareja sentimental una imagen de nostálgico exiliado, que no logra olvidar ni desprenderse del lugar de origen y de los seres queridos que permanecen en él; por ello, Simone confundió “la melancolía y el mutismo con un

sufrimiento desgarrado por el exilio, y creyó adivinar en el rostro magro de Martín, una nostalgia por aquellos combates épicos que se daban en una Latinoamérica apenas imaginada por ella con la ayuda de los reportajes de *Le Monde* o *Le Figaro*” (Pérez Torres, 2004, p.63).

En este mismo cuento, cuando la relación amorosa de Martín con Simone Beauvoir comenzó a tambalear y el ecuatoriano se dedicó a beber alcohol, en una ocasión, luego de un sueño sobre el país de origen y los suyos se puso a buscar entre cajones hasta encontrar las cartas de los familiares que permanecen en Ecuador y entre ellas una postal que le trae un nostálgico recuerdo de la ciudad de Quito y le motiva el inmediato deseo de retornar a ella. En este emotivo momento:

Acercó la postal a los ojos y miró la placa en el centro, adivinó su leyenda ‘Mitad del mundo’, la besó y volvió a ponerla en el sobre con esa mezquindad que tiene el que se espía a sí mismo. Esa noche decidió el regreso [...]. Fue entonces a su cuarto de la *rue Lagar* y escribió muchas cartas a su madre, a sus parientes, a sus amigos, dándoles la buena nueva, extendiéndose en el retrato de Simone (Pérez Torres, 2004, pp. 65-66).

En la emigración de ecuatorianos a España, hay personajes protagonistas que cuando arriban a España, por efectos de la nostalgia por la tierra de partida y los seres queridos que aún permanecen en ella, ni tan siquiera pueden conciliar el sueño, como le acontece a Manuel Sarango, un indígena de la etnia de los saraguros, en la provincia de Loja, que emigró como becario a cursar estudios de posgrado en la Universidad de Barcelona, quien “en los primeros días no pegaba ni un ojo. El inocente pasaba las noches en el borde de una silla, soñando con volver a casa” (Carrasco Vintimilla, 2011, p. 29).

3.2. LOS RECUERDOS Y LA MEMORIA ENTRE LOS EMIGRANTES ECUATORIANOS

3.2.1 Los recuerdos

En estrecha vinculación con la nostalgia se encuentra el recuerdo. En criterio de otros autores que han reflexionado sobre esta temática, el recuerdo es un “registro no escrito de algún acontecimiento pasado del organismo” (Arnold, 1979, p.322). Es el “proceso de reaparición en la

conciencia de representaciones, ideas o contenidos pasados que se encontraban almacenados en la memoria” (Colás Gil, 1999, p.279).

En la emigración internacional, desde los países del Sur, en dirección a los estados nacionales más desarrollados del Norte, luego de que los protagonistas llegan al país de destino e inician la búsqueda de los medios de subsistencia: “Lo que subsiste intacto del pasado es su memoria autobiográfica y, solo por intermedio de esa conciencia individual, realizará una selección de los recuerdos, conservando aquellos que puedan servirle para establecer un cierto equilibrio personal en el nuevo contexto” (Petrich, 2004, p.9).

En los cuentos analizados, los recuerdos de los protagonistas del desplazamiento físico que residen fuera del Ecuador, tienen diversas maneras de representarse, de conformidad con lo que se detalla en las páginas subsiguientes (Salazar, 2016, p.235).

Entre los ecuatorianos que eligieron como destino España, los recuerdos además de revivir los hechos del pasado y los personajes que los protagonizaron tienen, también, una función no solo en el presente sino, incluso, en el futuro, conforme lo pone en evidencia el narrador protagonista del cuento “Madrid”, de Francisco Tobar García, en cuyo discurso narrativo se reflexiona y se dice que recapitular “nuestras vidas, sentado a la mesa de este restaurante junto a El Retiro, es una receta sencilla para prolongar el bueno y largo día, o dibujar el futuro” (Tobar García, 2004, p.56).

En el cuento “Redoble de campanas en Madrid”, de Raúl Vallejo Corral, cuando la policía española amenaza con deportar al emigrante ecuatoriano Jaime, si es que este no colabora con la delación de las identidades de quienes integraban la bien organizada banda criminal de tráfico de personas y fomento de la prostitución clandestina de emigrantes provenientes del Sur, en la capital española, de la que el detenido era una de las víctimas, de manera inmediata le vienen los buenos y añorados recuerdos de la ciudad portuaria de origen:

Guayaquil se convierte en el deleite de un ceviche de concha madrugador en el puerto; en la contemplación bulliciosa de la ría, sentado en una de las bancas del malecón; en las canciones de Julio Jaramillo que

todavía suenan en alguna *wurlitzer* de la calle Portete; en la marea de oro que son los hinchas domingueros a la salida del Monumental de Barcelona (Vallejo Corral, 2013, pp. 152-153).

3.2.2. La memoria

Desde el punto de vista lingüístico y según el *Diccionario de la lengua española*, por memoria se entiende la “facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado”. Desde similar perspectiva, también se puede decir que la memoria alude a la “facultad de adquirir, conservar y recordar los hechos pasados bajo la forma de huellas mnésicas” (Real Academia Española, 2014, p.182).

En el ámbito disciplinario de la psicología, a la memoria se la puede entender como la capacidad de retener y reproducir las imágenes del pasado y “se refiere a todas las actividades del organismo con retención de los efectos del aprendizaje y del conjunto de información adquirida por el cerebro [...]” (Colàs Gil, 1999, p.182).

Los emigrantes ecuatorianos tratan de mantener intacta la memoria de su tierra natal, a través del despliegue de una serie de estrategias como poner nombres que los familiarizan con su ambiente de origen sea a nuevos caseríos, propiedades rurales, establecimientos comerciales o vehículos (Conde Salinas, 2004, p.56). Otra forma de mantener la memoria de los pueblos de origen es a través de la organización de colonias para mantener tradiciones, festividades cívicas o religiosas, celebraciones de diversa naturaleza, platos típicos de la gastronomía de origen, socializar entre connacionales, revivir recuerdos entre migrantes y familiares.

En la narrativa de ficción, como lo afirma la profesora y crítica argentina Fernanda Elisa Bravo Herrera, la memoria “resulta ser la única herencia, la sola posesión, que permite tensionar y unir tiempos y espacios distantes, rescatando el horizonte del imaginario que fundó el relato y que se originó en la inmigración” (Bravo Herrera, 2014, p.110). Por ello, en el ámbito de la narrativa ecuatoriana, el narrador protagonista de la novela *La memoria y los adioses*, de Juan Valdano, aunque tiene plena conciencia de que no siempre es agradable recuperar lo vivido, sabe que es necesario ejercitar la memoria, para no volverse un desconocido a sí mismo y porque, como lo ratifica en el texto novelesco, en tres ocasiones

distintas: “recordar tiempos idos es la única forma de combatir el olvido, esa polilla que secreta y silenciosamente carcome la memoria” (Valdano Morejón, 2006, p. 9, 13, 135).

En relación a la recreación de la memoria en los cuentos analizados, se hace necesario puntualizar que en “La voz de los migrantes”, de Carolina Andrade Freire, la memoria se patentiza a través del interés por los acontecimientos que suceden en el Ecuador, de parte del médico Dr. Rafael Jiménez, quien realiza estudios de posgrado en cardiología en una universidad canadiense y se concreta mediante la lectura de la versión electrónica de los periódicos ecuatorianos que le permiten enterarse sobre lo que acontece a diario en el país de partida. En una de esas ocasiones, se informa de una manifestación indígena en contra del gobierno de turno y de la represión policial y, entre los rostros de las víctimas de las fuerzas represivas del Estado ecuatoriano, cree reconocer el de Rosario Vera Ortiz, interlocutora más recordada del pequeño pueblo de Hermosita, en donde hizo su año de servicio rural, antes de abandonar el Ecuador. No obstante, lo que observa el Dr. Rafael Jiménez en la prensa, aspira estar equivocado y alberga la esperanza de que la recordada y memorable Rosario Vera Ortiz aún se mantenga con vida. El rostro de una mujer activará algo en su memoria y pronunciaría un nombre: Rosario Vera [...] ¿Sería ella? Posiblemente no” (Andrade, 2003, p.76).

En el relato “La noche que no termina”, de Raúl Serrano Sánchez, en un ejercicio de reflexión de la memoria y sus complejas formas, la protagonista del cuento pone de manifiesto que “no es bueno que nadie sepa que existes y tener una memoria que no entra en tu cuerpo, de pronto te vas pareciendo a esas computadoras en las que puedes almacenar y almacenar tantas cosas que si llegas a meterte en ese pozo lo más seguro es que te mueras” (Serrano Sánchez, 2013, p.1). Seguidamente, la emigrante ecuatoriana ratifica que “la memoria es algo más que un surtidor de recuerdos, de voces atropelladas, sombras que te habitan sin darte tiempo a que te quites el musgo de los ojos; por eso, lo que te digo y te diré (...) es para que lo tengas pendiente y no olvides contárselo a tus amigas” (p.4).

4. DISCUSIÓN

4.1. LAS PERMANENTES REFLEXIONES SOBRE LA PERTINENCIA DEL VIAJE EMIGRATORIO

Entre las personas que han abandonado el lugar de origen para buscar medios de subsistencia en otro estado nacional, la valoración, las reflexiones sobre la experiencia de la vida pasada, en el país de nacimiento, están teñidas por las nuevas experiencias que se van adquiriendo en el destino y por las nuevas pautas culturales que se van asumiendo, sin proponérselo ni ser consciente de ello. En esta direccionalidad, “las interpretaciones que elabora un individuo en torno a su pasado no dependen, por ende, del pasado mismo sino del presente, es decir, de los paradigmas que guían la autorreflexión. A través de ellos, el ser se constituye históricamente como experiencia” (Sieglin, 2008, p.18).

Como natural consecuencia de la nostalgia, los recuerdos y la memoria del país de origen, así como de los familiares y demás integrantes del entorno comunitario y social más próximo que permanecen en él, los emigrantes ecuatorianos mientras continúan en los países de destino, aunque no tengan satisfechas sus necesidades básicas: alimentación, vivienda, educación, salud, seguridad social, como era la aspiración de los ciudadanos de la Grecia clásica para poder filosofar, no dejan, por ello, de reflexionar respecto de la validez y pertinencia del viaje emigratorio emprendido, conforme se representan en tres de los cuentos objeto de estudio.

En “El momento de la gran pérdida”, de Miguel Donoso Pareja, que constituye el cuento ecuatoriano que con más profundidad reflexiona sobre el sentido del viaje fuera del país, se advierte que Acevedo, el protagonista del relato, desde cuando adquiere el boleto de ida comienza a reflexionar sobre la validez, intencionalidad y direccionalidad del viaje que inicia; así lo expresa el narrador omnisciente: “Acevedo reflexionó frente a su boleto de ida (...). Lo leyó: *anada*, en catalán, es decir, ida, o, en otras palabras a-nada, sin destino, sin para qué” (Donoso Pareja, 2004, p.138). En este relato se narra la historia de un viaje que, aunque el boleto diga que es solo de ida, bien puede ser de llegada al encuentro del protagonista con su propio ser: “su maleta café, su bolso de mano,

únicas pertenencias que lo acompañaban, era una prueba del viaje, tal vez del final del viaje que, ‘más allá del principio de placer’, lo conducía al encuentro consigo mismo, a esa fusión de lo orgánico con lo inorgánico, a esa orbitación de todos los instintos” (p.139-140).

En el cuento “Europa”, de Iván Carrasco Montesinos, mientras el narrador protagonista espera en los aeropuertos por los enlaces de las aerolíneas, cuando viaja deportado desde Dinamarca con destino a Ecuador, tiene el tiempo suficiente no solo para reflexionar sobre las traumáticas experiencias del viaje emigratorio, por los distintos países europeos, sino también para pensar, atenta y detenidamente, sobre la dureza de su propia vida y la insatisfactoria condición actual, de la que es muy difícil deshacerse:

Estaba tan derrotado que ya ni me preguntaba por qué. Aceptaba la estupidez de la condición humana sin más, mi alma se había convertido en un bichito medroso [...] y, ahora, ya no me quedaba ni un ápice de fuerza para continuar buscando mi vida ¡qué duro buscar la propia vida! Maldije mil veces el engaño de educarnos para vivir en un mundo dichoso porque, cuando llegamos a él, se convierte en una selva de cemento, tan implacable, o más, que la de los árboles (Carrasco, 2001, p.174).

De manera simultánea a las dificultades que tienen que afrontar los emigrantes en el país de destino advienen la reflexión sobre la pertinencia del viaje emigratorio o si hubiera sido mejor concretar los proyectos laborales que se tenían en la ciudad de partida. Este tipo de reflexiones son las que desarrolla el narrador protagonista del cuento “Ya no tengo que llorar”, de Carlos Carrión Figueroa, el cual, cuando a su esposa Maribel “se le metió entre ceja y ceja” la ilusión de ir a trabajar en España, prefirió efectuar un préstamo bancario para montar un pequeño negocio, pero propio, en la ciudad de Loja y en esta perspectiva le expresaba a su cónyuge: “mejor endeudémonos en un préstamo en el Banco de Loja o en la Julián Lorente y pongámonos una tienda, un locutorio. Ahora que hay tanto emigrante y tantos manes que necesitan hablar con ellos” (Carrión, 2005, p.18). Y el emigrante no se equivocó, porque las consecuencias del viaje a España fueron la separación de la pareja y el

sentimiento de soledad y desarraigo del que no tiene esperanzas de salir jamás.

4.1.1. El sueño de retornar al Ecuador

En el proceso migratorio, se entiende el retorno como “el traslado de una persona que regresa a su país de origen, país de nacionalidad o país de residencia habitual, normalmente después de haber pasado un periodo significativo de tiempo en otro país” (Comisión Europea, 2012, p.187). Con base en la conceptualización antes citada y como se evidencia tanto en la literatura sobre la emigración internacional de ecuatorianos como en los cuentos que la representan y recrean, la aspiración de retornar al país de origen siempre está presente entre los emigrantes, durante las distintas fases y momentos de este complejo proceso de desplazamiento físico, en razón de que por más esfuerzos que hagan los protagonistas y sus respectivas familias por integrarse en el país de destino, los migrantes nunca llegarán a convertirse en nativos de ese estado nacional: “y es por entonces que suelen comenzar a rondar por la mente fantasías de retorno al propio país, buscando recuperar el ‘arraigo’ perdido” (Grinberg, 1996, p.118).

Es que, el permanente anhelo de retorno que atraviesa la vida de los emigrantes, este no siempre se corona con el éxito esperado y en múltiples ocasiones no pasa de ser un “proyecto que quedará relegado en muchos casos como consuelo de un exilio perpetuo; la idea de regresar es un mito que ayuda a seguir luchando, sirve para no perder el contacto con lo que se dejó. Puede endulzar momentos de soledad y proveer del afecto que no se encuentra en el mundo real” (Sanfeliu y Varona, 2010, p. 86). Desde esta perspectiva, la idea del retorno constituye un elemento que está presente, desde antes de concretar la salida del lugar de origen y se mantiene durante todo el tiempo que se permanece fuera del Estado nacional de nacimiento y de los suyos y se convierte en “el ancla con el cual el emigrante se une a su país de origen y en el caso de los hijos e hijas que se han quedado, el retorno es, a su vez, la idea que posibilita pensar la familia a pesar de la distancia y lo que estructura el proyecto futuro de migrar” (Herrera Mosquera, Carrillo Espinoza y Torres, 2005, p.365). La idea del retorno se asocia y acrecienta con la

imagen negativa de los países a los que se emigra frente a la positiva que se proyecta del país de origen. En esta direccionalidad:

Ecuador se asocia con el clima agradable, el paisaje diverso, la comida que deleita, las viviendas espaciosas, el ritmo pausado de vida y los valores morales más sólidos. Los “otros” países significan lo contrario: clima extremo en verano e invierno, paisaje monótono, comida que no satisface, espacio muy reducido en la vivienda, ritmo acelerado de vida y valores morales poco consolidados (p.366).

El retorno constituye una aspiración a la que los emigrantes no renuncian jamás; incluso cuando a estos les haya ido muy bien en el extranjero, se siente la necesidad de regresar al Ecuador para aportar con los aprendizajes obtenidos, conforme lo testimonia Elsy Suquilanda: “después de cuatro años quiero volver a mi Ecuador. Quizá brindar allí todo lo aprendido. He descubierto que creo firmemente en nuestra gente y en su capacidad” (Suquilanda, 2014, p.257).

Lo hasta aquí expresado, la concreción del sueño del retorno hay que relativizarlo, ya que “los inmigrantes pueden sostener el mito del retorno y un discurso sobre el deseo de volver a la vez que construir de manera consciente o inconsciente las condiciones para quedarse definitivamente” (Thayer, 2007, p.204). Lo que sucede es que, como dijera Stuart Hall: “la migración es un viaje de ida. No hay ‘hogar’ al que regresar: nunca lo hubo” (Hall, 1995, p.23), afirmación que constituye una dura y cruda realidad porque la casa que dejaron los emigrantes antes de partir ya nunca más la podrán considerar suya: “Nuestra casa ya no es nuestra casa, sino un lugar que se le parece mucho (y esto lo hace más estremecedor), pero donde ya no transcurre nuestra vida, donde ya no somos titulares, donde, como en el juego de las sillas, ya han quitado la nuestra y nos vamos de espaldas al suelo” (Ampuero, 2014, p.32). De similar manera, es doloroso comprobar que los familiares, amigos y más conocidos que quedaron en el lugar de origen ya no son los mismos como tampoco los emigrantes son los mismos, luego de haber emprendido el viaje fuera del Ecuador.

4.1.2. El sueño de retornar desde España

En la emigración de ecuatorianos hacia España, los protagonistas piensan en el retorno desde antes de concretar la partida inicial y bajo ninguna circunstancia olvidan este acariciado sueño, aunque las condiciones para concretarlo sean muy difíciles y, a veces, hasta lo vuelvan imposible: “estos inmigrantes llegan a España con la idea fija de volver [...]. De hecho, hay decenas de empresas asentadas aquí que trabajan en darles servicios allí para preparar su vuelta a casa y, mientras eso llega, para hacer la vida de sus familias más cómoda con el dinero de las remesas” (Delgado y Lozano, 2007, p. 27).

En estas circunstancias, entre las razones personales y familiares que aceleraron el postergado retorno se pueden mencionar: “los lazos fuertes con la familia, el deseo de reagruparla y de reencontrarse con los amigos y paisanos, la nostalgia, los problemas de adaptación en el lugar de destino y el acoso racial”; también han aportado en el retorno al país de origen la adquisición de solares y terrenos; puesto que “los hogares pueden llevar a cabo estrategias económicas para usar la vivienda y generar ingresos, como por ejemplo, el establecimiento de empresas instaladas en casa, o el alquiler, e incluso, la venta de algunas partes de los solares” (Cortés Maisonave, 2011, p.85). Sin embargo, ya una vez retornados, mientras se esfuerzan por sobrevivir en el Ecuador, por un conjunto de razones, los protagonistas de la emigración internacional de ecuatorianos, se encuentran en permanente riesgo de movilidad descendente hacia la pobreza.

El deseo del retorno al Ecuador, como ya se ha reiterado con anterioridad, es un pensamiento que siempre está presente en la mente de los emigrantes que se vieron obligados a abandonarlo, aun de aquellos para los cuales la vida parece haber perdido todo sentido o los delirios ya no les permite reflexionar a cabalidad, tal como lo patentiza el narrador protagonista del cuento “Premoniciones del exilio”, de Patricio Viteri Paredes, quien luego de que es agredido en la calle de la ciudad de Madrid por pretender acercarse a quienes, en su desquiciada y enajenada mente de indigente alcohólico, creía que eran su esposa y su hija, afirma para sí mismo, porque ya no tiene ni siquiera a quién dirigirse: “Quisiera

estar en Quito, entre mis bosques y nevados. ¿Qué vine a buscar? ¿Qué he encontrado?” (Viteri Paredes, 2004, p.102).

En el cuento “Cara de bovino deprimido”, de Adrián Carrasco Vintimilla, durante los primeros días, luego de que el protagonista Manuel Sarango llegó a Barcelona, en calidad de becario para estudiar un posgrado, a decir del narrador testigo Aarón Bello, ni siquiera dormía abrumado por los recuerdos del país de origen y pensando en el retorno: “¿No creerás que exagero?, en los primeros días no pegaba ni un ojo. El inocente pasaba las noches sentado en el borde de la silla, soñando con volver a casa” (Carrasco Vintimilla, 2011, p. 25). Tiempo más tarde, cuando Manuel es víctima del ataque de un español xenófobo vuelve a soñar con retornar al Ecuador y vivir cerca de los familiares que permanecen en él: “¿Crearás que otra vez le agarró la nostalgia? El muy lelo se puso a soñar con su pueblo, su hijo, su madre y en la casa abandonada” (p.27).

5. CONCLUSIONES

La nostalgia constituye una de las características que singularizan a los protagonistas de la emigración internacional de ecuatorianos, mientras permanecen en los países de destino, compleja realidad social y psicológica que ha sido muy bien representada en los cuentos de Francisco Tobar García, Raúl Pérez Torres, Adrián Carrasco Vintimilla e Iván Carrasco Montesinos y que aluden al desplazamiento desde el Ecuador con dirección al norte del continente americano y al viejo mundo.

En estrecha vinculación con la nostalgia, se ubican los recuerdos y la memoria sobre el país de partida, las ciudades o lugares de origen, las vivencias que se tuvieron en ellos y los familiares, amigos, personas conocidas que se quedaron en estos y que ayudan para que los ecuatorianos fuera del país le encuentren un nuevo sentido a la vida y mantengan la fortaleza requerida para seguir adelante, en un ambiente desconocido y, a veces, hasta hostil. Una evidencia de lo expresado constituyen las obras de narrativa breve de Zoila María Castro, Francisco Tobar García, Raúl Pérez Torres y Raúl Vallejo Corral, en las que se advierte la presencia de personajes en cuyas vidas tiene un peso de importancia los recuerdos de lo que vivieron antes de salir del Ecuador. Desde similar perspectiva de

análisis, la memoria da fundamento a los proyectos futuros, que emprenden los ecuatorianos que se han dirigido hacia Estados Unidos, cuyas trayectorias emigratorias han sido recreadas en los cuentos de Raúl Serrano Sánchez y Carolina Andrade.

Continuas reflexiones sobre el viaje emigratorio y todas las dificultades que de él se derivan, que afectan hasta el propio ser y existencia del sujeto emigrante, es lo que se pone en evidencia en los cuentos sobre la emigración internacional, de autoría de Miguel Donoso Pareja, Carlos Carrión Figueroa e Iván Carrasco Montesinos, en los cuales, además de las meditaciones sobre la vida en los países de destino, también se elucubra en torno a lo que hubiera acontecido en la trayectoria vital de los emigrantes y sus familiares, si no se abandonada el Ecuador y se hubieran ejecutado los proyectos que se tenía en mente desarrollar antes de salir del país.

En la emigración hacia Estados Unidos, son muy elocuentes las representaciones que se realizan en los cuentos de Eliécer Cárdenas Espinoza, Galo Galarza Dávila y Carolina Andrade, en los cuales el sueño de retornar al Ecuador no solo está recreado desde el punto de vista de los emigrantes, sino también de los familiares que se quedan en el lugar de origen. Una situación muy similar, sobre la emigración con rumbo hacia España, es la que se recrea en las obras de narrativa breve de Adrián Carrasco Vintimilla, Galo Galarza Dávila y Patricio Viteri Paredes, que han sido analizadas en el apartado correspondiente.

Como se ha podido apreciar, se ha intentado ofrecer un análisis de algunos de los escritores ecuatorianos que desde su creación ofrecen una mirada, un tanto desgarradora, de la vida, de su paso por ella, en esa condición de emigrante y los elementos que los vinculan con sus raíces y sus anhelos de retorno. La memoria, la nostalgia, el recuerdo y el retorno muchas veces voluntarios han sido recreados y analizados como pretextos de una verdad que el hombre esconde y el arte devela, porque brota de sí con las fuerzas y las ansias de quien siente y escoge esta manera de invocar una verdad que duele, aunque sea por decisión propia: la emigración.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ampuero, M. F. (2014): “Vivir in between”. En Diego Falconí Trávez (editor): *“Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas*. Quito: Corporación Editora Nacional, 29-41.
- Andrade, C. (2003): “La voz de los migrantes”. En *Revista y revuelta*. Quito: Eskeletra, 63-76.
- Arnold, Wilhem; Jürgen E, Hans; y Meili, Richard (1979): *Diccionario de psicología*. Madrid: Ediciones Rioduero.
- Bachelard, G, y Champaucrin, Ernestina de (traductora) (2000): *La poética del espacio*, 5 ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Bravo H, F, E. (2014): “Narrar la memoria y los exilios. Viaje e inmigración en el *Mar de olvido* de Rubén Tizziani”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Universidad Complutense Madrid, Vol. 43, Nº especial, 101-113.
- Cárdenas, E. E. (1995): “Las lagunas son los ojos de la tierra”. En *Siempre se mira al cielo*. Estudio introductorio de Antonio SACOTO. Quito: Libresa, 71-89.
- Carrasco, M. I. (2001): “Europa”. En *Un canto en los dientes*. Barcelona: Cáñamo, 127-174.
- Carrasco V. A. (2011): *Cara de bovino deprimido*. Prólogo de Felipe Aguilar. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Carrión, C. (2005): “Ya no tengo que llorar”. En *VIII Bienal del cuento ecuatoriano Pablo Palacio*. Quito: CEDIC, 15-34.
- Castro, Z. M. (1981): *En el norte está El Dorado*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, Núcleo Provincial del Guayas.
- Chambers, I. (1995): *Migración, cultura e identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Colàs, G. J. (coordinador) (1999): *Diccionario de términos de psicología*. Barcelona: Bibliograf.

- Comisión Europea. (2012): *Glosario sobre migración y asilo. 2.0, Un instrumento para una mayor comparabilidad*, 2 ed. Bruselas: Red Europea de Migraciones.
- Conde, S. Á. (2004): *Identidad y transmisión cultural del migrante lojano: en el contexto de la ciudad de Santo Domingo de los Colorados*. Loja: Casa de la Cultura de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, Núcleo Provincial de Loja.
- Córdova, C. J. (2008): *El habla del Ecuador: diccionario de ecuatorianismos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”.
- Cortés, M. A. (2011): “Retorno y acumulación de activos. Aproximaciones etnográficas al caso de Ecuador y España”. En Jorge Ginieniewicz: *La migración latinoamericana a España: Una mirada desde el modelo de acumulación de activos*. Quito: FLACSO, 81-105.
- Delgado, L; y Lozano, D. (2007): *Latinos en España: cómo son y cómo viven colombianos, argentinos, ecuatorianos, venezolanos...* Madrid: La esfera de los libros.
- Donoso, P. M. (2004): “El momento de la gran pérdida”. En *El otro lado del espejo*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, 138-141.
- Dorsch, F. (2008): *Diccionario de psicología*. Barcelona: Herder.
- Espinosa, A. M. (1995): *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad*, 3ª ed. Quito: Tramasocial.
- Galarza, D. G. (2009): *La Dama es una trampa*, 2ª ed. Quito: Eskeletra.
- _____ (2004): “El otro Peñafiel”, en *El turno de Anacle*. Quito: Eskeletra, 2 ed., 117-128.
- Grinberg, L. y Grinberg, R. (1996): *Migración y exilio. Estudio psicoanalítico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Herrera Mosquera, Gioconda; Carrillo Espinoza, María Cristina; y Torres, A. (editoras) (2005): *La migración ecuatoriana transnacionalismo, redes e identidades*. Quito: FLACSO / Plan Comunicación, migración y desarrollo.
- Hill, Michael D.; Rivadeneira, César E. (2014): “Presos de la libertad: el testimonio de una pareja binacional gay”. En Diego FALCONÍ TRÁVEZ (editor): *“Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas*

- teorizadas de las migraciones ecuatorianas*. Quito: Corporación Editora Nacional, 95-115.
- Manzanero, A. L. (2010): “Recuerdo de hechos traumáticos: de la introspección al estudio objetivo”. En *Psicopatología Clínica, Legal y Forense*, Vol.10, 149-164.
- Murillo, M. J. (2009): *Rostros de la migración. Experiencias comentadas de inmigrantes colombianos y ecuatorianos en España*. Bogotá: Códice.
- Petrich, P. (2004): “Memorias de emigrantes: escritores argentinos en París”. En *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, noviembre de 2004. Recuperado de <http://alhim.revues.org/85>.
- Portelli, A. (2003): “Memoria e identidad. Una reflexión desde la Italia postfascista”. En Elizabeth Jelin y Victoria Langland (compiladoras): *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo Veintiuno. Recuperado de www.cholonautas.edu.pe/memoria/portelli2.pdf.
- Real Academia Española, (2014): *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. Madrid: Espasa Calpe.
- Rivas, I. V. (2011): “Nacionalismo y exilio en la literatura ecuatoriana”. En Rocío Durán Barba: *Panorámica actual de la cultura ecuatoriana*. Quito: Allpamanda, 273-284.
- Salazar, E. Y. (2016): *El sujeto emigrante en el cuento ecuatoriano 1972-2014*. Tesis de Doctorado presentada al Departamento de Filología Española IV de la Universidad Complutense de Madrid.
- Sanfeliu, Isabel y Varona, Jesús (editores) (2010): *Migración, racismo y poder: el narcisismo de las pequeñas diferencias*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sanz A. J. (2009): “La lógica del retorno frente a la lógica de la permanencia de la migración ecuatoriana en España: reproducción social y estrategias económicas para la movilidad social en el contexto migratorio”. En Gloria Camacho, Z. y Hernández, B. K. (editoras): *Miradas transnacionales. Visiones de la migración ecuatoriana desde España y Ecuador*, 149-176.
- Serrano, S. R. (2013): “La noche que no termina”. Quito: Inédito.
- Sieglin, V. (coordinadora) (2008): *Migración, interculturalidad y poder*. Madrid: Plaza y Valdés.

- Suquilanda, E. (2014): “Mujer de pelo en teta”. En Diego FALCONÍ TRÁVEZ (editor): *“Me fui a volver”: narrativa, autorías y lecturas teorizadas de las migraciones ecuatorianas*. Quito: Corporación Editora Nacional, 249-257.
- Thayer, C. L. E. (2007): *Inmigrantes ecuatorianos en la comunidad de Madrid: la apropiación del espacio y la expropiación del tiempo*. Madrid: Editorial Complutense.
- Thienès, G. y Lempereur, Agnès (1975): *Diccionario general de las ciencias humanas*. Madrid: Cátedra.
- Tobar, G. F. (2005): “El regreso”. En *Los quiteños*, 2 ed. Quito: La palabra, pp. 46-62.
- _____ (2004): “Madrid”. En *Letras del Ecuador: Literaturas del exilio*. N° 186, abril 2004. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, 56-57.
- Valdano, M. J. (2006): *La memoria y los adioses*. Quito: Norma.
- Vallejo, C. R. (2013): “Redoble de campanas en Madrid”. En *Pubis equinoccial*. Bogotá: Mondadori, 149-155.
- Viteri, P. P. (2004): “Premoniciones del exilio”. En *Puro cuento: antología*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, 95-104.

SECCIÓN III
LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN EL DEVENIR
DE LAS CIVILIZACIONES

VISUAL PERCEPTION, AMBIGUITY AND ILLUSION: AN APPROACH TO THE CONCEPT OF SPATIAL DEPTH AND ITS APPLICATION IN VISUAL ARTS

DR. JOSE-ANTONIO SORIANO-COLCHERO
Universidad de Granada, España

ABSTRACT

Visual perception is an almost essential phenomenon to fully comprehend our reality. But, can we really claim that we have a completely objective knowledge of what we perceive? In this paper we discuss the agents involved in the visual perception of space and the existent possibilities to determine its own degree of objectivity based on the analysis and critical-comparative studies of various written works by a wide range of philosophers, psychologists, scientists and historians, which show studies and theories about visual perception. Depth, one of the key concepts in this article, can be interpreted and inferred in various ways and it can also lead to visual illusions, given the high degree of ambiguity in it. Our contribution has the aim of analyzing and emphasizing the connection between the perception of an external reality to the own subject and the self-knowledge about themselves, that is at the same time determined by the spatial-temporal and socio-cultural context. This complexity is also reflected in numerous visual illusions, which began to be studied in ancient history and gained a lot of relevance during the 20th century in psychology studies with the introduction of the Gestalt psychology. We will finish the article referring to the existent possibilities and strategies to create visual illusions in the field of plastic arts, specifically in the alteration of the sensation of depth perceived by an observer.

KEYWORDS

Visual Arts, Optics, Drawing, Perception, Philosophy.

INTRODUCTION

Firstly, we would like to explain the typology of the investigation we have conducted. This article is mainly speculative because of the new information we have contributed with. In contrast, we have also needed to investigate the history to better comprehend the origins of the main topics addressed. This evidences the necessity of establishing an intensive bibliographic study, reflected in the many in-text citations and which classification can be found in a specific section of the article. In addition to speculative, this article is also descriptive since we have resorted to previous investigations to obtain concrete data along with the necessary comparison of said investigations, specifically their causes and consequences.

The issue we aim to solve is the study of visual perception by giving numerous references to different studies where many theories about this topic have been developed. One of the essential concepts to study has been depth, a key in representing the visual space, coupled with the nature of visual illusions, which alter the perception and consequently the rhetoric on the perceived. Moreover, we will explain how the rules of perception established by the optics and psychology fields are applied to the creation of visual illusions in pictorial and graphic arts.

The approach of this investigation is qualitative and we have used a deductive methodology. We have worked from general written sources to more detailed works moving forward with the investigation. This being an analytic, critical-comparative study of the main theories about concepts such as perception, spatial depth and visual illusions, it has resulted in interesting conclusions that offer valuable information about the reasons why we cannot be certain of a truthful and irrefutable visual reality.

1. OBJECTIVITY AND SUBJECTIVITY OF THE PERCEIVED

Initially, it seems that perception is a phenomenon that just happens without any difficulties. We do not have any kind of innate knowledge that offers information about the mechanism of the act of perceiving, other than a belief that perception consists of a passive act that allows

an acquisition of information from the exterior to the interior of the subject. On the contrary, it is a psychological process that offers information about external reality with the ultimate goal of the survival of the subject, so that they learn to live in an environment full of objects continually moving.

Likewise, intelligence also intervenes in the act of perceiving since our perception, in the end, is more of a mental construction than an exact scan of reality. Our mind interferes in our knowledge a considerably higher percentage compared to the senses in this act of perceiving. Even so, our senses are essential because when presented with a visual illusion, even if the subject knows how it works, the illusion is still perceived. Perception is a field of investigation in psychology and multiple different theories and infinite experiments have been conducted. As a result, we find necessary to clarify that it is not our intention to establish any new methodology or theoretical model of perception, but to study the most relevant ones.

To begin with, we would like to introduce the connection that the philosopher, psychologist and Gestalt scholar, Rudolph Arnheim (1904 – 2007) made between perception and thought: “Todo percibir es también pensar [...]” [Every perception is also a thought.] (Arnheim, 2006, p. 19). Along with the reference that in his study of perception the philosopher Merleau-Ponty (1908 – 1961) made about the cogito from Cartesian theory. Similar to the way Arnheim states that thought (as an act of rational value) intervenes in perception, Merleau-Ponty also denies complete subjectivity exists and is skeptical of the thought in the act of perceiving: “No puede reducirse la visión a la simple presunción de ver [...]” [Vision cannot be reduced to the simple presumption of seeing] (Merleau-Ponty, 1994, p. 384). In contrast, and differing from Arnheim, Merleau-Ponty’s theory is based on experience, using the word presumption since he was not able to completely verify that what we perceive corresponds to what really exists.

Similar to Merleau Ponty giving importance to the conceptualization of perception in the Cartesian thought, Gestalt psychology, supported by Arnheim, is also an inheritor of this thought, but this time from the

innatism perspective. Arnheim affirms that from a stimulus, the observer is able to recognize something without having to experience it a first time (not having to learn it first), and not believing that human beings can generate knowledge about what has been perceived without an intellectual base that allows to organize this information. (It is obvious the connection with the Kantian categories of space and time). Gestalt scholars understood perception as the process of cerebral interactions from sensorial stimuli. It is “[...] una psicología concebida como «ciencia de la experiencia directa»” [a type of psychology conceived as the «science of direct experience»] (Bayo Margalef, 1987, p. 24). From the words of the Italian philosopher Gaetano Kanizsa (1913 – 1993), perception is “[...] método fenomenológico [...]” [a phenomenological method] (Kanizsa, 1986, p. 24). This theory was constituted by the Danish psychologist Edgard Rubin (1886 – 1951) in 1921⁴⁰⁵ and was based on a primary stimulation from which the observer has to conceive their immediate experience, avoiding possible later interpretations. Nevertheless, the phenomenology of Merleau-Ponty does not rely on the participation of innate qualities of the thought in perception, due to the fact that experience is the only data the subject obtains from reality, which causes the need of the concept of illusion (another critical concept in this article). Illusion appears as the result of ambiguity as it considers truthful what we are not sure exists. On the contrary, in illusions, appearances do not correspond to what is real, even though a necessary factor to be presented with illusion is the absence of knowledge that something is not real. How can we be certain of knowing reality when not even science is able to offer a logical and objective explanation to all existing? Belief in human beings is what allows us to see reality as something finished: “Una hipótesis es lo que suponemos verdadero, y el pensamiento hipotético presume una experiencia de la verdad de hecho” [A hypothesis is what we assume as true and the hypothetical thought

⁴⁰⁵ *Visuellwahrgenommene Figuren*. Copenhagen: Gyldendals. This theory was studied more rigorously by Max Wertheimer. (1923). *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*, en *Psychologische Forschung*, IV, p. 301 – 350.

presumes an experience from the truth of fact] (Merleau-Ponty, 1994, p.395).

1.1. THE SUBJECT IN SPACE: DEPTH

Depth as a perceptual category is essential to conceptualize the physical space as the reality the observer lives in. Then, we will develop the subject or individual in the context of their external and internal depth from the interpretation that Merleau-Ponty gives in his books *L'oeil et l'esprit* (1964)⁴⁰⁶ and *La Fenomenología de la Percepción* (1994)⁴⁰⁷, in which it is stated that: “La profundidad [...] es, por así decir, la más «existencial» de todas las dimensiones [...]” [Depth is, in other words, the most «existential» of all dimensions] (Merleau-Ponty, 1994, p. 271). Perception then plays a fundamental role in this spatial conceptualization just as the architect and theorist Christian Norberg-Schulz (1926 – 2000) contributes: “Hemos definido espacio existencial como un sistema relativamente estable de esquemas perceptivos o “imágenes del ambiente circundante” [We have defined existential space as a relatively stable system of perceptual schemata, or “image of the environment”] (Norberg-Schulz, 1980, p. 19). It is a thought that starts in a corporeal subject related to a determined context. That is how Merleau-Ponty explains the existence of two types of perception or thought, which we connect to two different concepts from depth: the vision of the internal reality of the own self or interior depth, and the perception of an external spatial depth to the own being or the thoughts we have about what we perceive around us.

1.1.1. Exterior depth

The movement of the subject in space requires a corporal movement in different directions from a start to a finish point: two-dimensional (left, right, down, up) and three-dimensional (depth), to which we can add time. But, what exactly is depth? According to Merleau-Ponty: “[...] la profundidad revela inmediatamente el vínculo del sujeto con el espacio”

⁴⁰⁶ Eye and Mind

⁴⁰⁷ Phenomenology and the Sciences of Man

[depth immediately reveals the link between the subject and the space] (Merleau-Ponty, 1994, p. 286). The author defines depth as what comes from the participation of the observer facing the rest of reality, in the appreciation of the disposition of the elements, bodies and objects in space. We connect objects between them because they exist in the same reality, as a whole (Merleau-Ponty, 1964).

In *La Fenomenología de la Percepción* (1994), the French philosopher refers to the Irish philosopher George Berkeley (1685 – 1753), who expressed the impossibility to perceive depth because of the retina only being able to perceive a flat image, reason why the only reference that we could have about depth is the relation between the distances we see, such as the one between the subject and the object observed or between several objects. In the 19th century the physicist Hermann von Helmholtz (1821 – 1894) (who formulated the classic or inference theory) developed a system based on the Berkeley theory: *the process of unconscious inference*, which starts from the unconscious deduction of premises that could make the logic of intelligence possible to understand the perceived through the recognition of shapes and their meaning. As stated by Helmholtz, we are not able to observe depth since this concept is a thought or a representation of visual stimuli (mainly size and extension) and experiences gained. It is founded on the hypothesis of the German mathematician and astronomer (considered the father of modern optics (Smith, 2010)) Johannes Kepler (1571 – 1630), which is about the two-dimensional character of an image projected on the retina. For the French philosopher Michel Foucault (1926 – 1984) space is a connection between the location of individuals and the elements in the world (Foucault, 1984). Consequently, we can confirm that we are able to conceive spatial depth from the location where the elements perceived by the observer are at. Spatial depth is nothing but the existent relations between matter and extension (including the own body as a part of it) while we analyze them in terms of space.

Exterior depth as a result of the perceptual specialization

Then again, we find the works of Jean Piaget (1896 – 1980), who studied perception as a base of the construction of reality in the observer

(Piaget, 1982). In the words of the psychologist, the movement of the subject is basic to perception (agreeing with Merleau-Ponty) because it is from the succession of perceived images that the observer assimilates the objects and spatial connections as depth, and intelligence is then the responsible of connecting the perceived sensations through the perception from the senses. This continuous state of perception is intentional and somehow each subject establishes their own structure of the perceived according to their preferences, exactly as it is stated by the psychologist Julian Hochberg (1923 –): “Los análisis de los comportamientos secuenciales especializados [...] (la percepción) sugieren siempre la existencia de unas estructuras-guías: de «expectativa» [...]” [The analysis of the specialized sequential behaviors (perception) always suggest the existence of guide-structures of «expectation»] (Hochberg, 2007, p. 84). Thanks to this, we understand perception as the sequential behavior that requires and results in a specialized behavior since the more the subject observes, the more they can analyze the perceived. We could say that the perception of exterior depth to the subject and the conceptualization of their space-time context is the result of a perceptual system based on a behavior founded on a concrete intentionality that ends in a dependent specialization of the own subject interests. This is the reason why movement is essential.

This intrinsic intention of perception was established by the psychologist James J. Gibson (1904 – 1997), along with his wife Eleanor J. Gibson (1910 – 2002). Both of them connected to the stimuli theory⁴⁰⁸, which studies the connection between the intensity of the sensitive stimuli and the corresponding degree of intensity in which they are perceived, as we can see in the following citation: “Para cada tipo de percepción, sea de color, forma, tamaño [...] hay un único estímulo” [For each type of perception, it being color, shape or size, there is a single stimulus] (Rock, 1985, p. 12). These two psychologists contributed with numerous discoveries in the investigation field starting from the

⁴⁰⁸ They both studied sensory psychophysics.

so-called *ecological psychology*⁴⁰⁹. What's ground-breaking about their theories is the use of real physical spaces to experiment with perception and the abandonment of the concept of abstract space, more related to other theories and methodologies of psychology that isolate the subject from their real surroundings. The organism stops being the base of their perceptive theory, resulting in the environment being the object of study, therefore, understanding the subject as a part of a whole, not as an individual. (Luna & Tudela Garmendia, 2006, p. 35). For the subject, depth is perceived depending on their own intentions and preferences, these inferred by, amongst others, psychological and social factors. Starting from this simplification of the act of perceiving it is established that the perception of depth is as simple as the perception of a longitudinal surface. As stated by Bayo Margalef: "De este modo la percepción de una sucesión de puntos en esa superficie, a diferentes distancias, se materializan ahora en la imagen retiniana" [This way, perception is a succession of dots on a surface at different distances and materialized now in the retinal image] (1987, p. 49). Therefore, the density of textures in the matter could reveal the relations between the depths of the elements.

The subject in space: recognition

What does it make possible to commonly recognize certain shapes and their respective magnitudes in objects in order that we can give them a specific name? The Gestalt laws establish that we recognize the perceived by an abstraction mechanism of the shapes of the elements from intuition. The recognition of the perceived could be possible from the application of this innate knowledge of new perceptions, which would lead Arnheim to describe perception as "[...] actividad creadora de la mente humana" [a creative activity of the human mind] (Arnheim, 2006, p. 62). By adding to this the knowledge of the intellect resulted from the multiple previous perceptions, we could recognize that a table has a circular base, but we would be unable to see a circle in space since the deformations in vision are showing us this circle in the shape of an

⁴⁰⁹ Ecological psychology studies the development of humans according to their own accommodation to their physical, social and cultural context.

ellipse. We have the ability to recognize objects that form reality by their magnitude thanks to the experience we have learnt as to how these suffer various transformations depending on the perspective they are seen from. Consequently, we can identify that an object is small even though it takes our complete field of vision as it is very close to our eyes. This phenomenon applies to shapes too. Depth can also be recognized in perception by foreshortening.

As we can see, in order to show recognition, simplification of the shapes and accumulation of experiences are essential. As an example, Arnheim stated that human figures tend to turn into cylinders in the distance. This is how our perception mechanism is designed, letting us see the lines that are curved as straight, or filling incomplete shapes through similarity. In the words of Merleau-Ponty, besides all of these aspects, to achieve a perfect perception of bodies, the observer has to find an optimal distance between object and subject. Either the excess of distance or the lack of it makes recognition a lot harder.

On the other hand, and from the classic theory's view, we can recognize the characteristics of reality thanks to the *constancies*. We recognize objects in spite of the distortions in vision by constancy of the shape, size, orientation, position and luminosity (Rock, 1985, p. 19, 20). From these constancies, Helmholtz established *principio de verosimilitud*⁴¹⁰ (Luna & Tudela Garmendia, 2006, p. 26), which consists of a deduction about the characteristics of reality we choose unconsciously for its recognition, which are conditioned by our previous experience as subjects. Consequently and about the nature of constancy, Kanizsa (1986, p. 182) (from a more rationalist approach) provides two possibilities: that it is learnt from the inherent stability of objects, or that we only perceive the most constant qualities from the own constant transformations of objects, so that we can recognize them.

The theory of stimuli has also studied constancy, denying Gibson the unconscious inference of Helmholtz and claiming that in order to determine the size, we have to prioritize general over particular. From the

⁴¹⁰ Which translates to: principle of authenticity

constancy of size, depth is deduced, which is reflected in the density of composing units of any texture, being this more intense in the farthest area to the observer than in the nearest one.

Other parameters of reference based on physiological aspects to confirm the dimension of objects are: the relation in the distance between object and subject and the accommodation of the crystalline lens⁴¹¹ to observe it with sharpness (the closest the object is to the eye, the higher it is the convexity of the crystalline lens); along with the study of convergence based on the binocular perception. The resulting image of the convergence of the two independent images perceived by each of both eyes that takes place in the mind, gives us information about depth thanks to the triangulation happening, having both eyes and the observed object as vertices of said triangle. These last two parameters are considered as physiological keys as they depend on the movement of the ocular organs to determine the depth and size of the objects so that these magnitudes are completely perceived from experience, even if reason is needed to identify them. “Son «claves» porque estas señales deben aprenderse a través de la asociación con aspectos no visuales de la experiencia” [They are «key» because these signals have to be learnt from the association of non-visual aspects of experience] (Bruce & Green, 1994, p. 225).

1.1.2. Inner depth

The interior space in the subject is created from an exterior reality by the accumulation of perceived sensations and the ones that our mind creates itself (Merleau-Ponty, 1994, p. 303). This may mean that our perception is a mix of what has been perceived externally to the body along with the conceptual interpretation that the subject makes of it, which is why the social and cultural context that actively participates in this interpretation is important. This spatial apprehension of the subject is much more complex than the assimilation of concrete exterior shapes. As stated by Merleau-Ponty, perception can extend beyond human

⁴¹¹ This term was coined by William Porterfield (1696 – 1771), who was the president of *Royal College of Physicians* of Edinburgh.

space, being detached as subject distances themselves from real shapes: “[...] perder mi mirada en esta superficie granosa y amarillenta: y ni siquiera habrá piedra, no quedará más que un juego de luz sobre una materia indefinida” [to get lost in this grainy yellowish surface: and there will not even be stone left, but only light on an indefinite matter] (Ibid., p. 308). This process of abstraction results in a mental space that allows the artist to create. “El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja” [Space calls for action but before action the imagination is what acts] (Bachelard, 2009, p. 42).

If there exists a theory that agrees in that the subject is not independent from the context, from reality, and that they conceptualize their interior depth from the recognition of external objects, is the one presented by the psychiatrist and psychoanalyst Lacan (1901 - 1981) in his paper “*El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*”⁴¹² (Lacan & Segovia, 2010). According to him, the subject suffers from a division (not physical, but psychological, from the psychoanalysis theory) being divided into conscious and unconscious⁴¹³. According to Lacan’s paper, the child, seeing their reflection on the mirror, gains consciousness of themselves and paradoxically conceives it as something external to the own self. It is this precise knowledge of other that makes the subject being differentiated from everything else as a different unity. Consequently, consciousness of the own self originates in the image of other⁴¹⁴.

2. VISUAL ILLUSIONS IN STUDIES IN OPTICS

In the book of the philosophy professor in the University of Massey, New Zealand, William Fish’s (2009), we find the term Naïve Realism, which refers to the philosophical tendency that studies the direct perception of reality the subject forms through the senses, believing in the veracity of information offered by the senses. On these assumptions, it

⁴¹² The Mirror Stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience.

⁴¹³ Notice the continuous influence of Freud in his work.

⁴¹⁴ Which, objectively, is the specular image of the same self.

is necessary to discuss the concept of illusion because if visual perception gives truthful information about reality, how are illusions interpreted? To ask this question, Fish's distinguishes three different types of visual illusions: physical, cognitive and optical illusions (Ibid.).

Optical illusions occur when the observed (to subject's eye) does not correspond to what it physically is, because of an incorrect and involuntary interpretation of the visual information, which explanation is frequently speculative. According to the drawing professor of drawing Ramon Diaz Padilla: "Las ilusiones ópticas se producen, por tanto, en el territorio de los estímulos cuando estos son muy imprecisos o confusos, y transmiten una información equívoca al cerebro que los procesa, añadiendo otra información almacenada para completar la imagen" [Optical illusions occur in stimuli territory when these are very ambiguous or confusing and they transmit equivocal information to the brain, which processes them by adding other information stored to complete the image] (Diaz Padilla, 2013, p. 30). Another citation we find pertinent to the definition of illusion is the one of emeritus professor of philosophy Nicolas J. Wade (1942 -): "That is, when the same object appeared to have different properties under different conditions" (2005, p. 29). Or as the art historian Ernst Gombrich (1909 - 2001) literally believes: "Consiste, creo, en la convicción de que hay un solo modo de interpretar el esquema visual con el que nos enfrenamos" [It consists, I think, of the conviction that there is an only way of interpreting the visual schemata we are faced with] (1997, p. 210). Therefore, the possibility of more than one interpretation in the recognition of an optical illusion is essential because a reference from which to establish a perceived alteration as a cause of itself is necessary.

Apparently, this is a modern concept since most of the known theories that study visual illusions are relatively new and are mainly based on geometric concepts, as it is the case of the studies of the psychology of Gestalt. In spite of this, visual illusion is a phenomenon that has been addressed during ancient history, as it can be seen in the distrust in senses from Plato. As professor Wade stated (2005, p. 32), intellectual scholars in physics and mathematics such as Ptolemy (100 – 170) were interested in alterations of shapes of images and studied the

phenomenon of reflection and refraction, presented in his work titled *Optics*. Along with this, his eagerness to know the characteristics and nature of visual illusions was the main reason why Ptolemy studied optics, as claimed by the emeritus professor of medieval science history A. Mark Smith (1942 -): “The resulting misapprehension of the object is therefore due to the way in which the visual flux is reflected from the given surface” (Smith, 1999, p. 44). Subjectivity is one of the characteristics of visual perception according to Ptolemy.

By basing his studies on the previous mathematical optics works by Euclid, Ptolemy discovered that these visual phenomena result in different terms to designate optics, depending on the incident of visual rays, as it is explained by Smith⁴¹⁵:

On the one hand, optics proper is concerned with vision that occurs by means of unbroken rays. On the other, catoptrics deals with vision that occurs by means of completely broken rays. And, finally, dioptrics covers vision that occurs by means of partially broken rays. (Ibid., p. 51).

Visual illusions are caused not only by the alteration of the perception of these properties, but also by the physical factors of the objects or light (mirrors, for instance) or spatial and temporal factors (distance and time of observation). Other reasons why visual illusions occur are the interpretation that the subject makes of the perceived, not being caused by the visual rays, since there is a lack of comprehension of what is really happening, in contrast with thinking that what you see on the mirror is real and not virtual due to the ignorance of the physics of vision.

Reflection and refraction were also studied by the mathematician, physicist and astronomer, as well as the pioneer of using experimentation on investigations, Alhacen⁴¹⁶ (965 - 1039), whose work is titled *Kitab al-Manazir*⁴¹⁷, which is divided into seven books and was studied in

⁴¹⁵ These terms were used afterwards to differentiate both types of anamorphosis.

⁴¹⁶ His original name is “Abū ‘Alī al-Hasan ibn al-Hasan” (González-Cano, 2015, p. 1).

⁴¹⁷ “Al-Manazir” was the term related to optics, translated to latin as *De aspectibus* (perspective).

Europe since the 13th century⁴¹⁸ (Alhacen & Witelo, 1572). Along with movement and the inversion of the image on flat mirrors, Alhacen studied the distortions of shape and size of images depending on the structure of the surface on which they were reflected. His main contribution was the substitution of visual rays by light-rays, as stated by Smith in another of his articles: “[...] his analysis is essentially Ptolemaic in style, apart, of course, from his reliance on light-rays rather than visual rays and his more rigorous approach to mathematical analysis” (Smith, 2008, p. 34). Light rays would not come from the eye of the observer, but from the sun. The defense of the argument that light is the main agent in vision would also be explained by some of the alteration in visual perception studied by Alhacen, such as the persistence of retina and the alteration of color after the observer is exposed to a determined and intense source of color during a considerable amount of time (González-Cano, 2015).

The works of Ptolemy and Alhacen influenced the posterior studies in optics during the 15th and 16th centuries. Galileo was aware of the limitations in visual perception, and believed that errors in perception and its mechanisms could be accumulated through the years, resulting in mistaken conceptualizations of reality that were based on the different appearances of the size of the sun perceived by the observer on Earth through the day, depending on their position in respect of the horizon. But it was not until the works of Kepler (1571 – 1630) that considerable progress was made. Kepler established how it can be possible to perceive three-dimensionality off of a projected image on the retina when this is two-dimensional.

During the Renaissance, with the invention of mathematic perspective, and during the Baroque, visual illusions gained importance in artistic representations, being used on most of the creations and leading to a vast number of possible compositions.

⁴¹⁸But it was Friedrich Risner (1533 – 1580) the author of the first edition in latin in 1572, called *Opticae Thesaurus* (Suarez, 2012)

Getting closer to our contemporary times, specifically at the beginning of the 20th century, we find the Gestalt psychologists, whose arguments we have studied above. This century can be considered the period of illusions, especially because of their direct application on artistic creations through the avant-garde.

2.2. OPTICAL ILLUSIONS AND DEPTH

In the field of cognitive optical illusions, we can find types and subtypes of optical illusions that the neurologist and emeritus professor of the University of Bristol Richard Gregory (1923 – 2010) established from his own distinction by following criteria based on appearance and causes. These are divided into ambiguity, geometric distortions, paradoxes and fictions (Gregory, 2004). This classification has not been fully accepted, which can be deduced, for instance, from the article of the psychology professor of the university of Giessen (Germany) Kai Hamburger (1977 -), who offered a classification more connected to the neuronal process (Hamburger, 2016). Similarly, the emeritus director of the CNRS⁴¹⁹ center in France Jacques Ninio (1942 -) insisted in a more complex classification (Ninio, 2014). It is true that several categories can be applied to the same image in cognitive optical illusions, mixing for example ambiguity with paradox or geometric distortions.

Optical illusions are bound to be represented and the human being, through artistic practices, has generated very complex ones. Regarding ambiguity, there exist some typologies according to the quantity of interpretative possibilities offered. There are images that have two separated surfaces and each of them can be either background or figure. Therefore, it is impossible to perceive both different parts of the image as a whole. The conditions to choose a delimitation of our field of vision as figure and differentiate it from the background are caused by factors such as: size (the smallest one), margins (surrounded by other surface or area) and the concavity or convexity of the shapes, being convexity the one to define the area as a figure, only when the rest of factors are under the same conditions (Kanisza, 1986, p. 26). This citation captures this

⁴¹⁹ Centre National de la Recherche Scientifique

idea: “Los principios relacionados con la segregación de la figura y el fondo especifican que tenderán a percibirse como figura las áreas envueltas, simétricas, convexas, con orientación horizontal-vertical, las que presenten un menor tamaño y un contraste mayor con el contorno global” [The principles related to the segregation of figure and background specify that areas which are envelope, symmetric, convex and with a horizontal-vertical orientation tend to be perceived as figure when they present a smaller size and higher contrast with the global outline] (Luna & Tudela Garmendia, 2006, p. 252). The artist M. C. Escher (1898 – 1972) has used these optical illusions as the main topic in several of his compositions.

Gombrich declared the capacity of images in perspective to generate illusions (1997, p. 211). On the one hand, we find images that can offer different interpretations due to contrasts: concave-convex, behind-in front of and up-down; the application of the axonometric system (highlighting the isometric and cavalier perspectives); and a correct and strategic application of colour and shadows. These types of optical illusions include some cases of impossible figures. A pioneer artist of these, is Oscar Reutersvärd (1915 - 2002), who designed many of them. Another contemporary artist who designed impossible figures is the Spanish artist Jose Maria Yturalde (1942 -). Moreover, impossible figures were interesting for physicists and mathematicians such as Roger Penrose (1931 -), who published in 1956 an article called *Figuras imposibles: una clase especial de ilusiones visuales*⁴²⁰ (Díaz Padilla, 2013, p. 45).

By using the conical perspective (a method of representation that was key in art history) you can generate all types of optical illusions. One of them is trompe l’oeil, which aims to generate the illusion of the represented existing physically, as stated by Gombrich when talking about the story told by Pliny the elder (Gombrich & Ferrater, 1997, p. 173). By using this technique on murals it is possible to create a sensation of spaciousness in closed spaces. The trompe l’oeil can also be used for camouflage, hiding physical elements by the representation of the background on the object intended to make invisible to the observer. A

⁴²⁰ Which translates to: Impossible figures: a special type of visual illusions

perfect example of this is found in the work of the artist Liu Bolin (1973 -).

On the other hand, the use of a distorted conical perspective could result in a new typology of image: anamorphosis. The own disproportions of anamorphic images make it difficult to recognize them, either oblique anamorphosis, where the observer has to position itself on a specific point of view to get rid of distortions, or mirror anamorphosis, where it is only possible to recognize the image on its own reflection from a mirror. Some examples of the application of anamorphosis in artistic works have been present since the 15th century, as it can be seen on the well-known painting *The Ambassadors* of Hans Holbein the Younger (1497 – 1543). Other more contemporary artists who worked with these type of images are: István Orosz (1951 -), Kurt Wenner (1958), Michael Murphy (1975 -) y Felice Varini (1952) and many others.

3. CONCLUSIONS

Visual perception has been a topic connected with human evolution to our times as a subject of study in philosophy, psychology, mathematics, optics and other sciences. Always with the purpose of understanding whether what we perceive through the senses corresponds to what really exists and to find the mechanism that allows to recognize the external reality to the observer. Visual perception has the objective of comprehending reality so that the subject is able to live in it without problems. Although, not knowing what helps humans recognize it results in a debate on the veracity of the perceived. Even Naïve Realism in philosophy, which is based on the objectivity in perception, studies visual illusions as a possibility.

Different disciplines have tried to give a base of knowledge to the mechanism of visual perception, not only on how it works, but also on the role the subject's intelligence plays in the process. In view of all of the different possibilities, it would be difficult to establish an only and superior verdict from the rest. As we have observed, each of them proves to have sufficient arguments to support their theories, even if between them exist contradictions about multiple aspects. It may be possible to

find the common factor in the fact that all possibilities involve the contribution of intelligence to a greater or lesser extent, as well as the fundamental participation of senses. The theories that give more importance of innate knowledge to perception are the ones that think of knowledge on a more objective way, in opposition to the empiric theories, whose level of objectivity is based on the concept of intersubjectivity of the observer. In this case, the observer is conscious of their own corporeality and the participation of it on the spatial-temporal context as a whole, according to our deductions.

The mobility of the subject in a physical space facilitates a better conceptualization of the perceived objects since it becomes possible to expose each and every one of the aspects, not merely physical (dimension, location, shape, color and depth), but also socio-cultural of said context. Finally, the conceptualization of reality would depend on the recognition of the external depth along with the internal depth of the own subject, being the last independent from the first. Every stimulus received, visual and non-visual, forms the subject while assimilating them as a component of reality.

Despite all of this, humans have also been conscious of the fact that perception sometimes causes illusions, as when the properties of objects seem to change under the same contextual circumstances and we are aware that the object has not changed physically in the period of time of our interpretative possibilities. These illusions were being understood while progress in optics was being made by the discovery of new laws or physical conditions that produced these alterations to visual perception. The classification of these would depend on the level of implication of the conditions to the disposition of reality and the response of the observer. Physical factors that alter the properties of light (resulting in changes in color, reflection and refraction), the physiology of the organs of the vision responsible of phenomena (such as the ones caused by the retinal persistence), the strategic application of the laws of representation of objects and space (such as Gestalt or perspective), and the interpretative capacity of the subject are all the main causes of the existence of ambiguity in visual perception.

In addition, the human being has learned how to take advantage of the phenomenon of alterations in spatial perception to apply it to their graphic and plastic creations in order to produce images that directly show all of this conceptual content and, also, allowing the reflection on the own objectivity of perception.

BIBLIOGRAFICAL REFERENCES

- ALHACEN & WITTELO. (1572). *Opticae thesaurus: Alhazeni Arabis libri septem nunc primum editi; ejusdem Liber de crepusculis et nubium ascensionibus. Item Vitellonis, ... libri X / Omnes instaurati... adjectis etiam in Alhazenum commentariis, a Federico Risnero*. Episcopios (Basileae). 792 p. Retrieved from <https://tinyurl.com/yy2gb5pc>
- ARNHEIM, R. (2006). *Arte y percepción visual*. 2nd ed. Alianza Forma.
- BACHELARD, G. (2009). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- BAYO MARGALEF, J. (1987). *Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales*. Anthropos.
- BRUCE, V. & GREEN, P. R. (1994). *Percepción visual: manual de fisiología, psicología y ecología de la visión*. Paidós.
- DÍAZ PADILLA, R. (2013). Las ilusiones ópticas y sus tipologías. Díaz Padilla, R. *Arte, magia e ilusión: las ilusiones ópticas en el arte y otras producciones visuales*. CSIC, 27 - 54.
- FISH, W. (2009). *Perception, Hallucination, and Illusion*. Oxford University Press USA - OSO. Retrieved from <https://tinyurl.com/y3tfuxqy>
- FOUCAULT, M. (1984). “Des espaces autres” Conference. Blitstein, P; Lima, T. (Tr.). *De los espacios otros “Des espaces autres”*. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5. [Pdf]. Retrieved from <https://tinyurl.com/y2oleel8>
- GOMBRICH, E., & FERRATER, G. (1997). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate.

- GONZÁLEZ-CANO, A. (2015). Alhacén: una revolución óptica. *Arbor*, 191(775), a262. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.775n5001>
- GREGORY, R. L. (2004) *Eye and brain. The psychology of seeing*. 5th ed. Oxford University Press.
- HAMBURGER, K. (2016). Visual Illusions Based on Processes: New Classification System Needed. *Perception*, 45(5), 588–595. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/0301006616629038>
- HOCHBERG, J. (2007). La Representación de objetos y personas. Gombrich, E. H; Hohberg, J; Black, H. *Arte, percepción y realidad*. Paidós Estéticab. 67 – 126.
- KANIZSA, G. (1986). *Gramática de la visión : percepción y pensamiento*. Barcelona, [etc: Paidós.
- LACAN, J., & SEGOVIA, T. (2010). *Escritos I*. (2nd ed. Argentina). Siglo XXI.
- LUNA, D., & TUDELA GARMENDIA, P. (2006). *Percepción visual*. Trotta.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Les Éditions Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, M. (1994). *La Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini, S.A. Retrieved from <https://tinyurl.com/yx8njggj>
- NINIO, J. (2014) Geometrical illusions are not always where you think they are: a review of some classical and less classical illusions, and ways to describe them. *Frontiers in Human Neuroscience*. 8. Art. 856. Retrieved from: <https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00856>
- PIAGET, J. (1982). *La construcción de lo real en el niño*. Nueva Visión.

- ROCK, I. (1985). *La percepción*. Prensa Científica.
- SHAPIRO, A. G., & TODOROVIC, D. (Eds.). (2016). *The Oxford compendium of visual illusions*. Oxford University Press. Retrieved from <https://tinyurl.com/y6a3g8zb>
- SMITH, A. M. (1999). Ptolemy and the Foundations of Ancient Mathematical Optics: A Source Based Guided Study. *Transactions of the American Philosophical Society*, 89(3), 1-172. Retrieved from <https://tinyurl.com/y693pmx7>
- SMITH, A. M. (2008). Alhacen on Image-Formation and Distortion in Mirrors: A Critical Edition, with English Translation and Commentary, of Book 6 of Alhacen's "De Aspectibus", the Medieval Latin Version of Ibn al-Haytham's "Kitāb al-Manāzīr." Volume One. Introduction and Latin Text. *Transactions of the American Philosophical Society*, 98(1), 1-153. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/27757395>
- SMITH, A. M. (2010). Alhacen on Refraction: A Critical Edition, with English Translation and Commentary, of Book 7 of Alhacen's "De Aspectibus," the Medieval Latin Version of Ibn al-Haytham's "Kitāb al-Manāzīr." Volume One. Introduction and Latin Text. *Transactions of the American Philosophical Society*, 100(3), 1-212. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20787647>
- WADE, N. (2005). *Perception and Illusion Historical Perspectives* (1st ed. 2005.). Retrieved from <https://doi.org/10.1007/b99587>

IMPLEMENTACIÓN DE UN MÉTODO DE ANÁLISIS FÍLMICO EN TRES CURSOS DE APRECIACIÓN DE CINE⁴²¹

MARCO RAMÍREZ CORDERO⁴²²

RESUMEN

Esta propuesta tiene como objeto, compartir una experiencia pedagógica sobre la implementación de una metodología de análisis fílmico en cursos de apreciación de cine en el Centro de Estudios Generales de la Universidad Nacional de Costa Rica (CEG) en el I ciclo del 2020. Los cursos se componían de 16 sesiones. En cada una se proyectó una película de largometraje, salvo en la primera lección, en que se hizo una inducción al concepto de humanidades del CEG y la razón de las personas estudiantes de estar allí y la penúltima clase, dedicada a la construcción de un argumento basado en una noticia de periódico. Con este curso, se pretendía que las personas estudiantes conocieran una cinematografía alternativa a la hollywoodense. Una tarea de alto grado de dificultad y complejidad, debido a que estas personas proceden de una variedad muy amplia de entornos y experiencias educativas, lo que vuelve complicado abordar los cursos que faciliten un acceso relativamente homogéneo a esta nueva experiencia del conocimiento. Aunado a esto, se tiene que las personas estudiantes asisten obligatoriamente a estos cursos, razón por la cual se matriculan sin tener certeza de qué se van a encontrar. La metodología de análisis propuesta por Ramírez (2013) se basa en el empleo de 14 elementos propios del guionismo clásico. El propósito no era que el curso profundizara teóricamente sobre el cine, pues es tan solo un curso introductorio, por lo tanto, la metodología empleada fue, más bien, un pretexto para que las personas discentes, en su afán por resolver las claves en juego, se sumergieran en las películas de una manera más activa y consciente.

⁴²¹ Experiencia pedagógica.

⁴²² Universidad Nacional de Costa Rica. Doctorando en Comunicación Social. Máster en Tecnología Educativa. UPV/EHU, España y UNED, Costa Rica. Correo-E: marco.ramirez.cordero@una.ac.cr

PALABRAS CLAVE

Apreciación de cine – Estudios generales- Guionismo –

ABSTRACT

This proposal aims to share a pedagogical experience on the implementation of a methodology of film analysis in film appreciation courses at the Center for General Studies of the National University of Costa Rica (CEG) in the first cycle of 2020. The courses consisted of 16 sessions. In each one a feature film was screened, except in the first lesson, in which an induction was made to the concept of humanities of the CEG and the reason of the people students being there and the penultimate class, dedicated to building an argument based on a newspaper story. With this course, it was intended that students would know an alternative cinematography to Hollywood. A task of great difficulty and complexity, because these people come from a very wide variety of educational backgrounds and experiences, which makes it difficult to approach courses that facilitate relatively homogeneous access to this new knowledge experience. In addition to this, students must attend these courses, which is why they enrol without being sure what they will find. The methodology of analysis proposed by Ramírez (2013) is based on the use of 14 elements typical of classic scriptwriting. The purpose was not for the course to deepen theoretically about the cinema, because it is only an introductory course, therefore, the methodology used was, rather, a pretext for the learners, in their eagerness to solve the keys in play, immerse themselves in the movies in a more active and conscious way.

PALABRAS CLAVE

Cinema appreciation – General studies- Dramaturgy–

Este trabajo tiene como objeto compartir una experiencia pedagógica sobre la implementación de una metodología de análisis filmico en cursos de apreciación de cine en el Centro de Estudios Generales de la Universidad Nacional de Costa Rica (CEG) en el I ciclo del 2020.

Los estudios generales son cursos de humanidades de primer ingreso a la educación superior pública costarricense de carácter obligatorio. Las personas estudiantes deben matricular cuatro cursos, dos en el primer ciclo y los otros dos en el segundo ciclo.

El propósito de esta inmersión inicial en la educación superior cumple varios propósitos, por una parte, permite una transición blanda de la educación secundaria a la universitaria que suele implicar ajustes profundos en la mayoría de las personas estudiantes, tanto en lo psicológico como en el grado de autonomía que comienzan a experimentar.

Sin embargo, la más importante y trascendente, es que los estudios generales están llamados a promover el acceso a una visión más amplia del conocimiento y no estrictamente apegada a la carrera que van a cursar, para lo cual cuentan con una amplia variedad de cursos en cuatro áreas disciplinarias: Arte, Ciencias Sociales, Ciencia y Tecnología y Filosofía y letras, pero también:

Su quehacer implica contribuir a la formación humanística integral de las y los aprendientes, como personas y profesionales, sensibles, críticas, propositivas y capaces de generar aportes sustantivos mediante proyectos viables a la sociedad, con una proyección a la comunidad universitaria, nacional e internacional estimulando el respeto a: la diversidad cultural, los derechos humanos, el cuidado de la tierra, la equidad en la distribución de los beneficios y la riqueza del uso de la naturaleza, la espiritualidad, las condiciones de género, el deseo de aprender, la creatividad, como fundamentos para el impulso de un pensamiento crítico costarricense, y latinoamericano, con sensibilidad social, ambiental y ética. (CEG, 2008, p. 38).

Dentro de esta tónica, los cursos de apreciación de cine se convierten en un reducto en el que las personas estudiantes tienen contacto con otras manifestaciones culturales y otras estéticas que la oferta audiovisual convencional no permite. A través de estos cursos, se procura que las

personas estudiantes asuman una disposición más activa en oposición a la actitud pasiva del consumo audiovisual de entretenimiento.

Es esta una tarea de alto grado de dificultad y complejidad, debido a que estas personas proceden de una variedad muy amplia de entornos y experiencias educativas, lo que vuelve complicado abordar los cursos que facilite un acceso relativamente homogéneo a esta nueva experiencia del conocimiento. Aunado a esto, se tiene que las personas estudiantes asisten obligatoriamente a estos cursos, razón por la que una mayoría matricula sin tener certeza de qué se va a encontrar.

Para el caso de los cursos de apreciación de cine, muchas de estas personas los matriculan porque piensan que son muy fáciles o entretenidos, situación que suma otro escalón de dificultad más en la escalera gnoseológica que apenas comienzan a escalar.

Por otra parte, al ser una facultad de humanidades, el objetivo es que todos los cursos que se impartan, no se centren en el objeto estudio de la disciplina, sino que deben tener una visión transversal y ubicar el contexto de origen y en el que se imparten los contenidos.

MÉTODO DE ANÁLISIS FÍLMICO

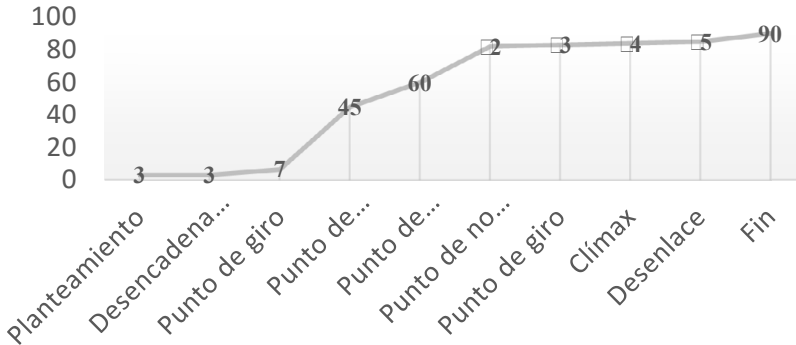
La metodología básica que se utilizó es un texto inédito titulado: Solo se ama lo que se conoce: Cómo gozar del cine en 13 pasos (Ramírez, 2014). Este texto parte de la teoría para elaborar guiones cinematográficos, de la que se han extraído los elementos más fácilmente accesibles, agregándose un para de elementos más de análisis, el “punto medio”⁴²³, solo como referencia y el “punto de no retorno”⁴²⁴, partir de un largometraje de 90 minutos de duración. Para esto, se ha diseñado en una tabla de Excel la estructura con los elementos de análisis y los tiempos que se le provee a las personas estudiantes, de manera que puedan

⁴²³ El punto medio divide el II acto, aproximadamente, en dos partes. En una película de 90 minutos es alrededor del minuto 45. (Field, 2006)

⁴²⁴ Sucede cuando el personaje protagonista entra en una suerte de callejón sin salida que se da en el II acto. Acontecimientos que conducen al desenlace. (Vilches, 2017)

manipularlo a discreción según la duración de la película por analizar, como puede verse en la Figura 1.

Figura 1.
Elementos de análisis de un film.

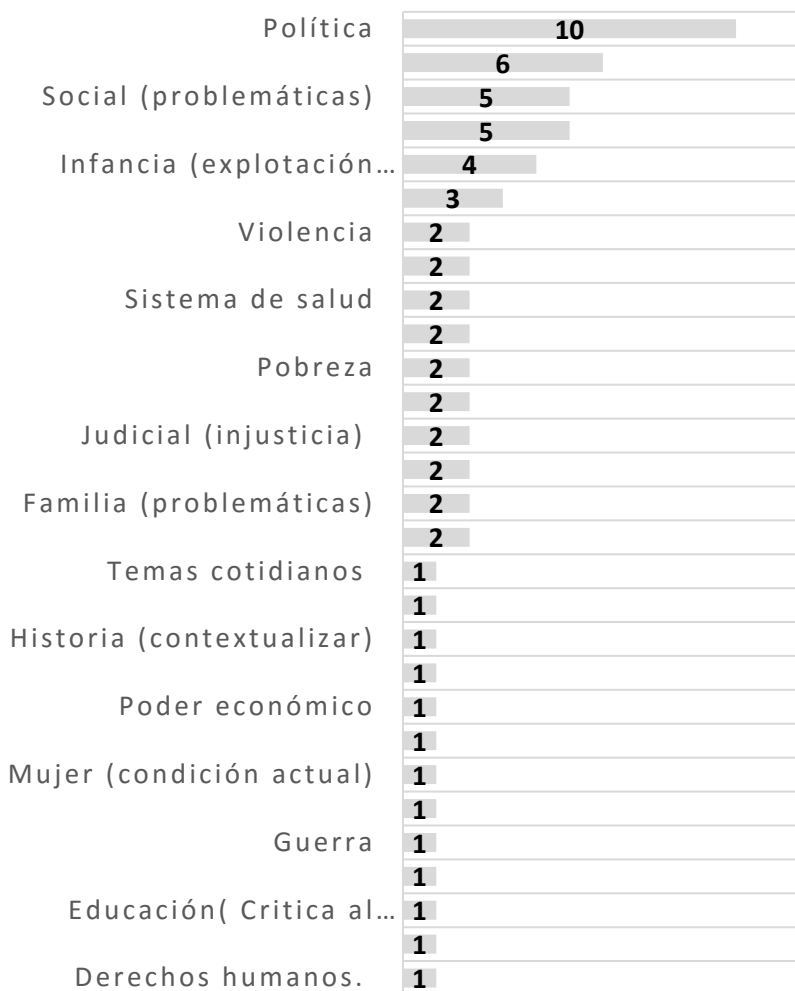


El objetivo de usar esta metodología es que, al ser elementos relativamente fáciles de ubicar y recordar al final de la proyección, las personas estudiantes puedan ir descubriéndolos y aplicándolos paulatinamente, pero también, se consigue que se concentren en la película de manera más activa y no esperando a que se les de las claves que cada película lleva implícitas desde la óptica del experto, práctica bastante frecuente en este tipo de cursos. Pero también es, en principio, un pretexto para que las personas estudiantes relacionen la experiencia, no solo respecto del tipo de imágenes que consumen habitualmente, sino para que sirva para relacionarlo con el contexto, como se muestra en la Figura 2, en el que las personas estudiantes se desenvuelven, pues estos elementos dramáticos conforman el núcleo de la mayoría de los dramas, sea cual sea el modo fílmico ⁴²⁵ del cual provengan. Por ejemplo, los obstáculos u oportunidades a los que se enfrentan los personajes y las decisiones que

⁴²⁵ El modo fílmico tiene que ver con aspectos canónicos propios de una industria como es el caso de la hollywoodiense respecto de cinematografías con otras formas de narración, normalmente asociadas al cine de arte y ensayo o expresivo.

se ven inducidos a tomar y cómo eso cambia sus vidas, pero, también, la lucha que implica tratar de recuperar esa cotidianidad interrumpida y aplicarla a sus propias vidas. Algo así como que somos, en mucho, los artífices de nuestro propio destino.

Figura 2.
Temas contextuales surgidos en clase a partir de las películas proyectadas.



Respecto de las películas proyectadas, la mayoría de ellas corresponde a lo que se conoce como cine de “arte y ensayo”⁴²⁶ o “expresivo”⁴²⁷, que las personas estudiantes denominan como cine “alternativo”.

El cine que se proyectó en estos cursos, se procuró que cumpliera con los cánones, que lo caracterizan: “... la narración del cine de arte y ensayo no sólo exige comprensión denotativa, sino también lectura connotativa, un nivel más alto de interpretación.” (Bordwell, 1996, p. 213), algo que el cine conocido como “comercial”⁴²⁸, no necesariamente promueve y que es la raíz de la dificultad para que un sector más amplio del público se decante por esta corriente.

Se trata de que las personas estudiantes tengan acceso también a la diversidad que la cinematografía mundial ofrece y que es necesaria para el desarrollo y supervivencia de las sociedades en lo que atañe a diversidad cultural:

“Toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales pero se desarrolla plenamente en contacto con otras. Esta es la razón por la cual el patrimonio, en todas sus formas, debe ser preservado, valorizado y transmitido a las generaciones futuras como testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas, con el fin de nutrir la creatividad en toda su diversidad e instaurar un verdadero diálogo entre las culturas. (UNESCO, 2002, p. 5)

Un insumo esencial para lograr una mejor actitud respecto del conocimiento en general y del cine, en este caso, en particular, lo sería el desarrollo y ejercitación de las capacidades intelectuales de las personas estudiantes, de manera que, en lugar de ser recipientes pasivos de

⁴²⁶ ...el argumento no es tan redundante como en el filme clásico que hay lagunas permanentes y supresiones; que la exposición se demora y distribuye en alto grado; que la narración suele ser menos motivada genéricamente; ... (Bordwell, 1996, p. 205)

⁴²⁷ Porque es un cine que refleja costumbres, tradiciones y formas del entorno en que se produce, según Gutiérrez (2006).

⁴²⁸ Según Mingant (2016), se caracteriza por su transparencia narrativa; familiaridad para el espectador extranjero (naturalización); alta calidad de factura (efectos especiales, actores reconocidos y géneros) y diálogos y escenas explicativas, entre otros.

conocimientos o información proveniente de los sectores dominantes de la sociedad, desarrollen una actitud crítica:

Al reivindicar los medios populares, la pedagogía pública no solo formula preguntas importantes sobre cómo se produce y retoma el conocimiento, sino que también proporciona las condiciones para que los estudiantes sean competentes y críticamente versados en una variedad de alfabetizaciones (no solo la alfabetización de la imprenta), mientras que al mismo tiempo expanden las condiciones y opciones para los roles que podrían desempeñar como productores culturales (en lugar de simplemente enseñarles a ser lectores críticos). Lo que está en juego aquí es una comprensión de la alfabetización como un conjunto de competencias por aprender y una condición crucial para desarrollar formas de intervención en el mundo. (Giroux, 2011, p. 208)

Es urgente que en el sistema educativo se asuma una actitud más proactiva, incluso la superior, que tiende cada vez más a convertirse en una polea del sistema como proveedor de mano de obra especializada y la educación superior pública no es ajena a eso, sea por iniciativa propia, o por presión externa.

AUSENCIA DE ALFABETIZACIÓN AUDIOVISUAL

Es, por lo tanto, imprescindible que la alfabetización audiovisual asuma la categoría que tanto se le ha escamoteado, por muchos años sin que se asuma su influencia y potencial junto con la lectura:

El cine está, para bien o para mal, convirtiéndose rápidamente en la literatura del pueblo. Las escuelas, mediante el uso de películas de mérito artístico y literario, pueden hacer mucho para elevar los estándares del gusto del espectador por el cine, como lo hacen indudablemente con la literatura impresa. Esto solo puede hacerse satisfaciendo el problema del cine en su propio terreno, en lugar de ignorarlo. Debemos levantar una generación crítica del cine que muestran los exhibidores. Esta es seguramente una tarea que solo puede ser llevada a cabo con éxito por las escuelas. (Bolas, 2009, p. 112)

No obstante, la alfabetización audiovisual enfrenta resquemores en el ámbito educativo y, en algunos casos, con la complicidad de docentes que no asumen con responsabilidad su uso, pues es sabido que muchas

veces emplean estos recursos porque no tienen ganas de dar clase o cualquiera otra razón.:

La progresiva implantación de los medios tecnológicos en la sociedad de nuestro tiempo -video, ordenador, fotocopiadoras, cintas de audio, telefax- ha alterado de modo radical tanto las formas de archivar y transmitir información como los mecanismos de percibir y pensar el mundo. Todos estos medios no asumen ni comparten necesariamente los valores que fueron propios de la denominada por Marshall McLuhan «galaxia Gutenberg». En ese contexto de pérdida continua de hegemonía por parte de los géneros discursivos tradicionales, resulta paradójica la relativa marginación de esta nueva «galaxia» en las instituciones específicamente dedicadas a la difusión y análisis de los saberes, como son las escuelas y universidades. (Carmona, 2016, p. 13)

Hace falta que las instituciones aborden la alfabetización audiovisual como una tarea urgente y no servirle en bandeja de plata a los medios ese basto público sediento de imágenes y potencial conocimiento.

Si bien es cierto, la tarea es ingente, pues, en los tiempos que corren, la escasez de recursos y personal es pública y notoria, es imprescindible que se traiga a la palestra y se articulen acciones para introducir la alfabetización audiovisual, no solo como apoyo temático, sino como objeto de estudio. Las tecnologías de hoy día permiten un acceso ilimitado y de relativo bajo costo, de manera que las instituciones educativas puedan contar con ellas, aparejado con el diseño de campañas de capacitación al personal docente, lo que redundará no solo en beneficio de las futuras generaciones, sino que, también, en los mismos docentes, que ampliarán su bagaje intelectual y cultural.

No puede ocultarse el hecho de que leer es una práctica en pronunciado declive. Las personas estudiantes son refractarias a la lectura. Por una razón u otra, en el sistema educativo desde sus tempranas etapas no logra que la lectura cale como solía hacerlo en épocas pretéritas, razón de más para que la alfabetización audiovisual ocupe el lugar que ya ocupa en la sociedad.

MÉTODO

Para poder comparar el resultado de esta experiencia, se hizo una encuesta al inicio del curso, con la finalidad de conocer los hábitos de consumo fílmico y las expectativas que traían las personas estudiantes de los cursos, que se complementó con una segunda encuesta al final del curso, de manera que pudiera contrastarse las expectativas que traían con lo experimentado.

Los cursos involucrados fueron tres: Una mirada al cine contemporáneo I (34 estudiantes), Una mirada al cine contemporáneo II (34 estudiantes) y El cine latinoamericano: entre el arte y la urgencia (33 estudiantes), para un total de 101 estudiantes.

Los cursos se llevaron a cabo en 16 sesiones. En cada una se proyectó una película de largo metraje, salvo en la primera lección, que se hace una inducción al concepto de humanidades del CEG y la razón de las personas estudiantes de estar allí y la penúltima clase, dedicada a la construcción del argumento basado en una noticia contando con los 14 elementos de análisis vistos en el curso.

RESULTADOS

Con la finalidad de conocer las expectativas y hábitos de las personas estudiantes matriculadas en los cursos, 54 mujeres y 51 hombres, para un total de 105, se les hizo una encuesta de ingreso sobre cómo tuvieron conocimiento de los cursos de apreciación de cine, de estos, 58 manifestaron que los conocieron a través de la WEB de la universidad, mientras que 38 los conocieron por estudiantes que ya habían llevado los cursos y los 15 restantes adujeron otros motivos. En cuanto a la consulta acerca de por qué matricularon estos cursos, 90 estudiantes lo hicieron por interés y los 15 restantes, por motivos varios.

Respecto de las formas de consumo de películas, un 81% se decanta por el cine “alternativo”, y un 58%, por el cine “comercial”, hollywoodiense mayoritariamente.

Se les consultó con qué frecuencia visitaban las salas de cine, siendo que un 75% va ocasionalmente al cine y un 16%, al menos una vez al mes, mientras que un 6% no va nunca a un cine.

En cuanto a las cuatro categorías: “Streaming”, sala de cine, internet (YouTube y otros) y video club, la primera posición la ocupa el “streaming”, con un 74%, seguido muy de cerca por la visita a las salas de cine, un 71% e internet, con un 63% de preferencia. Mención aparte merece el video club, modalidad que no hace mucho tiempo era la principal fuente de consumo, que ahora ocupa el último lugar, con un lejano 6%.

Sobre el tipo de cine que esperaban ver en los cursos, 21% de las personas estudiantes esperaban encontrar un cine “crítico”, que permitiera la reflexión, mientras que otras personas buscaban géneros o corrientes de circulación reducida, pero de manera más repartida. En el caso del cine latinoamericano, prima la búsqueda de “realidad” (19%).

Ante la consulta sobre los temas que les gustaría se enfatizaran más en el curso, la mayoría (38%) manifestó que “los diferentes elementos que componen una película y, en segundo lugar, 18%, que se tratara el cine “no comercial”.

Finalmente, se les consultó sobre lo que esperaban del curso, respondiendo la mayoría (38%) “aprender una técnica de apreciación de cine” y para un 29% la expectativa era “ampliar el conocimiento en cine”.

IMPLEMENTACIÓN DEL MÉTODO DE ANÁLISIS FÍLMICO

En total, se proyectó 15 películas en el curso Una mirada al cine contemporáneo I; 14, en el curso Una mirada al cine contemporáneo II y 14, en el curso El cine latinoamericano: Entre el arte y la urgencia, para un total de 43 películas de diferente procedencia como puede verse en la Tabla 1).

Tabla 1
Origen de las películas utilizadas para los tres cursos.

Latinoamericano		Contemporáneo I		Contemporáneo II	
Argentina	3	Alemania	1	Canadá	2
Brasil	3	Canadá	2	Costa Rica	1
Chile	3	Costa Rica	1	Estados Unidos	1
Costa Rica	2	Estados Unidos	1	France	1
Cuba	2	France	1	Hong Kong	2
México	1	Hong Kong	2	India	2
		India	2	Irán	1
		Irán	1	Macedonia	1
		Macedonia	1	Reino Unido	2
		Reino Unido	2	Rusia	1
		Rusia	1		
6 países	14	11 países	15	10 países	14

Para abordar el análisis fílmico de películas de arte y ensayo se partió de la metodología de análisis propuesta por Ramírez (2013) consistente en utilizar 13 elementos de la dramaturgia clásica o hollywoodense como pretexto para implementar una estrategia que permitiera, hasta donde fuera posible, una apropiación de la misma por parte de las personas discentes y que fuera relativamente accesible, de manera que comprendieran que el acto de ver una película, por lo menos en el curso, fuera un acto consciente, que posteriormente permita reflexionar sobre la obra como tal (objeto de estudio) y su contexto de producción.

Debido a que la experiencia de los cursos, como práctica, se extingue al finalizar el ciclo, el rendimiento académico no es requisito para llevar otros cursos, por ello, fue posible experimentar con procesos de

evaluación no cuantitativos, de manera que las personas discentes se concentraran y disfrutaran las obras y su posterior discusión y no preocuparse por cumplir con parámetros numéricos que generaran estrés, innecesario en estos cursos, por lo menos. El único momento en que hubo una calificación numérica, fue con el trabajo final, de manera que pudiera darse una calificación que incidiera en el record académico, pero que, al menos, midiera el grado de apropiación de la metodología implementada y, a la vez, hicieran un esfuerzo mayor, de manera que fueran conscientes del grado aprendizaje resultante.

Se procuró que la metodología de análisis tuviera un componente lúdico; que deconstruir películas fuera algo parecido a armar un rompecabezas y no una obligación. Para lograrlo, se usó dos estrategias. La primera, que cada proyección era acompañada de una introducción de cerca de media hora sobre los aspectos a observar en la película de ese día (dos elementos en cada sesión), para lo cual contaron con teoría disponible en el Aula virtual, de manera que pudieran aclarar o reforzar lo visto en clase. Posteriormente a la proyección, se hacía una discusión plenaria sobre los elementos de análisis vistos al principio de la clase, pero también sobre aspectos formales y de contenido, relacionándolo con aspectos políticos, sociales, filosóficos, geopolíticos, entre otros. Muchas veces las clases se extendían más allá de la hora de salida por el entusiasmo de las personas discentes, una buena parte de ellas, por continuar con la dinámica.

La otra parte de la estrategia consistió en hacer cuatro análisis escritos, una de cada tres sesiones, en equipos de cinco personas. Se les brindó una plantilla con los elementos vistos en clases anteriores de manera que se les facilitara la distribución de los elementos propios del método. Estos análisis tenían un puntaje, pero era solo para efectos de conocer el grado de asimilación que iban teniendo y aclarar o reforzar en los que tenían dificultades.

La única evaluación que contó para el récord académico fue la última. Un ejercicio de construcción de un argumento a partir de una noticia de periódico que tuviera muy clara la reflexión que proponía al publicarse la noticia, de manera que las personas estudiantes pudieran

compenetrarse con ella y poder trasladarla a la plantilla con los 14 elementos vistos en el transcurso del semestre.

RESULTADOS

La encuesta realizada al finalizar el curso arroja que, de 101 estudiantes (32 mujeres y 29 hombres), el cuestionario fue respondido por 61 estudiantes en total. Hubo cuatro estudiantes que desertaron.

La metodología de análisis obtuvo un 90% de aceptación, siendo el curso, Una mirada al cine contemporáneo I, del que más alta aprobación se obtuvo, un 95%; Una mirada al cine contemporáneo II, un 90% y el curso El cine latinoamericano entre el arte y la urgencia, un 84%.

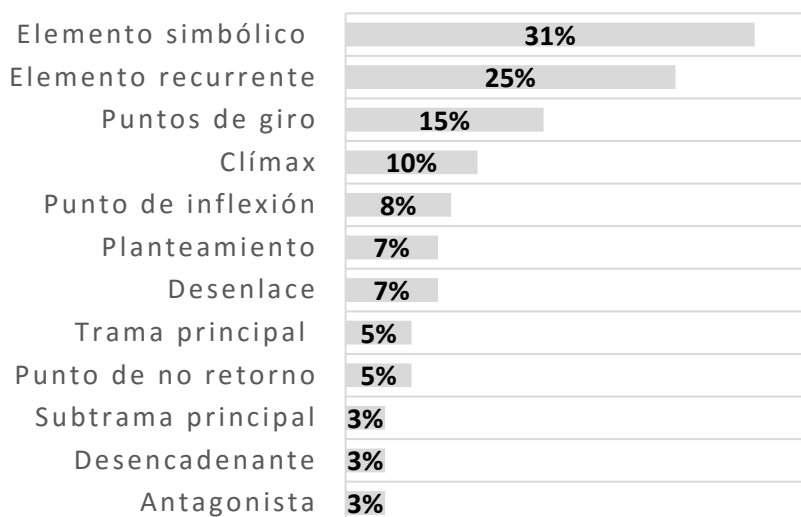
Ante la consulta de si esta metodología de análisis era “aplicable”, es decir si consideraban que la misma podía ser abordada a pesar de su dificultad, la respuesta fue positiva en un 100%.

Respecto de si habían visto cine como el proyectado en el curso, un 64% de los tres grupos manifestó que no. Del grupo del curso Una mirada al cine contemporáneo I, un 69% fue el grupo en que más personas consignó que no habían tenido experiencia con este tipo de cine.

Acerca de las películas proyectadas, los tres grupos le dieron una alta valoración a las mismas (90%). El grupo de Una mirada al cine contemporáneo I dio la más alta calificación, con un 95%; el grupo del curso Una mirada al cine contemporáneo II, un 90% y el de El cine latinoamericano: Entre el arte y la urgencia, 84%.

En cuanto a los elementos de análisis vistos en clase (14), el “elemento simbólico” fue el que más captó la atención, con un 31%, seguido del “elemento recurrente” con 25%, como puede verse en Figura 3.

Figura 3.
Elementos de análisis que más les llamó la atención.



Es digno de mencionar que uno de los elementos más importantes de un film es el elemento simbólico, que a menudo reflejan la esencia de un personaje o un conflicto (Sánchez-Escalonilla (2015), pues es el que sintetiza el tema tratado y normalmente refleja la ideología, filosofía, la tendencia política, entre otros, del director y aunque la mayoría de las veces no es abiertamente asimilado por los espectadores, pero que “Al repetir el símbolo, las ondas se expanden y reverberan en las mentes de la audiencia a menudo sin que sean conscientes de ello.” (Truby, 2007, p. 543)

El resultado de los cuatro análisis realizados por los siete equipos conformados por un promedio de cinco estudiantes cada uno, más el trabajo final como puede verse en la Figura 4, consistente en la construcción de una escaleta mediante una plantilla proveída por el docente, ver la Figura 5, con los 14 elementos vistos en clase.

Figura 4.
Resultados promediados de los cinco ejercicios realizados por todos los equipos (sobre 100 puntos).

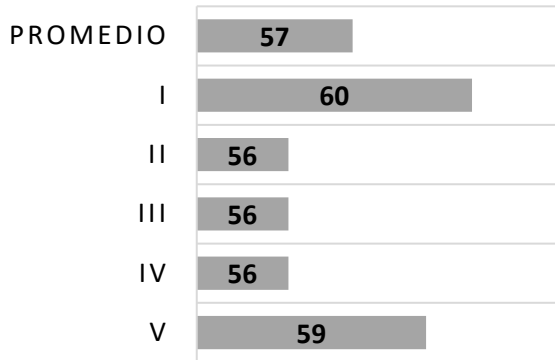


Figura 5.
Plantilla para la realización de los ejercicios.

<p>1</p> <p>Colegio de Estudios Interdisciplinarios Universidad Nacional El Colegio Interdisciplinario de Estudios de la Gestión PLANTA DE MAESTROS</p> <p>1.1 PLANTEAMIENTO: "¿Será un día paralelo", con descripción, se pide: 1.1.1 _____ 1.2 _____ 1.3 _____ 1.4 _____</p> <p>2. OBJETIVO GENERAL:</p> <p>3. ANÁLISIS:</p> <p>4. RAMA PRINCIPAL: ¿Ámbito público del patrimonio, ¿Qué tipo de intervención y dónde? 4.1 _____ 4.2 _____</p> <p>5. SUBRAMA PRINCIPAL: ¿Ámbito público del patrimonio, ¿Cómo se crea, involucra y cómo? 5.1 Nombre del patrimonio patrimonial: 5.2 Patrimonio (o) que decide o mantiene el patrimonio patrimonial: 5.3 Describe una escena del hecho privado (intervención) del patrimonio que de referencia solo para el responder: 5.4 DESCRIBIENDO: El PROTAGONISTA enfrenta un dilema: 5.4.1 OPORTE UNIDAD: _____ OBSTACULO: _____ 5.4.2 _____</p> <p>6. PUNTO DE OBSTACULO: Describe, contextualiza a volutas, del personaje PROTAGONISTA: 6.1 VOLUNTARIA: _____ CIRCUNSTANCIAL: _____ 6.2 _____</p> <p>7. PUNTO DE DESFAZÓN: Hay un conflicto que conlleva más la situación del personaje protagonista.</p> <p>8. PUNTO DE NO RETORNO: El PROTAGONISTA enfrenta un dilema: 8.1 OPORTE UNIDAD: _____ OBSTACULO: _____ 8.2 _____</p>		<p>10. EL PUNTO DE OBSTACULO: Describe, contextualiza a volutas, del personaje PROTAGONISTA: 10.1 VOLUNTARIA: _____ CIRCUNSTANCIAL: _____ 10.2 _____</p> <p>11. CUNSA DE FALLAS: Pasa, como en la realidad de consumo, según dice, el personaje o el mundo que del cual. 12. DILEMA: ¿Resolución de acontecimientos, puede ser que se vuelva a una situación parecida a la del planteamiento, pero con cambios. 12.1 _____ 12.2 _____ 12.3 _____ 12.4 _____</p> <p>13. EL PUNTO DE NO RETORNO: Describe, contextualiza a volutas, del personaje protagonista. 13.1 _____ 13.2 _____ 13.3 _____ 13.4 _____</p> <p>14. EL PUNTO DE OBSTACULO: Describe, contextualiza a volutas, del personaje protagonista. 14.1 _____ 14.2 _____ 14.3 _____ 14.4 _____</p> <p>15. ¿Qué punto dice el dilema? ¿Cómo se crea el dilema? ¿Cómo se resuelve?</p>
--	--	--

CONCLUSIONES

PRIMERA ENCUESTA (INICIO I CICLO)

La principal conclusión que puede extraerse acerca de cómo tuvieron conocimiento las personas estudiantes de los cursos de apreciación de cine, es que fue a través de estudiantes que habían llevado los cursos quienes se los recomendaron, lo que significa que también debieron explicarles en qué consistía el curso, lo que les allanaba el camino, pues sabían “grosso modo” a lo que venían. Es importante aclarar que en la WEB de la universidad no se encuentra información detallada sobre los cursos, lo que de una u otra forma deja entrever las diferencias en las expectativas de las personas estudiantes respecto de la dinámica del curso.

Lo más destacable de esta parte de la encuesta, fue que la mayoría de las personas estudiantes, un 86%, manifestó que lo hizo por interés en el curso. El porcentaje restante lo hizo por razones de horario, o porque consideró que era “fácil”, visión muy extendida respecto de los cursos de arte en los estudios generales de las universidades públicas costarricenses.

No deja de ser curioso que buena parte del estudiantado se inclina por el cine de “arte y ensayo” o “expresivo”. Esto se debe, quizás, al acceso a las nuevas tecnologías y al relativo bajo costo de las plataformas de “*streaming*”, que presentan una parrilla muy amplia y diversa.

La razón de que el puntaje alcanzado 58% (81% el “alternativo”), se debe a que muchas de las personas estudiantes marcaron ambas opciones, lo que demuestra que navegan por ambas corrientes sin prejuicio alguno.

Respecto de la consulta acerca de la frecuentación de salas de cine, si bien es cierto hay todavía un alto porcentaje de estudiantes que manifiestan ir a ver películas a las salas de cine, se percibe que hay una gran “infidelidad” a ese modo de consumo, pues no manifestaron ir con frecuencia, sino solo ocasionalmente y eso evidentemente, como se verá a continuación, se debe a la irrupción masiva de las plataformas de “*streaming*”, principalmente.

Esto se demuestra con los datos acerca de las formas en que acceden a las películas. Otro dato indicador de que las nuevas tecnologías se han convertido en alternativas más accesibles (menor costo) para las nuevas generaciones, siendo que la primera “víctima” ha sido la otrora rival de la exhibición cinematográfica: Los video clubes, que están sucumbiendo a pasos agigantados a las nuevas opciones de consumo, principalmente las plataformas de “*streaming*”, como se indicaba más arriba, que tienen una oferta gigantesca y diversa, además de la calidad, instantaneidad y versatilidad, lo que hace imposible la competencia a las casas de renta de videos. El cine, sin estar en abierto riesgo, ya ha tenido que adaptarse y unirse a su nuevo “enemigo”.

Sobre el tipo de cine que esperaban ver en los cursos, en general, puede decirse que la mayoría no sabía qué iba a encontrarse, no obstante, un buen número de estudiantes esperaba encontrar un cine “crítico”, que permitiera la reflexión, mientras que el resto buscaba géneros o corrientes de circulación reducida, pero de manera más repartida, eso sí, siempre dentro de la categoría de alternativo, aunque en este apartado, se percibe una mayor confusión, pues la mayoría solo tiene vagas nociones de lo que puede ser el cine “no comercial”, como lo denominaron algunos en la encuesta.

Una coincidencia que llama la atención respecto de los temas que consideraban importantes de ser tratados, es que el seleccionado en primer lugar, coincide, en lo fundamental, con los contenidos del curso, que se tocarán más adelante cuando se explore los resultados de la encuesta de salida.

Sobre el apartado de lo que esperaban del curso, vuelve a coincidir con los contenidos medulares del mismo. Es posible que esta expectativa tenga que ver con el elevado número de estudiantes que se matricularon por recomendación de ex estudiantes de los cursos (34 de 105).

SEGUNDA ENCUESTA (FINAL I CICLO)

Si bien es cierto que los números finales sobre el rendimiento desde un punto de vista cuantitativo no cumplen con los estándares habituales, arriba de 60 o 70, si puede destacarse la homogeneidad de los resultados,

pero por otro, permitió descubrir las lagunas que arrastra la casi totalidad de las personas estudiantes de los procesos educativos en primaria y secundaria, como lo es el bajo nivel de capacidad lectora, lo que afecta la capacidad para desentrañar cualquier texto (escrito o audiovisual, por ejemplo) y el nivel cultural que denotan también es muy bajo. Estas limitantes condicionan su capacidad e interés por participar de nuevas experiencias, pues están poco expuestos a otras manifestaciones culturales que no sean las que los medios comunicación imponen como norma. Por esta razón, es fácil colegir que tuvieron las mismas dificultades a la hora de plasmar el grado de apropiación de la metodología de análisis, pese al empeño y hasta preocupación de una buena parte de las personas estudiantes por tratar de asimilarla.

Resulta interesante que algunos aspectos del análisis no tenían especial dificultad y era allí donde “perdían” puntos que les hubieran permitido una nota más alta. Una parte del ejercicio consistía en describir, más que opinar o resumir, una escena, no obstante, los hábitos que traen después de años de dejarse llevar más por las emociones y menos por una actitud más racional, impedían que resolvieran el ejercicio de manera correcta, aunque en la teoría era algo muy simple de resolver.

Otro aspecto que complicó el que pudieran desempeñarse mejor, fue la dificultad para captar instrucciones y leerlas. Se nota que mucho se les complicó porque no atendían las instrucciones verbales o escritas, esto es perceptible porque constantemente preguntaban lo mismo; lo resolvían en el momento, para que, una semana o dos después, volvieran a plantear las mismas dudas.

De parte del docente, la cantidad de material de apoyo que brindó fue profusa y accesible, no obstante, no la consultaban, dadas las consultas que con frecuencia hacían y por los resultados obtenidos. Por ejemplo, cada vez que ellos hacían un análisis escrito, se les devolvía detalladamente aclaradas las partes que no estuvieron bien y se les subía al Aula virtual el análisis correcto de la película, pero aún así, persistían en omitir su revisión.

Por otra parte, las personas discentes deben llevar muchos cursos de sus respectivas carreras, los que, evidentemente, les compromete buena

parte del tiempo, por lo que un curso de cine o de cualquiera otro de Estudios Generales, no tiene prioridad, dedicándoles menos horas, lo que dificulta que puedan compenetrarse como es deseable.

El curso, como se mencionaba más arriba, tiene un alto grado de dificultad. En primer lugar, se cuenta con tan solo dos horas y media de clase y si se le suma que cada una comprende la proyección de una película de hora y media en promedio, queda poco tiempo para impartir teoría y o analizar la película en profundidad. En segundo lugar, la dificultad de las películas que se proyectan (arte y ensayo), la mayoría de las veces son ajenas a la experiencia habitual de consumir cine (en cualquiera de sus variantes), por lo que las personas estudiantes deben asumir en muy corto tiempo relatos estética y temáticamente muy diferentes de lo habitual.

A pesar de la baja participación en la segunda encuesta (61%) de 101 estudiantes, puede inferirse que esta metodología de análisis y la estrategia para su implementación, aún y cuando el curso era de alta dificultad, es factible si se cuenta con el tiempo y el espacio adecuados. Los resultados son más que alentadores, por supuesto, con espacio para mejora, de ahí la importancia de la evaluación.

REFERENCIAS

- Bolas, T. (2009). *Screen Education*. The University of Chicago Press
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós Ibérica, S. A.
- Carmona, R. (1ª ed. 1991 – 2ª ed. 2016). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- Centro de Estudios Generales. (2008). *Diseño curricular de formación humanística*. Universidad Nacional de Costa Rica.
- Gutiérrez San Miguel, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Cátedra.
- Gyroux, H. (2011). *On critical pedagogy*. Bloomsbury.
- Mingant, N. (2016). *Hollywood à la conquête du monde: Marchés, stratégies, influences*. CNRS Éditions.
<http://books.openedition.org/editionscnrs/8035>. ISBN : 9782271091291.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2004). *Declaración universal sobre la diversidad cultural*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pfo000127162_spa

Ramírez Cordero, M. (2014). *Solo se ama lo que se conoce: Cómo gozar del cine en 13 pasos*.

Sánchez-Escalonilla, A. (2015). *Estrategias de guion cinematográfico. El proceso de creación de una historia*. Ariel.

Truby, J. (2011). *The anatomy of the Story: 22 steps to becoming a master story teller (Anatomía de la historia: 22 pasos para convertirse en un maestro narrador de historias)*. eBook Edition. www.fsgbooks.com

REFLEXIÓN TEÓRICA A PARTIR DE ASPECTOS
FIJADOS A UN MODELO CINEMATOGRAFICO
ASENTADO SOBRE EL CONCEPTO
DE IMAGEN SIN AUTORÍA

GUILLERMO AGUIRRE

Universidad Complutense de Madrid, España

RESUMEN

El presente trabajo tiene por objeto realizar una reflexión teórica a partir de aspectos fijados a un modelo cinematográfico asentado sobre el concepto de imagen sin autoría. Para ello se tomará como punto de apoyo: 1) los fundamentos estéticos de creadores que trabajan en torno a las premisas del cine de reciclaje y proponen un modelo de montaje acusadamente dialéctico; 2) el cine nacido a partir de imágenes tomadas de circuitos cerrados de televisión -CCTV-, donde el concepto de vigilancia juega un papel capital; 3) el cine estructural, en el que la cámara -y con ello el creador- metafóricamente desaparece. Si bien cada uno de estos modelos ofrece una distinta visión de la realidad, todos ellos comparten aspectos delatores de una problemática relacionada con cuestiones vinculadas al conocimiento y a la naturaleza de lo real, aspectos que focalizarán nuestro estudio. El objetivo de estas páginas, en suma, consiste en advertir la vigencia, las posibilidades y resonancias que encierran los aludidos modelos cinematográficos.

PALABRAS CLAVE

Cine de remontaje, cine estructural, CCTV, imagen basura.

INTRODUCCIÓN

Proponemos una aproximación a un modelo audiovisual capaz de revelar distintas coordenadas fijadas al imaginario contemporáneo, en alusión a una tipología de cine que parte de un entendimiento de la imagen como objeto reapropiado, rescatado, encontrado, o metafóricamente autoformado; un modelo cinematográfico determinado, en última instancia y al menos en lo que respecta a una de sus derivas -en referencia al cine estructural-, por la presencia de una imagen poseedora de una mayor categoría óptica que la atesorada por el sujeto. Algunas de estas propuestas, cabe añadir, en sus casos más rupturistas quedan próximas o incluso se enmarcan en el ámbito del vídeo-arte. El denominador común de estas realizaciones consiste en la presentación de una imagen que se conforma a sí misma, participando así de la condición de objeto preexistente a su presentación estética; un objeto, por otra parte, que en sentido laxo no demanda o no requiere de un receptor que lo interprete.

En este orden de cosas, junto al canónico cine de remontaje (Kluge, Farocki, etc.), encontramos un modelo que incorpora o directamente que se realiza por medio de imágenes tomadas -reapropiadas- de circuitos cerrados de televisión (Luksch, Klier), viniendo de este modo a añadir la noción de vigilancia al ámbito conceptual de estos trabajos. Un distinto exponente es el presentado, en relación con la idea de imagen autoformada, desde el cine estructural (Benning, Snow o, en nuestro país y en la actualidad, Lois Patiño), en referencia a un objeto visual en el que la cámara destaca por su pasividad. Por último, el concepto de imagen pobre, de imagen-residuo o resto configurador de un presente histórico o posthistórico planteado por Steyerl, constituye otro de los vectores aquí explorados relativos a esta tipología estética.

2. ESTETIZACIÓN DEL MUNDO

2.1. MUNDO COMO MANUFACTURA

Desde propuestas como las señaladas, cabe abordar aquellos fundamentos que nos posicionan en distintos terrenos epistemológicos desde los que es posible descifrar cuestiones propias del imaginario

contemporáneo. Así, conforme a la noción de imagen sin autoría -ya por su organicidad natural, ya por la no intencionalidad desde la que ésta se presenta-, podemos partir -con el objeto de incorporarla a nuestro esquema- de la idea recogida por Alexander Kluge relativa a un cosmos entendido como imagen, como radiación luminosa potencialmente rescatable -idea con la que juega asimismo Hito Steyerl si bien desde la identificación de dichas radicaciones con la basura visual y computacional que de continuo arrojamos al espacio-. Conforme a esta relación o incluso, en último término, metafórica identificación entre cosmos e imagen, resulta interesante vincular los conceptos planteados por este modelo con problemáticas activas en la contemporaneidad, tal y como lo es el concepto de simulacro -en el sentido de alteración o incluso reversión del par sujeto-objeto o del grupo ternario referente/significante/significado-, el de una realidad entendida como farsa -desde su reducción a epidérmica imagen-, así como, llevando todo ello a un distinto terreno, con una actualización de la perenne cuestión reformulada por Eckhart relativa a un ojo divino y un ojo humano convergentes -dado que este último vendría a comprenderse, revelándose en ello un componente de filiación gnóstica, como proyección o apéndice de aquél-.

Comenzaremos por plantear la posibilidad de que la mejor película o escena fílmica de mañana esté siendo rodada ahora mismo por la cámara de seguridad de un banco o una cadena de supermercados. Cineastas como la austriaca Manu Luksch o el coreano Bong Joon-ho, siguiendo la huella de Michael Klier -conforme explora Christopher Heron en el vídeo-ensayo *Surveillance camera cinema* (2012)-, proponen un trabajo que incorpora -o directamente que se conforma por medio de- imágenes resignificadas tomadas de cámaras de vigilancia. Se prioriza de este modo la idea de un creador cuya actividad de base consiste en buscar un material ya existente con el afán de recontextualizarlo, descomponerlo y/o recomponerlo.

La estética conformada a partir de la reutilización de imágenes se impone como actitud, e incluso como necesidad económico-social, en un mundo saturado de contenidos visuales y estéticos en general, un mundo lastrado a la hora de generar y hallar nuevas idealidades. Al

respecto, y sin que atente contra su valor estético, cabe reparar en que un particular manierismo tiende a presentar como formalizaciones de la época un ya transitado universo de formas, o en cierto modo sus huellas -que no dejan de ser las del momento presente-. La sensación, en este aspecto, de participar de una realidad de la que no es posible advertir nuevas idealidades y formas de lo real, la sensación de vivencia o malvivencia en el pasado, se impone como imagen o figura de realidad, bloqueándose con ello no sólo la emergencia de un futuro, sino incluso la vigencia de ese mismo pasado que se desea rescatar. Pudiera por ello decirse que la imagen de presente y de futuro que el sujeto tiene ante sí, contrariamente a lo expuesto por una dinámica histórica positivista, surge de un volver el rostro hacia atrás con el propósito de advertir idealidades -pero también, en su caso, como veremos, de desenmascararlas-, en el único registro temporal en que hipotéticamente cabe advertirlas.

Desde este estado de cosas, y en lo que concierne a los modelos fílmicos aquí explorados, encontramos por de pronto dos definidos vectores: el uno, acaso determinado por el temor que suscita un drástico e inminente cambio cultural -por un giro, asimismo, epistemológico radical-, mira hacia el pasado con el objeto de extraer de él una última idealidad -en el sentido de una realidad saturada de contenido áurico-, a modo, también, de gesto de despedida de cuanto de algún modo ya se ha perdido. El otro, en referencia a un segundo modelo, prescinde de esta búsqueda de idealidades y opta, por el contrario, por someter a juicio cualquier objeto del pasado por medio de, al menos, una doble crítica: crítica de la historia como objeto y, más decisivamente, crítica del discurso histórico, esto es, crítica del relato que históricamente determina los acontecimientos. Se trata esto último de un aspecto relevante en relación con lo aquí abordado, en tanto que, como encontramos en la obra de Kluge o Farocki, la dialéctica narrativa, al abrir en canal el relato histórico, lo desustancia en el sentido de que posibilita el derramamiento de imágenes de mundo y discursos de realidad -e innecesario parece pararnos a recordar que sin estos objetos cohesionadores el orden simbólico no sólo se eclipsa, sino que se derrumba sobre nosotros-.

Próximo al presente punto, o como un orgánico apéndice de lo expuesto, volviendo al modelo de base y dejando por el momento de lado

esta última deriva, el presente tratamiento de materiales, la aludida revisión de contenidos y formas, viene a corresponderse con un modo de hacer que atesora el peligro de un solapamiento de sucesivos esquemas de realidad, situación que, tarde o temprano, acaba por conformar un velo de escepticismo en el sujeto. Este mismo fenómeno -esta revisión de la historia- no deja, por otra parte, de quedar vinculado con un hipertrofiado individualismo emparentado a su vez con una dinámica inherente a toda sociedad de consumo, en referencia a la suplantación de objetos cualitativos por un espectro de ideaciones -en verdad, como iremos viendo, de realidades espectrales- de rápido uso y desgaste.

A esto último contribuye, naturalmente, la apropiación -o cesión envenenada, al menos desde un cierto punto de vista- por parte del sujeto de un arsenal técnico que viene a concederle la posibilidad de transformar un objeto cualquiera en producto estético. Ejercicios tradicionalmente alejados de las posibilidades del sujeto, tales como la producción y el montaje en lo que aquí nos ocupa, pasan a ser de uso común, definiéndose con ello la naturaleza de una empresa que viene a imponer el prefijo 'auto-' sobre toda actividad estética: autoproducción, autoedición, automontaje, etc. Esta posibilidad de acceder a todo tipo de contenidos, de manipularlos y recomponerlos cuantas veces se desee, conlleva y define, no obstante, y como reverso de la trama, un progresivo desgaste, un vaciamiento de idealidad -de cuanto de áurico atesora la realidad-, lo que es contemplado por el sujeto con un gesto de atracción y a un mismo tiempo de estupor.

2.2. *ARCHIVEOLOGY*

Más allá de lo recién señalado, este modo de hacer denota asimismo el deseo de vincular un pasado del que nos vemos definitivamente distanciados, con un futuro del que no somos capaces de advertir sus formas o líneas de fuerza prevalentes, o a lo sumo del que reparamos, con poca ansiedad y en lo que a la naturaleza del sujeto se refiere, en su metamórfico curso hacia su ser inorgánico (Noah Harari, 2017; Sadin, 2017). Solapando esto último a lo arriba indicado y presentándolo desde la imposibilidad de reparar en renovadas idealidades, encontramos que en un momento actual históricamente epigonal -al tiempo que,

naturalmente, inaugural-, el creador -potencialmente todo sujeto- se dispone, más que a configurar nuevos modelos de realidad, a ordenar y registrar materiales ya explorados, a preparar de algún modo las maletas e introducir en ellas el legado de una agotada cultura. Este creador como archivero encuentra su lugar en un mundo progresivamente vaciado de sustancia, un mundo fatigado y desgastado, saturado de espectros de un pasado al que, por motivos ideológicos, morales, estéticos -en su sentido reducido-, lúdicos e incluso, acaso en primer lugar, económicos, se trata de reanimar más mal que bien -al tiempo que se buscan, infructuosamente, nuevos reductos de ser-. En este orden de cosas nada es posible generar, tan sólo recopilar, recombinar de modo un tanto azaroso.

Catherine Russell, en relación con este último esfuerzo de reanimación de una historia ya agotada, y a partir del modo de trabajar de Walter Benjamin, aporta un término anfibio entre 'archivo' y 'arqueología' que sintetiza óptimamente el ethos de la época -generador de un pathos-. Con el término 'archivología' (2018) se testimonia la prevalencia de un proceso de almacenamiento, búsqueda, hallazgo y recomposición, sobre el de *creatio ex nihilo* comúnmente fijado al trabajo del artista, resultando todo ello altamente significativo en tanto que toca de soslayo, si no de frente, la imposibilidad de consolidar nuevos modelos de realidad en un mundo sin guía ni timón.

Este afán acumulativo, junto al ansia por procesar y estetizar -sacar de un orden de realidad neutro- en cadena, como si de una manufactura se tratase, todo material, acaba por presentar necesariamente una realidad en alto grado desustanciada. Escindido el mundo en dos, desteñida su idealidad, la cualidad de objeto estético queda en tales casos definida en función de su valor de mercado, producto predispuesto para su inmediato consumo. Más sintéticamente podría decirse que, en su falsa -en tanto que urgente y orientada a su inmediata explotación- búsqueda de idealidades, el sujeto opta por recopilar y comercializar objetos del pasado al momento devenidos en alegóricos, quedando con ello, de acuerdo con las premisas económicas neoseculares, su efímera aura a disposición de quien decida comprarla.

De este modo, recapitulando lo expuesto, reparamos en que la esfera de idealidad que en un orden tradicional acompaña a todo objeto estético, queda en el caso abordado óptimamente vaciada no tanto, en verdad, por el sujeto -y con ello damos un paso hacia lo que en adelante veremos-, que se presenta como mero actuante -mera herramienta-, como sí por el propio curso dialéctico de la historia, conforme al que todo queda reducido a su valor de mercado.

2.3. RESIDUOS DE IDEALIDAD

Frente a este estado de cosas, un modelo de cine dialéctico trata de desenmascarar la idealidad sobre la que se mantiene o mantuvo en pie un orden dado, y con ello desarticular el motor de lo que no deja de ser un ciego mecanismo. Por lo que respecta al modo de actuar de este último, hay que recordar que la posibilidad de reproducir el objeto y determinar su valor como objeto de mercado demanda su inmediata desposesión de aura: valor de mercado y valor cultural se rechazan pues este segundo, en principio, se sustrae a toda ponderación económica. Así, por tanto, conforme a este modo de hacer cuyos mecanismos son iluminados y desenmascarados por un modelo fílmico dialéctico, la idealidad se revela como un mero señuelo. Se rescata un aspecto del pasado, se incorpora sobre el objeto un epidérmico brillo, y se pone al fin en venta determinando con ello su progresivo e inmediato desgaste.

Visto este proceso desde una cierta perspectiva, no podemos sino comprender que en un momento histórico sobresaturado, culturalmente manierista, imposibilitado de -y en tantos casos reacio a- engendrar nuevos símbolos y sentidos, el sujeto -o el motor inmanente de la historia- se vuelve hacia el pasado, hacia cuanto queda de él, con el propósito de extraer residuos de idealidad que pronto habrán de ser desustanciados, posibilitándose con ello su conversión en objetos de mercado. Realizado este ejercicio, cuanto finalmente se expone ante nosotros no es ya un objeto áurico sino meramente un espectro, un falso reducto de idealidad en la medida en que ese motor inmanente devora de inmediato la sustancia del objeto.

Si volvemos a poner el peso de la acción no ya en la historia como dinámica, sino en el sujeto que cumple con las demandas de aquélla, esta

liberación de contenidos u objetivación de idealidades -por llamarlas de un modo concreto pero irreal, en la medida en que no dejan de conformar un objeto fantasmal-, esta posibilidad por parte del sujeto de procesar y manufacturar su particular -en el sentido de construido a su medida- espectro de objetos estéticos -residuos eidéticos, residuos de lo sacro-, implica, consecuentemente, pero no paradójicamente, que el exceso de fijaciones estéticas devenga -y, en bucle, derive- justamente en una carencia de idealidades sostenidas en el tiempo. Pudiera asimismo decirse que la infinitud de éstas, su exponencial multiplicación -en su renovación diaria-, anula el alcance de cada una de ellas -alcance, parece innecesario decir, económicamente indeseable, en la medida en que ralentiza la cadena de mercado-, reducidas convenientemente a fetiches u objetos definidos por su valor cuantitativo.

Conforme a esta deriva, y dadas las herramientas con las que cuenta el sujeto en su particular búsqueda de idealidades al poco metamorfoseadas en mercancía, un constante deseo de enmarcar, resignificar un espectro de realidad con el fin de que entre a formar parte del mundo -en principio áurico, si bien nada más lejos de ello- adscrito al gran supermercado de la esfera del arte, se impone como necesidad conforme a las demandas del presente modelo económico-cultural. Este material consumible dispuesto para su venta es, por último, infinito, pues la mano de obra se corresponde con el común de individuos -y la mercancía, en paralelo, se identifica con aquello que cada uno de éstos determina que lo sea-.

De acuerdo con este modelo planteado a modo de manufactura en constante actividad, el resultado o producto estético, más que un objeto final consiste en verdad, y por aspectos afines al objeto que en adelante exploraremos, en un material permanentemente en bruto con el que se confeccionan sucesivos y falsos objetos áuricos, objetos cuya idealidad queda visualmente proyectada por una luz artificial: dioses agotados, dioses de uso diario.

2.4. PSEUDOIDEALIDADES Y CIRCUITO INMANENTE

El objeto estético, en todo este curso y conforme a esta idea de proceso y manipulación continua, queda al servicio de un sujeto -es igual si

creador o consumidor, confundidos mutuamente- que no busca ya un resultado final -acabado-, e incluso que desconfía de todo lo definido o fijado -siendo éste un temor usual pues plantea la idea de cierre de mercado-. Las imágenes, los materiales con los que se construye culturalmente una imagen de mundo, ahora al alcance de todos, se presentan reducidas a pseudoidealidades, idealidades atomizadas, únicas asumibles hoy en la medida en que de este modo devienen en objetos económicamente adquiribles.

Cercano a esta idea de un sujeto creador de pseudoidealidades -en referencia a ese sujeto global capaz de manufacturar su propio constructo estético-, así como a la deriva de lo áurico en realidad espectral, no queda sino constatar que la vieja imagen del artista tocado por la mano y la mente de dios queda de inmediato suprimida: el surgimiento del producto, su creación, se ofrece a la vista de todos en una gráfica imagen de composición o en su caso disección pública de un objeto de idealidad rescatado -en este caso- del pasado. Próximo a ello, encontramos que en oposición a cuanto ocurre en un orden cultural activo, donde el objeto posee más entidad o valor que el sujeto, en uno determinado por las leyes de mercado el sujeto ha de demostrar que es capaz de someter al objeto, todo ello como renovada imagen mítica conforme a la que el individuo apresa o sobrepasa la potencia de lo áurico. Más adelante veremos cómo un modelo de cine estructural devuelve al objeto su valor de realidad no apresable, no manipulable.

A partir de estas consideraciones, dirigiéndonos de nuevo al universo de la imagen fílmica, en concreto a la tipología general sobre la que nos apoyamos, cabe reparar en que la identificación entre una realidad cuya imagen es recuperada, y la de un inmenso archivo o cantera de pseudoidealidades, se impone y determina el ámbito de posibilidades atesoradas por un sujeto convertido hoy, según hemos anticipado y conforme a las palabras de Steyerl (2012, s/p), en eventual productor de aquellos materiales que él mismo, ante todo, habrá de consumir. Productor y consumidor se solapan y siguen ofreciéndose, por recurrir a la idea recién comentada si bien desde otra distinta arista, como actualización del mito en el sentido de un sacrificio consumado en el que el objeto de

idealidad y el sujeto arrastrado por dicha idealidad se devoran mutuamente.

Desde este estado de cosas, atrapados por la atomista rueda de la historia, que viene a sustituir la creatividad del sujeto por la prescindencia de éste, todo queda no sólo potencialmente deshecho -en relación con los restos de idealidad-, sino suplantado por una realidad en la que no tiene cabida el sujeto -un sujeto en cierto modo ahora fuera de un mundo en el que trata, infructuosamente, de reintegrarse-. Conformando a esto último, y de dirigirnos a continuación, a modo de ejemplo, a uno de nuestros modelos de partida explícito en su significación, encontramos en el cine realizado a partir de imágenes tomadas de CCTV que el tradicional dios creador, o en su caso el sujeto suministrador de este material germinado a ritmo frenético -24/7-, se corresponde con la cámara que omnívoramente nos graba y, decisivo en lo que nos ocupa, con un objeto que por sí mismo se encarga de conformar y definir qué entra o qué es realidad, y qué queda fuera de ella -juicio en el que el sujeto mismo corre el riesgo de verse apartado del ámbito de juego-. Tras este ojo inorgánico, como cénit del proceso de mecanización, nada se esconde.

Una realidad tenida como sustancia primera y otra como imagen duplicada y cuantitativamente ponderable -aun vendida como idealidad-conforman, en suma, un escenario configurado en *myse en abyme*, propiamente neobarroco, siendo cada imagen un material compositivo y un material compuesto a un mismo tiempo, un material informe y un material formalizado. Todo ello a modo de bucle sin fin en el que la imagen primera y la filmación de esa imagen participan -aun metafóricamente-del mismo grado de realidad. La idea de un circuito inmanente, cerrado sobre sí, se advierte como estructura carcelaria de este sisífico sistema.

3. TEODRAMATIZACIÓN

Podemos, desde la idea de una imagen duplicada o, por ser más exactos, de una realidad tenida por primera y de inmediato o incluso a un mismo tiempo derivada, desviarnos hacia un modelo audiovisual orientado a buscar o provocar las fallas de este sistema, sus interrupciones, aquellos lugares desde los que es posible advertir el todo, el circuito cerrado,

como una ilusoria farsa -en referencia a un modelo de verdad, como tantos otros, usado y desgastado-. Si bien este modelo se orienta a detener el bucle planteado y a proponer un distinto modelo de aproximación a la realidad, no hemos de esconder que, conforme a dicha mirada crítica, se corre a su vez el riesgo de reducir la realidad toda a cenizas, quedando a lo sumo dicha forma de ver, dicha dialéctica, como único objeto de mundo, o en último término como un omniabarcante no-objeto. Más allá de este riesgo, y con vistas a desenmascarar, si no a desautomatizar la inercia arriba planteada, esta mirada permite la puntual salida de una realidad discursivamente construida.

La imagen del mundo como gran teatro o hiperbólica alegoría resulta tan excitante como potencialmente, en el momento en que se rompe el encanto de toda imagen, desoladora. Alexander Kluge expone la sugerente visión de un mundo cuyas ondas luminosas se proyectan de modo tal que pasan a ser recogidas, interceptadas por una civilización cualquiera -acaso la nuestra-, una civilización que habrá de contemplarlas de igual modo a como los astrofísicos atienden hoy a las radiaciones que siguieron al big-bang. Nos situamos en el ámbito de una realidad bifurcada -en este caso en su materialidad y en su energética-, entendiendo todo ello como una inmensa teodramatización universal. Desde este enfoque no sólo se impone la idea de una cósmica proyección fenoménica por medio de la que un dios se auto-contempla, sino también -volviendo a la imagen apuntada-, como revés de este fenómeno, de un dios que se procesa, se manufactura y se devora a sí mismo, sin mayor afán, o sin otro afán, retomando el relato de Mainländer (2014), que entregarse a su propia nada.

Más allá de una u otra presentación del fenómeno, o de otras muchas entre las que, a modo de marcionismo neoliberal, habría que proponer, dicho metafóricamente, la de un mundo corpóreo entendido como entidad espectral, o, engarzando, cohesionando las anteriores versiones, la de un dios que se vacía y desmiembra espacio-temporalmente, una vez más, con el deseo de poder observarse, contemplarse, acusarse -por qué no- a sí mismo, esta posibilidad o deriva efectiva -desde la que ese dios, en una nueva proyección del neognosticismo y neopelagianismo modernos, converge con el sujeto, y en ello enlazamos de nuevo con la línea

divulgada por Noah Harari relativa a la deificación del sujeto (2017), idea ancestral en su raíz- guarda un evidente lazo con un inmanentismo desbordante -o rebosante de semillas de nihilidad- de la pantalla que amplía de continuo sus fronteras de manera que lo que aparentemente quedaba fuera -trascendencia- se ve nuevamente ‘encerrado’ en la espectral ciudadela -espectral, insistimos, dado que todo aquí potencialmente se revela como proyección de una nada, recordando en ello la escena tardía de *El proceso* de Welles, esto es, de un film que, justamente, ha de comprenderse como alegoría o paisaje interior, psiquismo de un enigmático o incluso falsario dios-. Desde esta inversión de órdenes en la que no podemos entrar, pues nos obligaría a distanciarnos del objeto de estudio, cabría jugar con la idea de un mundo, el que habitamos, revelado -dando una vuelta de tuerca más al par imagen proyectada-proyector- como trascendente respecto de una inmanencia en la que el dios -proyectado o no por el ser- quedaría aherrojado. Seguimos indagando, fantaseando con ello, en torno a la idea de que lo proyectado posee un mayor grado de ser o de realidad que el objeto/sujeto proyector.

En este proceso de recuperación de las imágenes desde el que la realidad fenoménica se propone no ya proyectada -o no sólo proyectada-, sino ella misma como un cósmico proyector -desde el que los apéndices o ejes de realidad se solapan mutuamente-, y retomando una de las imágenes que aquí tomamos como apoyo, se articula tanto la idea de un trasvase de poderes entre dos distintos órdenes de realidad, como asimismo la imagen, planteada al inicio de estas páginas, de un espacio entendido como “archivo eternamente indestructible e insobornable de las imágenes del pasado” (2014, p. 50), idea planteada por el jurista y astrónomo aficionado del siglo XIX Felix Eberty según recoge Alexander Kluge en las páginas de *120 historias de cine*. A su vez, y volviendo a otras de las cuestiones desde la que hemos articulado algunas de nuestras consideraciones, la aproximación al material histórico por parte del cineasta alemán con el fin de replantear el montaje en que la historia consiste -o al menos desde el que es recibida por el sujeto- implica un sometimiento a crítica que, en su conjunto, permite hablar de un juicio histórico, con todas sus significaciones activas si es que se desea retomar lo que vendría a derivar en un juicio cósmico e incluso cómico, abusando de la

proximidad fonética y de las posibilidades abiertas, siguiendo con la imagen precedente, por el binomio Kafka-Welles.

Se trata de un juicio, el representado por Kluge, formulado desde la ironía y la desubicación, movido por el deseo de descomponer y de algún modo liberar el tejido de la historia, aprovechando siempre lo que podríamos entender como interrupciones discursivas -aquéllas que desensamblaran la idea de una realidad formalizada como circuito inmanente-. Cuanto se descubre es un mosaico conforme al que el concepto de farsa se reescribe -siguiendo a Marx (2017)- sobre una historia que, en este caso, no atesora ninguna cualidad en sí, sino que cumple con la función de mero patrón organizador y, una vez más, naturalmente, un entendimiento del mundo como realidad estetizada en el sentido atesorado por el término en el momento actual, esto es, relativo a su condición de barniz y objeto de disfrute -más allá de que podamos reparar en otros muchos modelos estéticos como, por ejemplo, los aquí presentados, que no participan o incluso se oponen frontalmente a tal concepción-. Un enigma trágico aflora en este punto en la medida en que, expuesta así la realidad -esto es, consustanciada con su materialidad y con una espectralidad o virtualidad que advertimos como único lugar capaz de atesorar un componente áurico-, inevitablemente acaba por ofrecerse descompuesta, dando forma a un paisaje de ruinas y alegorías prototípicas del imaginario moderno. Llegado el caso, a falta de un orden eidético que cohesionara el conjunto, el vaciamiento es total y de esta realidad queda, a lo sumo, la cáscara o el resto de lo que ya se ha perdido.

De acuerdo con lo visto en estos últimos párrafos, por sintetizar lo expuesto y destacar una línea de articulación de contenidos, diremos que, llevando lo dicho a un plano estético o colindante con él, la tensión entre un mundo sustancial y uno determinado por sus interpretaciones se asienta sobre la idea de una realidad entendida como cantera conforme a la que, en apariencia, cada sujeto compone su puzle de realidad... aun cuando esa realidad le venga dada por factores que predeterminan su selección y recreación de modelos de lo real.

4. DEL CINE-VERDAD A LA IMAGEN RESIDUAL

Desplacémonos ahora por un momento, no desde el deseo de situarnos en una sólida base, sino meramente desde el de ofrecer una perspectiva sugerente con vistas a articular distintas ideas aquí trabajadas, hacia los primeros tiempos del cine. Encontramos a inicios del XX en el cine-ojo, cine-verdad de Vertov, la idea de una realidad tenida como materia fílmica más o menos dispuesta para ser proyectada de inmediato como modelo objetivo de realidad, si bien sólo a primera vista pues cuanto aquí se propone es, a fin de cuentas, un nuevo proceso de recomposición histórica llevada a cabo por medio del montaje y orientada a proponer un modelo de verdad. De la realidad se toma su sustancia para inscribirla en un proceso dialéctico al servicio de un esquema ideológico -teleológico asimismo-, a modo de hipertrofiado drama: de nuevo el vaciamiento de lo real, de nuevo su alegorización o la inevitable desecación que viene a hacer, potencialmente, de la historia un mausoleo.

Conforme a esto último es posible proseguir nuestro recorrido a partir de la imagen del aludido mausoleo devenido ahora -por su condición de realidad desgastada, vaciada de sentido en función de aquél proceso por el que la realidad se desustancia al sustituirse su ser áurico por su valor monetario- en estercolero, idea proyectada, tomando el testigo de Kluge pero llevando sus consideraciones a los términos propuestos por Hito Steyerl en conversación con Harun Farocki, hacia un lugar más desolador si cabe en la medida en que este ejercicio asume a su vez el concepto de vigilancia. La noción de ruina imaginal es presentada por Steyerl en detalle y citaremos por extenso su visión al respecto dada su resonante significación. Con ello se abre paso, junto a una física o metafísica de la basura -algo que siempre ha estado relacionado, por otra parte, con el hecho cultural y con lo sacro en particular, en relación con el concepto de resto, de lo carente de valor utilitario y con lo positivístamente rechazado-, la idea de un ingente archivo cósmico que potencialmente cabe vincular -en un nuevo punto de encuentro entre el barroco y la contemporaneidad- con el concepto de Teatro de la memoria desde una dimensión asimismo cósmica. Menciona Steyerl, en un pasaje no exento de poeticidad:

Densos clústeres de ondas electromagnéticas abandonan nuestro planeta cada segundo. Nuestras cartas y fotos, comunicaciones íntimas y oficiales, emisiones televisivas y mensajes de texto se distancian de la Tierra en anillos; una arquitectura tectónica de los deseos y los temores de nuestra época. En unos pocos cientos de años, formas de inteligencia extraterrestre podrían escudriñar incrédulas nuestras comunicaciones inalámbricas. Pero imaginen la perplejidad de esas criaturas cuando miren detenidamente este material. Porque un enorme porcentaje de las imágenes enviadas inadvertidamente al espacio exterior es en realidad spam. Cualquier arqueólogo, forense o historiador -en este mundo o en otro- lo analizará como nuestro legado, un verdadero retrato de nuestro tiempo y de nosotros mismos. Imaginen una reconstrucción de la humanidad hecha a partir de esta basura digital. Probablemente se parezca a una imagen-spam. (2012, s/p)

Spam o basura como parte de un ingente almacén, universo de impulsos eléctricos por medio de los que el sujeto potencialmente se proyecta -ampliando o reduciendo su ser, según se quiera- como realidad energética, como parte de aquello que Eric Sadin comprende como “‘trama fisiológica’ compleja e indefinidamente en fuga” (2017, p. 109)-. Emerge junto a ello, como parece esperable, la idea de un proceso de deificación que todo acaba por fagocitarlo en la medida en que esas primeras formas o resinas del ser que son sus imágenes y palabras se presentan como una nueva encarnación -en este caso desencarnación- del ser proteico, si bien expropiado de su naturaleza, o en su caso devenido en su ser virtual.

Tomando una referencia clásica, cabe comprender al respecto que la capacidad de deificación por parte del ser -de nuevo regresamos al tópico gnóstico- presentada por Pico della Mirandola en su *Discurso sobre la dignidad del individuo*⁴²⁹, queda articulada esta vez conforme a una

⁴²⁹ “Y según como cada hombre los haya cultivado, madurarán en él y le darán sus frutos. Y si fueran vegetales, será planta; si sensibles, será bestia; si racionales, se elevará a animal celeste; si intelectuales, será ángel o hijo de Dios, y, si no contento con la suerte de ninguna criatura, se repliega en el centro de su unidad, transformando en un espíritu a solas con Dios en la solitaria oscuridad del Padre, él, que fue colocado sobre todas las cosas, las sobrepujará a todas. ¿Quién no admirará a este camaleón nuestro? O, más bien, ¿quién admirará más cualquier otra cosa? No se equivoca Asclepio el Ateniese, en razón del aspecto cambiante y en razón de una

deriva del ser en imagen del ser, residuo del ser -en los términos ya dichos, esto es, poseedores de una sacra potencialidad-, un curso tan enajenador como saturado de posibilidades -en lo relativo al hallazgo de espacios de ser: moradas- toda vez que se puede plantear desde una renovación de lo áurico -siendo, como sabemos, toda imagen sin aura un barniz de realidad, pero no una realidad plena-. Desde este fenómeno o, en verdad, línea de fuga, la noción de un duplicado de realidad proyectado en forma de imagen presenta la idea de una escisión del sujeto en su corporeidad y en su proyección espectral, si bien plantea a un mismo tiempo la idea de una reconversión de la naturaleza del ser, o una decantación, conforme a la que dicho ser, en relación con la idea de individualidad y con su curso metamórfico, se define y transustancia en impulsos eléctricos. Pudiera por todo ello decirse que el fenómeno planteado determina la colisión o solapamiento no sólo entre la naturaleza corpórea del ser y su proyección en forma de imagen no sólo virtual sino, ante todo, puramente neuronal -aspecto que nos remonta a una visión cosmista, en sentido amplio, de lo real, encauzada en el momento presente hacia el transhumanismo-, lo que, engarzándolo con lo ya expuesto, remite a su vez a la identificación entre lo residual y lo potencialmente sacro.

La idea presentada por Steyerl, conforme a lo visto, atesora una doble naturaleza, correspondiéndose la primera de ellas con un símil de aura, aura residual -aura sin presencia-, un espectro, por tanto, que viene a suplantar la realidad primera por su imagen fantasmática, mientras que la segunda, en cambio, deja entrever que esta huida del ser -en sus términos tradicionales-, esta prevalencia de la imagen o de la radiación sobre lo cristalizado, queda vinculada con un proteico proceso metamórfico del ser, ahora fijado a su transmutación en realidad canónicamente inorgánica aun viviente, o a un nuevo estado -si se quiere un sucedáneo- de lo que todavía definimos como realidad -en el sentido de eje espacio-temporal saturado de organicidad-.

naturaleza que se transforma hasta a sí misma, cuando dice que en los misterios el hombre era simbolizado por Proteo" (2010: 6).

Cabe en este punto añadir que desde esta idea -la de la imagen residual-tomada como guía a la hora de proponer una intelección de la imagen fílmica, nos hallamos tan lejos de paradigmas clásicos o ya transitados como sorprendentemente próximos a ideas canónicas como la advertible -replegándonos, por proponer un modelo paradigmático al respecto, sobre un universo imaginal tan profuso como el de la cultura sufí- en la poesía y el pensamiento de Ibn Arabi -aun pudiendo extender esto mismo a la obra de nombres como Kobrâ, Sohrawardî, etc.-, donde el ser se revela como imagen-imaginación de un dios que se sueña y al que despertamos como parte de su esencia ensoñadora. El viaje de la imagen no deja de ser el de un ser despojado de sí, residual, imagen desmaterializada en esta ocasión identificable con un estado de rebajamiento de aquella individualidad activa en el ámbito de la realidad discursiva, en referencia al aspecto más explícito del viaje explorado por el citado místico: “todos los seres se hallan parcial o totalmente envueltos en una ‘nube’ durante su viaje de evolución por el cosmos, que es la que separa la Esencia de la representación, lo indecible, de los Atributos, y de los subsiguientes seres concretos” (2008, p. 76). Con su desmaterialización o proyección virtual se ofrece tanto la idea de una residualidad, como se anticipa la noción de una decantación o reintegración en un molde de realidad simbólico-eidético.

Hemos avanzado y reparado en los variados sedimentos que un modelo inmanente de cine arrastra en su curso y hemos desembocado, naturalmente, en el mundo imaginal, un mundo a medio camino entre la realidad fenoménica y lo que queda oscurecido al ser, entre la realidad percibida y su negación, con todas sus resonancias y posibilidades activas. Llegados a este punto, parece preciso cortar de raíz el hilo de asociaciones que hemos ido realizando y asomarnos de nuevo a los aspectos más visibles, más advertibles, de este universo imaginal. Terminamos por ello rearticulando lo dicho y replanteándolo desde la idea de que, forzando los barrotes de nuestras habituales ideaciones resulta posible establecer sugerentes lazos a partir de la noción de una imagen autogenerada poseedora, en este caso, de mayor valor óptico que el atesorado por el sujeto, o de una imagen a la que queda mentalmente incorporado el propio sujeto.

Desde la consideración de que la imagen no sólo es una realidad proyectada, sino que ella misma actúa como cósmico proyector, accedemos a un renovado objeto áurico que, en nuestro recorrido, hemos planteado desde cuanto ofrece el arco que une el cine de Vertov con el de Steyerl, el que vincula el mundo imaginal sufi con las nuevas fórmulas de organicidad propias del transhumanismo -pasando por el cúmulo de experiencias relativas a un espectro de realidad onírico-. Conforme a esta presentación del mundo objetual como imagen, como proyección -y en este sentido desde una proximidad al concepto de simulación o simulacro-, la realidad se expone todo ella tanto como proyección mental -potencialmente saturada de nihilidad-, como mundo objetual en este caso en relación con un estrato imaginal. Desde la revisión del propio concepto de mundo -y del par inmanencia-trascendencia, por tanto- a partir de su recomposición en forma de imagen proyectada-recogida, es posible tomar parte tal vez de este sueño, la imagen, sin vernos succionados por un exagerado rebajamiento. Se trata, a fin de cuentas, de permanecer en un estrato de realidad ni irreal en el sentido de construido, ni desposeído de reverberación, esto es, en un lugar en el que lo posible, próximo a lo onírico, empape aquello que se presenta reseco, o proyecte, si se prefiere, un permanente rayo de luz que posibilite -en lugar de paralizar- un viaje sostenido sobre lo incierto.

5. CINE ESTRUCTURAL Y NUEVAS POSIBILIDADES

El hecho de que de lo real parezca interesarnos ante todo su duplicado, revela una inapetente e infértil situación, un soplo melancólico que todo lo envuelve, tornando en alegoría el universo de formas como parte de un ejercicio de masiva disecación de la realidad, de reducción de cada objeto a entidad mensurable y ponderable, o en su reverso a una imagen-espectro que encarna nuestras vaporosas idealidades.

Frente a un mundo aparentemente cohesionado, hemos visto cómo un modelo dialéctico fílmico, a la hora de tratar de superar un determinado concepto de historia, de superar la lectura que se ha hecho de ella, de revelar asimismo su naturaleza, ha acabado por presentar lo real como sueño de una nada, como espectro residual al que el sujeto -en su afán

por no perder su herido aura- se sigue aferrando, superponiendo sobre esa imagen nuevas potencialidades en una cadena infinita.

Con la necesaria desarticulación de un modelo dado, cuanto nos queda son presencias al poco desechadas y poco después simplemente las ruinas de un objeto reducido a estético, advirtiéndose en ello cómo lo que en un momento histórico tradicional lo estético justamente consistía en una sublimación de lo real, en el momento presente pasa por una reducción -fragmentación e incluso atomización de lo real-. Este objeto, en su curso habitual, y en ocasiones contrariamente al deseo del creador -desde un diferente modelo fílmico podríamos recordar la deriva del mundo visual, negadoramente visual, de Debord-, queda tarde o temprano expuesto tal como se presentan los distintos objetos encerrados en las vitrinas de un museo arqueológico, alimentando con ello la identificación entre la categoría estética y la museística. No hay objeto de realidad que potencialmente no quede alegorizado en las vitrinas de este lugar.

Un deseo, sin embargo, de presentar la imagen en su integridad como unidad no escindida, se propone a modo de contrapunto, y en sus derivas encontramos ideas sugerentes con vistas a articular la imagen de mundo contemporánea. Esta tipología, cabe añadir, encuentra su fundamento en una visión no dualista de lo real. Asumiendo en tales casos el sujeto un papel no preponderante en la trama del universo, se respeta del objeto su incognoscible naturaleza -que no deja de ser la naturaleza misma de la luz-. Encontramos, conforme a esta radical deriva, modelos fílmicos orientados a presentar la realidad en su total desnudez como objeto omniabarcante, en referencia al cine estructural trabajado por James Benning, Guy Sherwin, Michael Snow o, desde un mayor tratamiento de la imagen, un Lois Patiño cuyas realizaciones perfectamente podrían ser definidas como pinturas en movimiento, exposiciones figurativas disueltas en abstractas formaciones capaces de sumir la mirada y el objeto en un estado semiónrico.

La convergencia, en estos casos, entre la realidad y el objeto fílmico, entre la imagen del mundo y la imagen proyectada, viene a reivindicar un cine de huella impresionista, puro receptor de imágenes, o

manipuladas en grado menor, conforme al deseo de capturar las líneas de fuerza, las tensiones de y entre esas mismas imágenes, su sucesión pausada, un cúmulo de imágenes, en fin, dotadas de un acentuado pulso expresivo, de una propia presencia o realidad óptica frente a la cual el ser mismo, su mirada crítica al menos, palidece. En este cine todo queda fijado al concepto de contemplación y al de hallazgo, ofreciéndose la idea de una realidad -visual- exenta con la que el sujeto goza de la posibilidad de formar una misma entidad -entendida como presencia o realidad no discursiva-.

Algo de esto último, en un lugar liminal en tanto que presenta nuevas imágenes de la áurico, es cuanto podemos ver en una propuesta expresiva de raíz abstracta que nos traslada a un diferente modelo cercano en este caso al vídeo-arte, como es el trabajo de Anthony McCall, en el que, desde una síntesis entre artes plásticas, cine, performance e incluso metafórica virtualidad, el espectador se fusiona con el objeto proyectado, haciéndose, por tanto, objeto soñado si bien no por ello, sino diríase que al contrario, de menor presencia real. Dejamos meramente apuntada esta línea preñada de posibilidades a la hora de exponer una imagen poseedora de aura en las condiciones presentadas por el imaginario presente, asumiendo que en la indagación de nuevos parajes estéticos -y poco importa que nos extraviemos en ellos, pues la pérdida es coesencial a la creación- es posible hallar lugares propicios para seguir habitando lo real, entendido como espacio dotado de idealidad, esto es, de aura.

El desvelamiento de idealidades requiere, como ha ocurrido siempre, de la necesidad de dar voz a nuestros fantasmas, de la exploración de lugares de ser desconocidos e incluso, por ello mismo, apartados de nuestro foco de acción y reflexión, lugares libres de huellas. Frente a nuestro deseo de determinar constantemente qué es real y qué irreal, entendemos que lo uno y lo otro componen, a grandes rasgos y en su unidad, una realidad no signada, una realidad plenamente estética, en el sentido de que dicha unidad queda compuesta por un aspecto real y otro imaginal desde la que es posible ampliar nuestra realidad.

6. CONCLUSIONES

En un mundo objetual, imaginal en este caso, apto para ser mercantilizado y a la postre abandonado como vaciada alegoría, distintas propuestas cinematográficas tratan de ofrecer una aproximación a lo real capaz de liberar nuevas potencialidades de la imagen y con ello del sujeto. Junto a un cine que revela lo fantasmal de toda perspectiva pretendidamente objetiva, reforzando el estado de alerta que nos lleva a desconfiar de una duplicación de lo, en principio, tenido por real, encontramos un modelo que juega con la idea de una cósmica dramatización o, en su caso, de un cúmulo de radiaciones que potencialmente vienen a presentar lo real como un universo residual y en este sentido próximo a como observamos hoy el universo alegórico barroco. Se presenta en tales casos no ya sólo la idea de historia como despojo, sino asimismo la de una imagen advertida como despojo justamente de la historia. Junto a ello, en sus términos habituales, la esfera del arte viene a presentarse como basurero de nuestras ideaciones -aun conociendo que todo lugar fronterizo es terreno de fertilidad-.

Conforme a este estado en el que lo proyectado y el objeto que proyecta fácilmente se solapan, queda formado un circuito entre la esfera estética y la no estética en el que, en su más asfixiante expresión -si bien, fijado a este mismo estado, se dan otras más amables y saturadas de posibilidades a la hora de iluminar espacios de ser-, todo sujeto es tanto vigilante como vigilado, consolidándose así un universo de imágenes secuenciado en infinito bucle en el que, en último término, la vida y su apagamiento se presentan como imagen de un eterno soñante.

Por su parte, un modelo orientado a mostrar la realidad como presencia en la que el sujeto no tiene cabida o no posee, en todo caso, más peso que cualquier otro objeto, ofrece un objeto estético paradigmático en tanto que sitúa el eje del mundo no en una mente, la nuestra, dialécticamente tensada en tanto que orientada -acaso tal es su función- a encerrar el mundo entre sus límites, a comprimir lo real, abstraerlo, y en cierto modo poseerlo, sino en la realidad manifestada, ofrecida desde una apariencia infranqueable y en mutación -epifánica- permanente.

Conforme a esta búsqueda de moradas que acojan las nuevas realidades exploradas por el sujeto -en las que tanto lo presente como lo áurico quedan incorporados en un plano estético, en este caso, enriquecido-, el mundo visual de Anthony McCall se ofrece como espacio de integración entre el sujeto, el objeto y una luz -determinadora del claroscuro resultante- que metafóricamente concede la cualidad de áurica imagen. Esta consustanciación explorada, esta salida de una realidad limitada, fabula, prefigura y propone las coordenadas por las que el ser, volviendo a Ibn Arabi, encuentra la posibilidad de continuar, dentro de un universo estético, su viaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARABI, IBN (2008). *El esplendor de los frutos del viaje*. Siruela, Madrid.
- DELLA MIRANDOLA, GIOVANNI PICO, (2010). Discurso sobre la dignidad del hombre. *Revista Digital Universitaria*, 11(11), 1-6.
- HARARI, YUVAL NOAH (2017). *Homo Deus*. Debate: Barcelona.
- HERON, CHRISTOPHER (2012). *Surveillance camera cinema*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=I32N4kMBUPk>
- MAINLÄNDER, PHILIPP (2014). *Filosofía de la redención*. Xorki: Madrid.
- KLUGE, ALEXANDER (2014). *120 historias de cine*. Caja negra: Buenos Aires.
- MARX, KARL (2017). *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Alianza: Madrid.
- RUSSELL, CATHERINE (2018). *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press.
- SADIN, ERIC (2017). *La humanidad aumentada*. Caja negra: Buenos Aires.
- STEYERL, HITO Y HARUN FAROCKI (2012). Una imitación mágica de la realidad. Conversación entre Hito Steyerl y Harun Farocki. Recuperado de: <https://cajanegraeditora.com.ar/blog/una-imitacion-magica-de-la-realidad-conversacion-entre-hito-steyerl-y-harun-farocki/>

EL CINE JUVENIL EN ESPAÑA: TENDENCIAS Y HÁBITOS DE CONSUMO

BELÉN CRUZ DURÁN
Universidad de Málaga, España

RESUMEN

La llamada cultura adolescente o *teenage culture* tuvo sus inicios en Occidente, cuando empezaron a aumentar el número de jóvenes que disponían de un mayor tiempo de ocio como consecuencia de los cambios sociales surgidos tras la Segunda Guerra Mundial. Esto trajo consigo una nueva necesidad de consumo nunca antes vista, creando así la aparición de un renovado mercado cinematográfico y de entretenimiento principalmente dirigido al sector más joven de la población, con edades comprendidas entre los 12 y 20 años aproximadamente.

El incremento e interés por las salas de cine en nuestro país, así como la introducción del VHS en la mayoría de los hogares españoles jugaron también un papel crucial. Películas como *Fiebre del sábado noche* (Badham, 1977) o *Grease* (Kleiser, 1978) marcaron un gran impacto en los adolescentes de las últimas décadas del siglo XX, consiguiendo un gran éxito en los cines y convirtiéndose en un clásico de alquiler en los videoclubes de todo el mundo. Por su parte, el siglo XXI trajo consigo la revolución de las nuevas tecnologías de la comunicación: la aparición de internet, la creación del DVD y el Blu-ray y el surgimiento de las redes sociales propulsaron un consumo más proactivo y propiciaron el aumento de la fidelización de receptores por medio de series y sagas, así como la consolidación del llamado “fenómeno fan”, con producciones como la aclamada serie musical *Glee* (Murphy, Ryan; Falchuk, Brad; Brenna, 2009-2015).

Si bien es verdad que no se dispone a día hoy de datos fiables sobre las primeras décadas del siglo XX, en esta investigación se han recogido datos de los diferentes hábitos y tendencias de consumo en España atendiendo principalmente a la información proporcionada por la Fundación Sgae, que ha recopilado datos contrastables sobre el consumo de películas proyectadas en las salas de cine, emitidas en televisión y/o visionadas a través de formatos de vídeo en España, especialmente desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad.

Por todo ello, el presente trabajo de investigación presenta una revisión y reflexión acerca de las diferentes tendencias y hábitos de consumo de los jóvenes durante los siglos XX y XXI para seguir trabajando en comprender y satisfacer por igual las necesidades y demandas de uno de los sectores de la población que sigue presentando más

retos en la actualidad. Puede que los adolescentes de los años 50 difirieran de los adolescentes de hoy en día, pero partían de la misma base: la búsqueda de la libertad y la lucha por rebelarse ante lo establecido. Sin duda, el cine siempre ha servido como un constante reflejo de una sociedad en cambio, donde generación tras generación los sueños y frustraciones de miles de jóvenes de todo el mundo han sido, y seguirán siendo, los protagonistas de miles de historias por contar.

PALABRAS CLAVE

Adolescencia, Cine juvenil, Fenómeno fan, Hábitos de consumo, Producciones audiovisuales

INTRODUCCIÓN

La llamada cultura adolescente o *teenage culture* tuvo sus inicios en Occidente cuando el número de jóvenes que disponían de un mayor tiempo de ocio empezó a aumentar debido, principalmente, a los cambios sociales surgidos tras la Segunda Guerra Mundial (Neale, 2007, p. 367). Todo ello trajo consigo una nueva necesidad de consumo desconocida hasta entonces, con la aparición de un renovado mercado cinematográfico y de entretenimiento principalmente dirigido al sector más joven de la población (García-Muñoz y Fedele, 2011, p. 135; Neale, 2007, pp. 367-368). Además, el incremento e interés por las salas de cine en nuestro país, así como la introducción del VHS en la mayoría de los hogares españoles hicieron que películas como *Fiebre del sábado noche* (Badham, 1977) o *Grease* (Kleiser, 1978) dejaran una gran huella en los adolescentes de las últimas décadas del siglo XX, consiguiendo un gran éxito en los cines y convirtiéndose en clásicos de alquiler en los videoclubs de todo el mundo.

El siglo XXI, por otro lado, ha dado lugar a una revolución en las tecnologías de la comunicación: la aparición de internet, la introducción del DVD y Blu-ray en los hogares españoles y el surgimiento de las redes sociales han propulsado un consumo más proactivo por parte de los espectadores más jóvenes. Concretamente, la creación de cada vez más sagas y series ha propiciado el aumento de la fidelización de receptores adolescentes y la consolidación del llamado “fenómeno fan”, que ha

supuesto grandes repercusiones económicas con la venta masiva de *merchandising* y productos derivados de las producciones juveniles.

1. TENDENCIAS Y HÁBITOS DE CONSUMO EN EL SIGLO XX

Las producciones audiovisuales actuales destinadas al público adolescente tienen su origen en las primeras películas de Hollywood dirigidas concretamente a destinatarios jóvenes en la década de los 50, con foco temático basado en problemas de delincuencia juvenil. Sin embargo, a partir de los años 60 aparecieron nuevos géneros cinematográficos para adolescentes que trataban, además, temas relacionados con la ciencia ficción, la comedia o el drama romántico (Neale, 2007, pp. 367-369). Consecuentemente, los años setenta y ochenta marcaron un antes y un después en la industria cinematográfica: películas y series de televisión eran protagonizadas por primera vez por adolescentes “absolutos” (García-Muñoz y Fedele, 2011, p. 135):

Desde la década de 1970, directores como Lucas o Spielberg se propusieron la busca del espectador adolescente con aventuras que marcaron el imaginario “teen”: “Tiburón” (Steven Spielberg, 1975), “La guerra de las galaxias” (George Lucas, 1977); al mismo tiempo, los musicales: “Fiebre del sábado noche” (John Badham, 1977), “Grease” (Randal Kleiser, 1978) y las películas de terror, como “Viernes 13” (Sean Cunningham, 1980). Amor, aventura, paranormalidad y música parecen ser los cuatro ingredientes necesarios para llegar a este tipo de público en las ficciones audiovisuales. (Fedele y García-Muñoz, 2010, p. 204)

Películas musicales como *Fiebre del sábado noche* (Badham, 1977) y *Grease* (Kleiser, 1978) o series como *Fama* (Gore, 1982) causaron un gran revuelo en los adolescentes de siglo XX (Haas, 2017, en línea). En concreto, a destacar es el caso de *Grease* (Kleiser, 1978), que obtuvo un gran éxito en taquilla y se convirtió en un clásico de alquiler en los videoclubes a nivel mundial, con grandes beneficios gracias a la venta de *merchandising* (Felperin, 2007, p. 371).

1.1. HÁBITOS DE CONSUMO EN ESPAÑA

A día de hoy, no resulta fácil obtener datos contrastables sobre los hábitos de consumo de las producciones audiovisuales –juveniles o no– a lo

largo del siglo XX en España. Esto es debido a que “[l]a clase política, los medios de comunicación y las empresas del sector [...] han tenido que recurrir habitualmente al intuicionismo sociológico” (Fundación Sgae, 2009, p. 9). No obstante, se puede estimar su consumo global atendiendo a los datos de la década de los 90 recogidos por la Fundación Sgae, que recopila información sobre el consumo de películas proyectadas en las salas de cine, emitidas en televisión o a través de vídeo en España.

En primer lugar, cabe destacar que el 26,9 % de los jóvenes españoles entre 14 y 19 años asistían frecuentemente a las salas de cine en 1998, frente al 10,3 % del grupo de edades comprendidas entre 35 y 44 años o el 1,1 % de personas de más de 65 años. El 65,7 % de los jóvenes de entre 14 y 19 años asistían al cine principalmente por el atractivo del tema o argumento de la película (Fundación Sgae, 1999b, pp. 73-78 y 92). Por otro lado, el consumo de películas de vídeo en 1998 alcanzaba el 69,2 %, donde la mayoría de los hogares españoles contaban con reproductor de vídeo VHS (Fundación Sgae, 1999a, p. 318-320).

Los productos audiovisuales más vendidos en 1998 eran los largometrajes y las películas infantiles.⁴³⁰ Además, la tendencia del alquiler de productos audiovisuales en vídeo estaba muy extendida, donde aproximadamente el 30 % de los jóvenes menores de 25 años alquilaban películas semanalmente, lo que se ha interpretado como “una variable puramente generacional” (Fundación Sgae, 1999a, p. 321).

En relación al consumo de televisión, en las últimas tres décadas del siglo XX este fue exponencial, considerándose incluso un “electrodoméstico universal” (Fundación Sgae, 1999b, p. 92): el 98,9 % de los ciudadanos tenía una televisión y el 99,5 % de los españoles confesaba en 1997 pasar aproximadamente unas 19 horas semanales en frente de ella. Por su parte, los jóvenes entre 14 y 19 años dedicaban una media de más de 20 horas a la semana al consumo de televisión en 1998. Entre las preferencias de los jóvenes se situaban el visionado de películas en televisión, por

⁴³⁰ Las categorías sobre las que se basa la muestra del informe son las siguientes: largometrajes, películas infantiles, documentales, vídeos musicales, enseñanza, películas X y “otros” (Fundación Sgae, 1999a, p. 320).

encima de documentales o programas informativos (Fundación Sgae, 1999b, pp. 96-100).

2. TENDENCIA Y HÁBITOS DE CONSUMO EN EL SIGLO XXI

Los primeros años del siglo XXI supusieron el comienzo de una verdadera revolución tecnológica: los canales de difusión de vídeo, la oferta y la demanda de productos audiovisuales se vio incrementada. Se multiplicaron las cadenas de televisión, aparecieron las primeras plataformas digitales y tanto la televisión a la carta como el DVD empezaron a ser una realidad en la mayoría de los hogares de todo el mundo (Díaz, 2004, p. 155).

2.1. HÁBITOS DE CONSUMO EN ESPAÑA

En España, uno de los factores detonantes del éxito rotundo de formatos como el DVD fue sus múltiples ventajas con respecto a sus predecesores, el éxito indiscutible hasta la fecha del VHS de JVC o la frugal aparición del Betamax de Sony (Fundación Sgae, 2001, pp. 287-289): la calidad de imagen no se deterioraba ni con el uso ni con el tiempo, contaba con más capacidad de memoria y velocidad al visualizar su contenido, se podía seleccionar los idiomas y poner subtítulos a elección del usuario, acceder a las escenas más rápidamente, etc. (Chaume, 2012, pp. 2 y 6-7; Díaz, 2004, pp. 161 y 171-172; Hurtado, 2017, pp. 79-80; Ivarsson y Carroll, 1998, pp. 30-32; Sanchez, 2015, p. 145; Talaván, Ávila-Cabrera, y Costal, 2016, p. 19). Todo ello hizo que el DVD se convirtiera en el reproductor de vídeo más utilizado en los hogares españoles a principios del siglo XX: pasó de un 6,1 % de hogares con reproductor de DVD en 2001 a un 78,8 % en apenas ocho años (cfr. Tabla 1) (Fundación Sgae, 2010, p. 26).

Tabla 1. Hogares españoles con reproductor de DVD y Blu-ray (2001-2018)

Año	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Población (miles)	41.117	41.838	42.717	43.198	45.405	44.709	45.201	46.158	46.746
Hogares (miles)	13.110	13.462	14.233	15.032	15.296	15.711	15.901	16.122	16.645
Hogares con vídeo DVD y Blu-ray (%) ⁴³¹	6,1	13,6	30,5	45,2	63,9	73,4	75,6	78,3	78,8
Año	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
Población (miles)	47.021	47.190	46.818	46.727	46.507	46.525	46.468	46.549	46.723
Hogares (miles)	16.920	17.045	17.047	18.083	18.303	16.058	16.029	16.340	16.351
Hogares con vídeo DVD y Blu-ray (%)	78,4	77,9	74,4	70,3	67,1	64,1	60,6	56,7	53,5

Fuente: (Fundación Sgae, 2009, p. 4, 2010, p. 26, 2011, p. 8, 2012, p. 14, 2013, p. 6, 2014, p. 13, 2015, p. 6, 2016, p. 6, 2017, p. 6, 2018, p. 5, 2019, p. 5)

No fue hasta 2006 cuando el reproductor de vídeo Blu-ray llegó para quedarse: mejoraba la experiencia del receptor final con un mejor diseño y con un formato de vídeo más eficiente, que permitía una resolución mayor que la del DVD (Sanchez, 2015, pp. 142-146). Según la Fundación Sgae (2012, p. 14), el 0,01 % de hogares españoles que contaba con reproductor de Blu-ray en 2007 pasó a ser más del 5 % en 2011.

Según se muestra en la Tabla 1, a partir de 2010, los hogares españoles empezaron paulatinamente a ir prescindiendo de formatos de vídeo como el DVD y Blu-ray. Esto podría ser debido al surgimiento de nuevas plataformas digitales, que “ha multiplicado los canales de distribución [...]. El cierre masivo de videoclubes, el recorte de páginas dedicadas al vídeo doméstico en revistas especializadas y la reducción drástica de su sección en centros comerciales han ido parejos a la caída de ventas”

⁴³¹ Según la Fundación Sgae (2013, p. 6), “[e]l Blu-ray no se pregunta por separado en el EGM [Estudio General de Medios] y se recoge dentro del porcentaje del DVD”.

(Fundación Sgae, 2019, p. 3). Sin embargo, más de la mitad de la población española aún cuenta con reproductores de vídeo DVD y Blu-ray en sus casas según se observa en los datos ofrecidos en la Tabla 1. Por lo tanto, se puede extraer que los usuarios españoles aún son reticentes a las nuevas tendencias que están surgiendo en plataformas de pago y *streaming*, pese a que “[e]l mercado físico va quedando relegado a un segundo plano, entre otros motivos, por las televisiones de pago y las plataformas de contenidos audiovisuales, entre las que destaca Netflix, aunque otras como HBO o Amazon Prime Video también van subiendo en número de abonados” (Fundación Sgae, 2019, p. 6).

Además de la implantación del DVD y el Blu-ray, los hábitos de consumo también cambiaron con Internet: “[E]l cada vez más habitual uso de Internet en España [...] [ha pasado] a monopolizar buena parte del tiempo destinado al ocio, modificando y creando nuevos hábitos y distintas formas de comunicación y relación social, sobre todo en los grupos de edad más jóvenes” (Fundación Sgae, 2009, p. 12). Si en 2013, más del 67 % de las familias españolas contaban con conexión a Internet en sus hogares (Fundación Sgae, 2014, p. 18), en 2018 este porcentaje ascendía a más del 82 % de la población española (Fundación Sgae, 2019, p. 10).

3. FENÓMENO FAN: DE LA INOCENTE DISNEY AL *TEEN DRAMA*

El creciente uso de las nuevas tecnologías unido a la multiplicación de nuevos canales de comunicación en las últimas décadas, han obligado a compañías como Disney a rediseñar sus estrategias de mercado y a acercarse aún más a sus receptores finales para ofrecerles productos de interés que en la medida de lo posible responden a sus peticiones de consumo y ocio (Guarinos, 2014, pp. 46-47):

[L]ejos de ser un canal para niños, es un canal destinado a adolescentes y púberes y, más concretamente, mujeres. La mayor parte de las series y películas programadas en él emite con profusión un perfil prototípico de mujer adolescente que hasta ahora en España estaba muy reducido en emisión a través de canales de pago. Desde hace unos meses, la emisión en abierto por TDT ha hecho del canal un asiduo de los hogares

españoles, invadiendo las mentalidades de las niñas-jóvenes españolas. (Guarinos, 2009, p. 205)

Según Guarinos (2011, p. 40), la programación que ofrece este tipo de canales gira en torno a una estandarización de la mentalidad y valores estadounidenses globalizados: sus producciones están especialmente destinadas a jóvenes que están en sus primeros años de adolescencia, es decir, alrededor de los 11 o 12 años de edad, por lo que se intenta no hablar de temas como la droga, el alcohol o el sexo. Pese a ello, el consumo de películas produce beneficios más allá de la pantalla, ya que la venta de *merchandising* (Guarinos, 2009, p. 206) aporta las ganancias necesarias para que sus productoras no tengan que anunciar otros productos aparte de los propios de la marca, “which helps reinforce its wholesome image by claiming to be ‘commercial free’” (Mitell, 2015, p. 113). Ejemplo de ello son *High School Musical* (Ortega, 2006) o *Hannah Montana* (Poryes, Michael; Correll, Rich; O’Brien, 2006-2010), entre otros muchos.

Además de las películas y series destinadas a los adolescentes más jóvenes que, en palabras de Guarinos (2009, p. 210), están envueltas “en papel brillante de colores y música soñadora que terminan por construir un universo simbólico irreal e imposible que ha calado en nuestros adolescentes”, otras producciones audiovisuales destinadas a un público adolescente más adulto también tuvieron un gran éxito especialmente a finales del siglo XX y principios del XXI (Moseley, 2001, pp. 41-43, 2015, pp. 38-43). Series como *Salvados por la campana* (Bobrick, Sam; Barnhart, Don; Shimokawa, Gary; Erdman, 1989), *Sabrina, cosas de brujas* (Scovell, 1996), *Buffy, cazavampiros* (Whedon, 1997-2003), *Dawson crece* (Williamson, 1998-2003) o *Embrujuadas* (Burge, 1998-2006), y películas como *Clueless (Fuera de onda)* (Heckerling, 1995) o *10 razones para odiarte* (Junger, 1999) marcaron el inicio del llamado *teen drama*: “Teenageness is a significant ‘in-between’ period, and teen drama deals with the stuff of adolescent anxiety: friendship, love, sex and impending adulthood” (Moseley, 2001, p. 42).

Sin duda, la temática desarrollada en las producciones destinadas al público adolescente es clave para su fidelización. Por ello, suelen ser producciones con las que los jóvenes se sienten altamente identificados y que les inspiren a superar los conflictos internos y externos que a menudo inundan sus días. El adolescente cree esencial “sentirse parte del grupo, buscando la aceptación a través de vivencias compartidas, lo que lleva a que parte de la población adolescente vea una serie para compartir momentos de conversación en su grupo de amigos, como parte de un consumo cultural e industrial imitado y compartido” (Guarinos, 2009, p. 210).

A principios de los años 90, *teen sitcoms* o comedias de situación adolescente como *Salvados por la campana* (Bobrick, Sam; Barnhart, Don; Shimokawa, Gary; Erdman, 1989) atrajeron el interés de cientos de adolescentes, con personajes estereotipados que solían ya presentarse en películas juveniles: la figura del chico guapo deportista y atlético, de la animadora rubia y chica popular del instituto, del marginado y/o empollón de la clase que solía pasar desapercibido y/o era objeto de burla, etc. (Moseley, 2015, p. 38). A estas temáticas se unieron además géneros de aventuras, ciencia ficción, fantasía, e incluso, terror: *Sabrina, cosas de brujas* (Scovell, 1996), *Buffy, cazavampiros* (Whedon, 1997-2003) o *Embruajadas* (Burge, 1998-2006), causaron un gran impacto en los adolescentes de finales del siglo XX, que vieron como sus tramas favoritas se veían mezcladas con historias propias de la llama *telefantasy* (Johnson, 2008, pp. 56-59).

Por todo ello, las temáticas en torno a las que se desarrollan las producciones audiovisuales adolescentes son determinantes de cara al proceso de fidelización de los receptores. Uno de los mayores éxitos televisivos de los últimos años ha sido la serie musical juvenil *Glee* (Murphy, Ryan; Falchuk, Brad; Brenna, 2009-2015), que se ha convertido en “the first genuine teen television musical since the success of *Fame* [1982-1987]” (Moseley, 2015, p. 42). *Glee* (Murphy, Ryan; Falchuk, Brad; Brenna, 2009-2015) parte de la estructura clásica que caracteriza a las *teen series* (series musicales adolescentes), siendo producciones de corte dramático, con capítulos que oscilan entre los 40 y 60 minutos de duración y con tramas que giran en torno al instituto al que pertenecen los

protagonistas y a las relaciones entre ellos (García-Muñoz y Fedele, 2011, pp. 134-135). No obstante, *Glee* (Murphy, Ryan; Falchuk, Brad; Brenna, 2009-2015) es una producción pionera debido a que no se queda en la superficie de los temas más controvertidos, sino que ahonda en temas sociales tan importantes para los receptores adolescentes como son la diversidad étnica, la apariencia física, los roles de género, la sexualidad, el sexo o la crítica hacia los estereotipos, entre otros. Todo ello lo hace abiertamente y alejándose de las formas conservadoras con las que se habían tratado estos temas hasta la fecha en producciones juveniles anteriores (Casarini, 2015, pp. 214-215; Moseley, 2015, p. 42), como *Salvados por la campana* (Bobrick, Sam; Barnhart, Don; Shimokawa, Gary; Erdman, 1989), *Sabrina, cosas de brujas* (Scovell, 1996), *Buffy, cazavampiros* (Whedon, 1997-2003) o *Dawson crece* (Williamson, 1998-2003).

Además, una de las claves de este éxito se debió en gran medida a su banda sonora, siguiendo la estela de musicales juveniles anteriores como *Fiebre del sábado noche* (Badham, 1977), *Grease* (Kleiser, 1978) o *Fama* (Gore, 1982): “The show addresses a specific subgroup [...] [:] a musically-minded niche audience that is interested in the singing and dancing numbers as much as in plot developments and is willing to remediate both the fictional world of the show and the actual performances” (Casarini, 2015, p. 214). Los personajes cantan tanto para ellos mismos como para el receptor que los está observando, “encouraging the audience to imagine what utopia might feel like” (Moseley, 2015, p. 42). Las canciones forman parte de la evolución interna y externa de los personajes, además de ser un elemento de mediación que les ayuda a interactuar entre ellos, transmitiendo una honestidad y empatía con el receptor sin comparación a lo que se había presentado hasta entonces (Moseley, 2015, p. 42). Esta complicidad surgida entre los personajes y los receptores provocó que los fans más involucrados crearan incluso una comunidad alrededor de la serie (Casarini, 2015, p. 216):

The so-called “gleeks” (Glee + geeks) share a sort of “loser pride” (as they stress by imitating the show’s trademark Loser sign, an L formed with one’s right thumb and index finger upon one’s own forehead) and mirror the bonding dynamics of the glee club by recreating online

communities based on their love for the show and on their desire to interact with it (<http://gleeksunited.com>).

Producciones como *Glee* (Murphy, Ryan; Falchuk, Brad; Brenna, 2009-2015), al igual que sucede con las películas de la factoría Disney, tienen un gran potencial de mercado, debido a “both their transmedia spreadability and their pro-active audience, who usually volunteer a massive, free-of-charge grassroots endorsement” (Casarini, 2015, p. 215). El éxito de esta producción audiovisual dio lugar al éxito de ventas a nivel internacional de CD con su banda sonora, videojuegos, aplicaciones móviles y hasta una gira de conciertos alrededor del mundo basada en las canciones de la serie. No obstante, gran parte de los beneficios provinieron especialmente de la venta de los DVD de cada temporada de la serie (Casarini, 2015, p. 216). Precisamente, según la Fundación Sgae (2017, pp. 4-5 y 2019, pp. 3-4), son los contenidos extras y las colecciones de *packs* de series los factores que más atraen a los receptores de este tipo de producciones audiovisuales, al verse atraídos por sus “alma[s] de coleccionistas” (Fundación Sgae, 2017, p. 4) y que encuentran en la compra de sus series favoritas la “perseverancia por conservar un orden a menudo complejo” (Fundación Sgae, 2019, p. 4).

4. CONCLUSIONES

El presente estudio presenta una revisión y reflexión acerca de las diferentes tendencias y hábitos de consumo de los jóvenes durante los siglos XX y XXI con el objetivo de seguir trabajando en comprender y satisfacer las necesidades y demandas de uno de los sectores de la población que sigue presentando más retos en la actualidad: los jóvenes con edades comprendidas entre los 12 y los 18-20 años de edad. Puede que los adolescentes de los años 50 difirieran de los adolescentes de hoy en día, pero partían de la misma base, que no es otra que la búsqueda de la libertad y la lucha por rebelarse ante lo establecido; la necesidad de encontrar en la pequeña y gran pantalla situaciones con las que se vean reflejados e identificados, que de alguna forma les ayuden a sobrellevar los cambios tan drásticos que se suelen vivir en esta etapa de la vida. Sin duda, el cine siempre ha servido como un constante reflejo de una sociedad en cambio, donde generación tras generación los

sueños y frustraciones de miles de jóvenes de todo el mundo han sido, y seguirán siendo, los protagonistas de miles de historias por contar. En cuanto a los hábitos de consumo, aunque las primeras producciones juveniles de las últimas décadas del siglo XX supusieron el incremento de las salas de cine y los videoclubes, lo cierto es que el cambio de siglo supuso también un cambio de las tendencias de consumo. Los avances tecnológicos y las nuevas formas de comunicación con la llegada de internet y las plataformas de televisión a la carta y/o *streaming* revolucionaron (y aún lo siguen haciendo) la forma en que los receptores más jóvenes y adolescentes entienden el consumo de las diferentes producciones audiovisuales: “Estos jóvenes están acostumbrados a consumir cada día productos mediáticos producidos a menudo en ámbitos diferentes y lejanos de los contextos locales de recepción y consumo, y, al mismo tiempo, están conectados constantemente al mundo, a través de Internet, de los móviles, de las cadenas televisivas globales, etc.” (Fedele y García-Muñoz, 2010, p. 3).

Aunque el siglo XXI solo cuenta con dos décadas en su haber, lo cierto es que los datos recogidos hasta ahora son suficientes para comprender los rasgos principales con los que se caracterizarán las tendencias de consumo por parte de los jóvenes en los años venideros. Si bien es cierto que la revolución tecnológica no ha hecho más que empezar, los datos son solo el reflejo de que los adolescentes de hoy en día son un claro ejemplo de adaptación constante a los nuevos avances, provocando nuevos retos a la hora de concebir y ofrecer nuevos productos que también se adapten a las nuevas necesidades que van surgiendo día tras día.

Sin duda, el año 2020 ha supuesto una revolución en todos los ámbitos, obligando de un día para otro a modificar los hábitos de consumo de millones de personas alrededor del mundo. Por ello, se espera que el presente trabajo sirva también como inspiración a futuros estudios que sigan profundizando específicamente en la relación existente entre las producciones audiovisuales más actuales y los receptores adolescentes y sus necesidades. Sin duda, los cambios surgidos en los últimos años seguirán dando forma a las futuras generaciones de jóvenes dentro y fuera de las fronteras españolas, y solo mediante un análisis más exhaustivo

de las verdaderas necesidades del público más joven se podrá ofrecer producciones audiovisuales de calidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADHAM, J. (Director). (1977). *Saturday Night Fever [Película]*. Paramount Pictures.
- BOBRICK, SAM; BARNHART, DON; SHIMOKAWA, GARY; ERDMAN, D. (1989-1993). *Saved by the Bell [Serie de Televisión]*. Peter Engel Productions; NBC.
- BURGE, C. M. ET AL. (Directores) (1998-2006). *Charmed [Serie de televisión]*. Spelling Television; Northshore Productions; Viacom Productions; Paramount Pictures; Warner Bros. Television.
- CASARINI, A. (2015). Chorus Lines— Translating musical television series in the age of participatory culture: the Case of Glee. En J. Díaz Cintas y J. Neves (Eds.), *Audiovisual translation: taking stock*. (pp. 209-229). Cambridge Scholars Publishing.
- CHAUME, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing. Volume 1 (Translation Practices Explained)*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- DÍAZ, J. (2004). El subtítulado y los avances tecnológicos. En E. Merino, Raquel; Santamaría, J.M.; Pajares (Ed.), *Trasvases Culturales: literatura, cine, traducción 4* (pp. 155-175). Bilbao: UPV.
- FEDELE, M., Y GARCÍA-MUÑOZ, N. (2010). El consumo adolescente de la ficción seriada. *Vivat Academia*, (111), 48-65.
- FELPERIN, L. (Director). (2007). Grease. En P. Cook (Ed.), *The cinema book*. Londres: British Film Institute.
- FUNDACIÓN SGAE. (1999a). *Anuario Sgae. 1999*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y5vqcu79>
- FUNDACIÓN SGAE. (1999b). *Informe Sgae sobre hábitos de consumo. 1997-1998*. Recuperado de <https://tinyurl.com/yycerej>
- FUNDACIÓN SGAE. (2001). *Anuario Sgae. 2001*. Recuperado de <https://tinyurl.com/yyl4bmo5>
- FUNDACIÓN SGAE. (2009). *Anuario Sgae. 2007-2009*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y5tajurw>

- FUNDACIÓN SGAE. (2010). Anuario Sgae. 2010. Recuperado de <https://tinyurl.com/yxao533b>
- FUNDACIÓN SGAE. (2011). *Anuario Sgae. 2011*. Recuperado de <https://tinyurl.com/dy3kyk7>
- FUNDACIÓN SGAE. (2012). *Anuario Sgae. 2012*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y6kjmbose>
- FUNDACIÓN SGAE. (2013). *Anuario Sgae. 2013*. Recuperado de <https://tinyurl.com/pc7cq8a>
- FUNDACIÓN SGAE. (2014). *Anuario Sgae. 2014*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y357vu93>
- FUNDACIÓN SGAE. (2015). *Anuario Sgae. 2015*. Recuperado de <https://tinyurl.com/yynejty>
- FUNDACIÓN SGAE. (2016). *Anuario Sgae. 2016*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y2hhg68m>
- FUNDACIÓN SGAE. (2017). *Anuario Sgae. 2017*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y2cjqqd3>
- FUNDACIÓN SGAE. (2018). *Anuario Sgae. 2018*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y2es2c9l>
- FUNDACIÓN SGAE. (2019). *Anuario Sgae. 2019*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y244d3dh>
- GARCÍA-MUÑOZ, N., Y FEDELE, M. (2011). Las series televisivas juveniles: tramas y conflictos en una «teen series». *Comunicar*, 19(37), 133-140.
- GORE, C. ET AL. (Directores) (1982-1987). *Fame [Serie de Televisión]*. MGM Television; NBC.
- GUARINOS, V. (2009). Fenómenos televisivos «teenagers»: Prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar*, XVII(33), 203-211.
- GUARINOS, V. (2011). La edad adolescente de la mujer. Estereotipos y prototipos audiovisuales femeninos adolescentes en la propuesta de Disney Channel. *Comunicación y Medios*, 23(Comunicación y edades de vida (II), 37-46.
- HAAS, M. (2017). Fame Cast to Reunite for a 35th Anniversary Concert Benefiting The Actors Fund. Recuperado 4 de febrero de 2020, de <https://tinyurl.com/y3knqkxs>

- HECKERLING, A. (Director). (1995). *Clueless [Película]*. Paramount Pictures.
- HURTADO, A. (2017). *Traducción y Traductología (9ª)*. Madrid: Cátedra.
- IVARSSON, J.; CARROLL, M. (1998). Code of good subtitling practice. Berlín: the European Association for Studies in Screen Translation.
Recuperado de <https://tinyurl.com/y6hs8tdj>
- JOHNSON, C. (2008). Telefantasy. En *The television genre book* (2.ª ed., pp. 56-59). Londres: British Film Institute.
- JUNGER, G. (1999). *10 things I hate about you*. Touchstone Pictures.
- KLEISER, R. (Director). (1978). *Grease [Película]*. Paramount Pictures; Robert Stigwood Organization.
- MITELL, J. (2015). Children's television as genre. En G. Creeber (Ed.), *The television genre book* (3ª, pp. 112-113). Londres: British Film Institute.
- MOSELEY, R. (2001). The Teen Series. En G. Creeber (Ed.), *The television genre book* (1ª, pp. 41-43). Londres: British Film Institute.
- MOSELEY, R. (2015). Teen Drama. En G. Creeber (Ed.), *The television genre book* (3.ª ed., pp. 38-43). Londres: British Film Institute.
- MURPHY, RYAN; FALCHUK, BRAD; BRENNAN, I. (Directores). (2009-2015). *Glee [Serie de televisión]*. Brad Falchuk; Ryan Murphy Productions; FOX.
- NEALE, S. (2007). Teenpics. En P. Cook (Ed.), *The cinema book* (pp. 367-369). Londres: British Film Institute.
- ORTEGA, K. (Director). (2006). *High School Musical (HSM) [Película de televisión]*. Salty Pictures; First Street Films; Disney Channel.
- PORYES, MICHAEL; CORRELL, RICH; O'BRIEN, B. ET AL. (Directores). (2006-2010). *Hannah Montana [Serie de televisión]*. Walt Disney Pictures; Disney Channel.
- SANCHEZ, N. (2015). Subtitling in the Era of the Blu-ray. En J. Baños Piñero, Rocío; Díaz Cintas (Ed.), *Audiovisual Translation in a global context. Mapping an ever-changing landscape* (pp. 140-160). Londres: Palgrave Macmillan UK.
- SCOVELL, N. ET AL. (1996-2003). *Sabrina, the Teenage Witch [Serie de televisión]*. Hartbreak Films; Viacom Productions; Finishing The Hat.

- TALAVÁN, N., ÁVILA-CABRERA, J. J., Y COSTAL, T. (2016). *Traducción y accesibilidad audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- WHEDON, J. ET AL. (Directores). (1997-2003). *Buffy the Vampire Slayer [Serie de televisión]*. Mutant Enemy; Kuzui Enterprises; Sandollar Television; 20th Century Fox Television.
- WILLIAMSON, K. AT AL. (Directores). (1998-2003). *Dawson's Creek [Serie de televisión]*. Outerbank Entertainment; Columbia TriStar Television; Columbia TriStar Domestic Television; Warner Bros. Television.

POSTMODERNIDAD O CRISTIANISMO:
ROMEO + JULIET DE BAZ LUHRMANN COMO
PROPUESTA DE RUPTURA

EMILIO JOSÉ ÁLVAREZ CASTAÑO
Shandong University, China

RESUMEN

La recepción de *Romeo + Juliet* (1996) de Baz Luhrmann por parte de la crítica cinematográfica se dividió entre partidarios y detractores algo que vino derivado de manera especial porque la modernización que presentaba aquí el director australiano sobre el texto de William Shakespeare contiene un conjunto de rasgos que no siempre han sido aceptados o bien entendidos. Luhrmann afirmó en la promoción de su largometraje que su idea era la de hacer una película tal como la haría Shakespeare si este viviese en el mundo contemporáneo. Teniendo en cuenta la abundante iconografía cristiana presente en dicha obra, se toma dicho elemento como referencia de análisis, sobre todo cuando las ideas de la postmodernidad no encuentran un buen acomodo dentro de ningún sistema religioso. De la misma forma que Shakespeare estaba proponiendo con *Romeo and Juliet* una ruptura con determinadas actitudes y pensamientos en una obra de tipo finisecular, se cuestionará cómo, en un contexto temporal similar, Luhrmann podría estar haciendo una propuesta en la misma línea sobre otro tipo de consideraciones.

PALABRAS CLAVE

Baz Luhrmann, *Romeo + Juliet*, William Shakespeare, postmodernidad, simbología cristiana

INTRODUCCIÓN

Romeo + Juliet (1996) es la particular versión cinematográfica que propuso Baz Luhrmann sobre la célebre obra de Shakespeare. Considerando que está ambientada en los Estados Unidos de la época contemporánea y, por tanto, en el contexto cultural de la postmodernidad, es llamativa la abundante presencia de la simbología cristiana.

OBJETIVOS

Se pretende comprobar, por tanto, cuál es la intención de la insistencia de la simbología cristiana dentro del contexto cultural postmoderno, que comparten tanto la ambientación del largometraje como el público al que está dirigido.

METODOLOGÍA

Algunos estudios sobre esta obra han apuntado al papel que desempeña el cristianismo en la actual sociedad postmoderna como mero decorado o recuerdo de una tradición cultural. A partir de este punto, el presente estudio se centrará en diferentes aspectos que pueden ayudar a entender esta relación entre postmodernidad y cristianismo. En primer lugar, se mostrará la presencia e importancia de los medios de comunicación en la sociedad postmoderna. A continuación, se verá de qué manera Baz Luhrmann ha actualizado esta versión de *Romeo and Juliet* por medio de una estética en la que destaca el uso del pastiche en algunos aspectos. Luego, se analizará toda la simbología religiosa. Se seguirá haciendo un breve comentario sobre la importancia de la fiesta que se celebra en la casa de los Capuleto. Finalmente, y siguiendo la ruptura que proponen Romeo y Julieta en el original de Shakespeare, se reflexionará sobre la postura que mantiene la pareja protagonista, más cercana a la espiritualidad, que marca distancia en cuanto a la consideración que tienen el resto de personajes sobre esta cuestión.

DISCUSIÓN

En el análisis que aquí se propone sobre el largometraje ya indicado habría que hacer un primer comentario en relación a los dos términos que encabezan este estudio. Postmodernidad y cristianismo, o religión en general, son dos términos que no encuentran un buen acomodo entre ellos ya que la postmodernidad defiende, entre otros aspectos, las distintas lecturas que se pueden hacer de una misma realidad (las diferentes “verdades”) mientras que las religiones solo admiten su propio camino para llegar a “la” verdad. En todo caso, cabe destacar que, dentro de parte de la cultura postmoderna existe una voluntad de observar lo “sagrado”, estando vinculada esta tendencia más bien con una visión de la libertad creadora que con el seguimiento de algunas de las religiones positivas (Oviedo, 2002, pp. 365-366). Teniendo en cuenta estas consideraciones se verá la presencia y relación de ambos conceptos en la película de Baz Luhrmann.

En este sentido habría que comenzar con una breve nota biográfica de interés sobre dicho director australiano. Luhrmann estudió en el St Joseph’s Hastings Regional School (Port Macquarie) desde 1975 a 1978 y luego en el St Paul’s Catholic College (Sídney), ambas instituciones católicas. En la segunda de ellas actuó en una función teatral escolar de *Henry IV, Part I*,⁴³² con lo que ya aparecen dos aspectos a destacar: la educación religiosa y el interés por el mundo del espectáculo, en concreto por Shakespeare.

En todo caso, se trata de un director que se encuentra dentro del contexto cultural de la postmodernidad, por lo que habría que preguntarse por el sentido de esa constante presencia de la imaginería cristiana sobre la versión que ofrece de *Romeo and Juliet*. Es un aspecto que se puede seguir incluso en una entrevista que le hicieron a Luhrmann cuando estaba promocionando la película. En ella aparece mostrando un

⁴³² <https://www.thefamouspeople.com/profiles/baz-luhrmann-8981.php> (visitada el 2 de septiembre de 2020).

crucifijo que cuelga de la cadena que tiene al cuello.⁴³³ Además de este detalle, también es de interés porque Luhrmann indica, entre otras observaciones, que él tuvo en cuenta de qué manera Shakespeare escribiría la misma obra en el mundo contemporáneo.

En este sentido hay que indicar que la recepción del largometraje tuvo puntos de vista encontrados en la crítica cinematográfica (Hamilton, 2000, p. 118). Aparte de las críticas que tuvo tanto favorables como desfavorables, algunas de ellas asumieron que es una película para adolescentes y, a partir de aquí, se ha propuesto una comparación con la versión de Franco Zeffirelli (1968), que en su día sorprendió por elegir a actores adolescentes y desconocidos entonces para los papeles protagonistas (Scott, 2008, pp. 137ss), pero el largometraje de Luhrmann es mucho más que una película para adolescentes. Luhrmann está dirigiendo su obra a un público nuevo, no solo adolescente sino al público contemporáneo suyo en general, y podría entender que no todo el mundo aceptara su propuesta de la misma forma que el público isabelino no tenía consciencia de que estaba asistiendo a un clásico de la literatura inglesa cuando acudía a ver los estrenos de las obras escritas por William Shakespeare (Hamilton, 2000, p. 120).

Entrando ya en el análisis de diferentes aspectos del largometraje hay que llamar la atención, en primer lugar, sobre la presencia del mundo de la imagen y la comunicación, uno de los elementos de la postmodernidad. Los orígenes del postmodernismo no se pueden rastrear en una sola fuente o conjunto de circunstancias, pero los cambios producidos a nivel global en la década de los sesenta del siglo pasado tienen una de sus referencias en la revolución de la información y la relevancia de los medios de comunicación globales (Arbaiza, 2011, p. 131). De hecho, el argumento que se va a desarrollar en el largometraje se presenta dentro un programa televisivo del cual se anuncia su duración y en el que la presentadora del mismo hace aquí la función del coro al principio de la obra de Shakespeare. Al comienzo de la película, el programa televisivo presenta la narración como un hecho pasado que se está recordando. A

⁴³³ https://www.youtube.com/watch?v=JahoYGBD6qo&ab_channel=ScreenSlam (visitada el 26 de marzo de 2015).

partir de aquí se encontrarán más referencias al mundo de la comunicación. Es el caso de Capuleto, quien se entera del enfrentamiento de los jóvenes de ambas casas en la gasolinera en la escena que abre la película por el noticiero televisivo. Lo mismo le ocurre al respecto a Romeo, cuando pasea por la playa acompañado de Benvolio. Pero el mundo de la imagen también está presente por medio de las publicaciones y la publicidad. En cuanto a las publicaciones aparecen en los quioscos de prensa que están en la playa que muestran numerosos titulares, artículos y portadas de prensa que hablan sobre la violencia en la ciudad (Iftimie, 2017, p. 79). Así, cuando Paris, que es aquí un *yuppie*, es presentado aparece en la portada de una importante revista, equivalente a la revista *Time*, donde es identificado como el “bachelor of the year”, y justamente por eso la madre de Julieta le hace ver a su hija la conveniencia de un matrimonio con él mostrándole un ejemplar de dicha publicación. En lo que se refiere a la publicidad, se muestra de manera clara las marcas de diversos objetos y artículos como es el caso de las armas de fuego, por citar un ejemplo, aunque quizás el ejemplo más icónico es el de la bebida refrescante que se publicita, en clara alusión a una famosa bebida de cola, solo que aquí tiene el nombre de “L’amour”, que es lo que se entiende que deben beber los enamorados. La televisión se utiliza de nuevo para publicitar la fiesta de disfraces que va a tener lugar en la casa de los Capuleto. A raíz de dicha fiesta, en la que tiene lugar el encuentro entre los dos amantes protagonistas de la obra, Romeo le comunica al fraile su intención de casarse con Julieta, algo que el sacerdote ve con buenos ojos porque supondría la paz entre las dos familias, y este hecho lo imagina como una futura noticia de prensa. Finalmente, los reporteros fotográficos también aparecen en el desenlace cuando están sacando los cuerpos del mausoleo.

Desde un primer momento se hace ver que se trata de una versión actualizada del clásico de Shakespeare. Así, para mostrar las diferencias entre las dos casas, se presentan a los jóvenes Montesco siendo de raza blanca, con peinado semipunk, vistiendo camisas hawaianas y conduciendo coches de colores vivos, frente a los Capuleto que tienen rasgos latinos o chicanos, su vestimenta es de tipo mafioso y conducen coches de colores oscuros. Todo ello está apuntando, además, a dos estilos de

vida diferentes: uno más relajado y buscando disfrutar del tiempo libre y el otro más próximo al mundo de los negocios y con escaso margen para el relax. En cuanto a la diferencia racial, el ama de Julieta también tiene rasgos chicanos. De todas formas, resulta curioso comprobar que es una característica que no afecta a Julieta y sus padres. La actualización que se hace en esta película sobre la pieza teatral de Shakespeare no queda solo en la modernización de la ropa, las armas o en el tipo de rivalidad de las dos familias, que ahora es también empresarial. La imaginaria Verona Beach, ciudad donde se sitúa la acción, podría ser un trasunto de Venice Beach en verano pero, además, presenta los mismos rasgos que la Verona italiana en la percepción isabelina: un lugar cálido, sensual, violento y católico (Hamilton, 2000, p. 121). Es un lugar cálido puesto que en el original se alude al periodo estival. En *Romeo and Juliet*, una de las primeras referencias temporales que se tiene es a la festividad de Lammás (acto I, escena III), lo que quiere decir que la acción se situaría a mediados del mes de julio, un hecho que explicaría que los jóvenes estén levantados hasta tarde y que sea un tiempo propicio para el amor. En el largometraje es algo que queda patente por las ropas que utilizan algunos personajes, como es el caso de los jóvenes Montesco, y por diferentes localizaciones que tienen lugar en la playa. En una de ellas, hay un *travelling* que sigue a Romeo de lejos para mostrarnos en un primer plano cómo una mujer se mueve de manera provocativa ante un hombre, quien se lleva su mano al bolsillo (¿una prostituta y su posible cliente?). Como la ciudad es violenta, Romeo y Benvolio tienen que dejar sus armas en la consigna cuando están jugando al billar. Finalmente, es un lugar supuestamente católico, un aspecto que se desarrollará más tarde. Ya en lo que se refiere a su factura, *Romeo + Juliet*, como producto cultural de la postmodernidad, contiene rasgos de diferentes géneros cinematográficos (el *western*, el musical), aunque no hay solamente elementos tomados del cine. Los personajes son presentados al principio como si pertenecieran a un culebrón televisivo, algo que unido al materialismo y a su situación pudiente puede recordar a series como *Dallas* o *Beverly Hills 90210* (Walker, 2000, p. 134), entre otras muchas, y donde los personajes tienen nombre y apellido. Además, en cuanto al aspecto musical, ofrece una banda sonora que incluye distintos estilos musicales (contemporáneos, en su mayoría), no solo hay una presencia

de la estética de la MTV sino que se trata de un *collage* que insiste en el concepto postmoderno de pastiche (Swanigan, 2012, p. 1). Un ejemplo de ello se tiene en la escena ya mencionada de la gasolinera, donde se ha querido ver también la estética de la MTV dentro de lo que sería también una parodia (Cykman, 2017, p. 178), pero en la que, además, hay ciertos elementos que recuerdan a un enfrentamiento de un *western*: el cartel (cuyo rótulo “add more fuel to your life” ya está anticipando lo que va a ocurrir) que recibe varios disparos y gira sobre sí mismo en repetidas ocasiones o el detalle de Teobaldo de tirar la cerilla que cae junto a sus botas. Aunque por los movimientos que hace dicho personaje y las tomas de la cámara pueden recordar a los de las películas de acción rodadas en Hong-Kong.

Entrando ya a comentar algunos detalles de la imaginería religiosa, se acaba de señalar que la enemistad entre los Montesco y los Capuleto es también ahora de tipo empresarial. De manera que ambas familias tienen un gran edificio en un lugar principal de la ciudad y se encuentran separados por una enorme figura de Jesucristo, que recuerda claramente al Cristo Redentor de Río de Janeiro. De igual manera, hay otra gran imagen de la Virgen María que es la que corona el mausoleo de los Capuleto, en esta ocasión tomada de la Parroquia del Purísimo Corazón de María, en Ciudad de México. Las dimensiones de estas esculturas vendrían a reflejar de nuevo el teórico grado de religiosidad de los ciudadanos de Verona Beach, pero también implicaría la mirada acaparadora de la divinidad sobre todas las acciones que hacen estos supuestos cristianos, algo que se transmite por algunas tomas en las que la cámara está a la altura de los ojos de estas esculturas. De hecho, el aspecto de abandono y deterioro que presentan algunos edificios, vallas publicitarias en la ciudad e instalaciones junto a la playa está reflejando el grado real de moralidad y de espiritualidad de los ciudadanos. En este sentido es significativo que la escultura del Cristo Redentor aparezca con andamios en la escena en la que Romeo mata a Teobaldo. No obstante, destaca sobremanera la presencia de crucifijos, colgados de la cadena que llevan al cuello muchos de los personajes, pero también en objetos que no tienen una relación con la religiosidad como es el caso de las pistolas. Se trata de una primera muestra de esa confusión de roles o significados,

algo que también se puede seguir en los gestos obscenos que uno de los jóvenes Montesco le hace a las alumnas del colegio femenino, que van acompañadas por una monja. Otro ejemplo se encuentra en Teobaldo, quien muestra una camisa con una gran imagen de un Corazón de Jesús que ocupa todo su pecho cuando se despoja de su chaqueta antes de empezar el tiroteo, y besa la estampa religiosa que está en la culata de su pistola antes de disparar. En esta misma escena del enfrentamiento entre los jóvenes de ambas casas uno de ellos tiene un corte de cabello que muestra la figura de una cruz, pero no es espiritualidad lo que estos jóvenes muestran tener en sus cabezas. No obstante, no es una cuestión solo de las jóvenes generaciones ya que el crucifijo también se puede ver en la parte trasera del coche de los Montesco, entre otros muchos lugares. Dentro de esta imaginería resulta lógico que el sacerdote sea quien ostente la cruz de mayor tamaño, como se puede ver en la primera escena en la que aparece, donde tiene tatuado un gran crucifijo que ocupa toda su espalda, así como la omnipresencia de imágenes cristianas en su vivienda. Se trata de un aspecto que se encuentra ya en el mismo título del largometraje donde la conjunción copulativa ha sido sustituida por el signo aritmético de suma que, a su vez, es dibujado como una cruz en la cartelería de la película. Esta presencia del crucifijo se puede ver también, en la sociedad contemporánea, en el uso que hacen de él algunas celebridades, sobre todo del mundo del cine y la música, donde habría que dilucidar si se trata de fe o de moda. El uso excesivo, ostentoso o inapropiado en ciertas ocasiones hace pensar más en la segunda opción que en la primera,⁴³⁴ algo que se puede corroborar con cierta oficialidad por el uso que se la da a la religión en determinadas galas de renombre.⁴³⁵ Esta confusión que se tiene sobre el significado de los símbolos religiosos

⁴³⁴ <https://hollywoodlife.com/pics/stars-wearing-crosses-see-pics/celebs-who-wear-crosses-1/> (visitada el 29 de marzo de 2018).

⁴³⁵ Es el caso de la Met Gala, que cada año tiene un tema diferente y el correspondiente a la del año 2018 fue "Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic", donde se pudo comprobar que el catolicismo es más una cultura que una religión: <https://www.vox.com/the-goods/2018/10/12/17965642/heavenly-bodies-metropolitan-museum-of-art-fashion-exhibit> (visitada el 12 de octubre de 2018).

se muestra de nuevo en la fiesta de disfraces de *Romeo + Juliet*, en la que Mercutio baila ante un gran cuadro de la Inmaculada.

Resulta de interés hacer un comentario sobre dicha fiesta porque, dentro del mundo de la imagen, es significativo los disfraces que escogen muchos de los participantes ya que están apuntando a las características que poseen (Martin, 2002, p. 44). Así, Teobaldo, que está lleno de odio hacia la familia rival, es un demonio y, de manera consecuente, sus acompañantes, quienes también presentan un aspecto siniestro al estar disfrazados de cadáveres. Paris, que quiere alcanzar la estrella que es Julieta (a continuación se darán más detalles al respecto), es un astronauta. Lady Capuleto es Cleopatra y su marido es un emperador romano porque son los anfitriones que muestran su reino y Mercutio es una *drag queen* por su constante deseo de ser el foco de atención y el centro del espectáculo (aunque también podría estar apuntando a la habitual práctica del teatro isabelino en la que, al no haber actrices, los papeles femeninos tenían que ser interpretados por un hombre). Todos estos personajes contrastan con lo mostrado por Romeo y Julieta: ella es un ángel, lo que denota su dimensión espiritual, de hecho, en la escena del balcón, cuando Romeo desea que siga hablando lo pide diciendo: “O, speak again, bright angel” (Shakespeare, 1998, p. 344), cuando todavía Julieta no ha advertido su presencia; y Romeo es un caballero armado, que se enfrentará a todos los desafíos para conseguir el amor de su amada (Baker, 2007, p. 4).

Por este motivo hay que hacer notar la distancia a la que se encuentra Romeo y Julieta en relación al resto de los personajes. En el prólogo del original de Shakespeare, el coro se refiere a los protagonistas como “star-cross’d lovers” (Shakespeare, 1998, p. 337), escogiendo un adjetivo para calificarlos que está vinculado al destino que parece estar escrito en los astros. No será la única referencia en este sentido. En la escena segunda del acto primero, cuando Paris le hace saber sus intenciones sobre Julieta a Capuleto este le indica: “At my poor house look to behold this night / Earth-treading stars that make dark heaven light” (Shakespeare, 1998, p. 339), con lo que sin duda está apuntando a la belleza de las jóvenes de su familia pero, sobre todo, a la de su propia hija. Después, en la

escena del balcón, Romeo, antes de sorprender a Julieta, habla para sí de esta manera:

I am too bold, 'tis not to me she speaks:
Two of the fairest stars in all the heaven,
Having some business, do entreat her eyes
To twinkle in their spheres till they return.
What if her eyes were there, they in her head?
The brightness of her cheek would shame those stars,
As daylight doth a lamp (Shakespeare, 1998, p. 345).

En unos versos que muestran con claridad el grado de admiración que le profesa ya a su amada. Se trata de un sentimiento correspondido, como se puede ver en el momento en el que ella espera que la ama le traiga noticias de su enamorado y en su soliloquio dice así:

Come, night; come, Romeo; come, thou day in night;
For thou wilt lie upon the wings of night
Whiter than new snow on a raven's back.
Come, gentle night, come, loving, black-brow'd night,
Give me my Romeo; and, when he shall die,
Take him and cut him out in little stars,
And he will make the face of heaven so fine
That all the world will be in love with night
And pay no worship to the garish sun (Shakespeare, 1998, p. 352).

En una referencia a las estrellas que se verá plasmada en una de las imágenes finales de la película de Luhrmann. Más allá de estas referencias astrológicas, la primera vez que se cita a Romeo, tanto en Shakespeare como en la película, es la descripción que hacen sus familiares sobre el estado de melancolía en el que se encontraba, que le hace pasear en soledad. La idea es similar en la primera escena en la que aparece Julieta en la película donde se la ve con su cabeza hundida en el agua, por eso no oye cuando su madre y la ama la llaman a grandes voces. Dicha escena encuentra su equivalente en el momento en el que Romeo se refresca con el agua del lavabo para despejarse del efecto que le ha producido la droga que se ha tomado antes de acudir a la fiesta. Es entonces cuando decide dejar su máscara allí, en el agua, y presentarse ante los demás sin ocultarse. El agua, por tanto, es el elemento purificador

(Chevalier y Gheerbrant, 2007, p. 52), y, por añadidura, el que unirá a los amantes pues se verán por primera vez a través del agua del acuario, y está presente de nuevo en la famosa escena del balcón, que aquí se desarrolla en gran parte en la piscina, que está en consonancia con el momento en el Romeo sorprende a Julieta en esa misma escena, pues ella, que no es consciente de su presencia entonces, le está pidiendo que renuncie a su nombre, y él indica entonces en el texto original: “Call me but love and I’ll be new baptized. / Henceforth I never will be Romeo” (Shakespeare, 1998, p. 345), y a continuación, en la película, ambos acaban cayendo al agua. Más tarde, cuando Romeo mata a Teobaldo este cae en una fuente puesto que se entiende que es el personaje que más se tiene que purificar, y lo hace con los brazos en cruz. Justo en ese momento, además, comienza a llover ya que, siguiendo esta lógica, Romeo también se tiene que purificar por el asesinato que acaba de cometer. El tipo de ropa de Romeo está en consonancia con lo ocurrido: hasta ese momento ha llevado un traje negro que lo diferenciaba de su primo Benvolio y demás jóvenes de la casa Montesco, y el fraile, preparando la huida a Mantua, le da entonces a Romeo una camisa hawaiana que ya llevará hasta el final, puesto que ya no es tan diferente a los jóvenes de su familia. En todo caso, este grado de espiritualidad aparece reflejado en la primera conversación que tiene la pareja protagonista, cuando utilizan la imagen literaria del peregrino y el beso y, en el caso concreto de Julieta, cuando se muestra la habitación de ella, que es la habitación de una adolescente pero en la que se puede observar una amplia iconografía de ángeles y en un lateral hay un pequeño altar que tiene una imagen de la Virgen María a la que ella le reza, de hecho es uno de los pocos personajes que ora en el largometraje, con lo que muestra su distancia en relación a aquellos personajes que muestran una religiosidad formal o fingida. Se insiste en la misma idea en la escena final del mausoleo, en la que no están ni Paris ni el fraile, quizás para transmitir la idea de que los jóvenes amantes están más solos y alienados que nunca (Martin, 2002, p. 46). Julieta, supuestamente muerta, es colocada con sus mejores galas en un lugar principal del mausoleo familiar. Cuando Romeo accede al lugar (entonces el espectador oye el “Liebestod” de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner) lo encuentra lleno de crucifijos, una vez más, en esta ocasión de neón azul (el color de la Virgen María) y

mostrando una escenografía muy barroca en la que el recinto está a oscuras, solo iluminado por las velas. Es una imagen que recuerda a la que se puede ver en los altares de culto de algunas hermandades penitenciales durante la Cuaresma. De tal forma que el largometraje acaba con una toma cenital en la que aparecen juntos los dos amantes y cada vela es un punto de iluminación dentro de la oscuridad circundante, como si cada uno de esos puntos fuese una estrella y, en el centro de esa constelación, se encuentran los dos amantes. De esta forma, Luhmann mantiene la idea de Shakespeare de mostrar que la pasión de los jóvenes les eleva sobre la amoralidad que los rodea (Baker, 2007, p. 3). El triste final de los amantes implica la reprimenda por parte del personaje del Príncipe, que en el largometraje es el jefe de la policía. Los ciudadanos de Verona Beach han demostrado no solo que no respetan a la autoridad civil sino que tampoco tienen una mínimas inquietudes espirituales que refrenen algunos de sus instintos, aunque quizás no sea la única razón por la que la religión ha dejado de ser una guía. Mientras que la religión tradicional se puede percibir como algo inaccesible debido a cierto elitismo en la práctica institucional, los medios de comunicación llegan a un público más amplio (D'Ambrogio, 2016), de ahí que el mensaje de la película se encuadre en un programa de televisión que recuerda los hechos acaecidos.

Como se ha visto, la presencia de los medios de comunicación es uno de los recursos que se utilizan para esta modernización de *Romeo and Juliet*. Hay que destacar, además, otras alusiones al mundo shakespeariano, como el hecho de que el salón de billar se llame The Globe, que la playa tenga el nombre de The Merchant of Verona Beach o que la marca de whiskey que se publicita sea Prospero. Estos ejemplos, entre otros, indican la presencia del bardo inglés en la cultura anglosajona pero, y lo que es de mayor importancia, cómo estos nombres aparecen asociados a lugares habituales dentro de la sociedad de consumo y, por ende, cómo hay también un consumo de elementos culturales que vienen a alimentar a la cultura postmoderna (Lehmann, 2001, p. 202). Se trata, en suma, de una versión postmoderna del clásico de Shakespeare en la que se hace ver que no hay una división entre alta y baja cultura, entre lo clásico y lo *kitsch* (Palmer, 2003, p. 67), porque Shakespeare,

que hoy día puede ser considerado el paradigma de lo que se entiende como Arte o Cultura, no tuvo siempre tal consideración ya que representó sus obras en su momento en el South Bank londinense. Aunque estos rasgos formen parte de la idea de Luhrmann por acercar la obra de Shakespeare a las nuevas generaciones o al público en general, también se advierte la intención argumental de dar un paso similar al que dio Shakespeare en la época en el que este escribió su obra teatral haciendo ver la realidad social del momento y proponiendo una ruptura con aquellos pensamientos, actitudes y elementos que están de más o que no guardan coherencia.

RESULTADOS

La sobreexposición de la imaginaria cristiana en *Romeo + Juliet* contrasta con los pensamientos reales que tienen la mayoría de los personajes hacia los principios religiosos que deberían estar orientando sus vidas. El acercamiento sobre la actitud que tiene la pareja protagonista en su amor, vinculado también con consideraciones espirituales, ayuda a distinguir dos tipos de posturas sobre el cristianismo dentro del contexto postmoderno. Todo ello estaría invitando al espectador a una reflexión sobre dicho aspecto en la actualidad y sobre la decisión que debería de tomar al respecto.

CONCLUSIONES

La película muestra cómo, para la mayoría de los personajes, el sustrato cultural cristiano está presente en la sociedad postmoderna pero, debido a la secularización de la misma, lo hace solo de manera formal, por medio de símbolos que son adoptados como parte de una de las tradiciones de la comunidad y no tanto por el contenido de guía vital-espiritual que contempla su intención original. *Romeo and Juliet* de Shakespeare suponía, entre otras consideraciones, la muestra de una ruptura con el pasado con el que no se deseaba seguir, dentro del marco finisecular en el que fue concebida. Luhrmann, también cerca de un cambio de siglo, podría estar planteando otra ruptura con una posible propuesta de volver a la esencia de los valores espirituales, tomando al cristianismo como

paradigma, para evitar que la simbología de los mismos sean solo una fachada o un decorado.

BIBLIOGRAFÍA

- Arbaiza Rodríguez, F. (2011). El Marketing y la Postmodernidad: Nuevos desafíos ante el nuevo contexto. *Revista de Comunicación*, 10, 129-146.
- Baker, C. (2007). The Persistence of the Sacred in Baz Luhrmann's *Romeo + Juliet*. *Journal of Religion & Film*, 11(2), 1-12.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2007). *Diccionario de los símbolos* (M. Silvar y A. Rodríguez, trads). Herder.
- Cykman, A. G. (2017). Parody and the Gas Station in William Shakespeare's *Romeo and Juliet*. *Ilha do Desterro*, 70(1), 177-186.
- D'Ambrogio, S. (2016, 14 de noviembre). More Than Star-(Cross)ed Lovers. <https://medium.com/@SaraDforRLG233/more-than-star-cross-ed-lovers-57efe3e76230>.
- Hamilton, L. (2000). Baz vs. the Bardolaters, or Why *William Shakespeare's Romeo + Juliet* Deserves Another Look. *Literature/Film Quarterly*, 28(2), 118-124.
- Iftimie, N.-M. (2017). The Role of the Media in Baz Luhrmann's *Romeo + Juliet*. *Linguaculture*, 1, 73-82.
- Lehmann, C. (2001). Strictly Shakespeare? Dead Letters, Ghostly Fathers, and the Cultural Pathology of Authorship in Baz Luhrmann's *William Shakespeare Romeo + Juliet*. *Literature/Film Quarterly*, 52(2), 189-221.
- Martin, J. L. (2002). Tights vs. Tattoos: Filmic Interpretations of *Romeo and Juliet*. *The English Journal*, 92(1), 41-46.
- Oviedo Torró, L. (2002). *La fe cristiana ante los nuevos desafíos sociales: tensiones y respuestas*. Cristiandad.
- Palmer, C. (2003). 'What Tongue Shall Smooth Thy Name?' Recent Films of *Romeo and Juliet*. *The Cambridge Quarterly*, 32(1), 61-76.
- Shakespeare, W. (1998). *Romeo and Juliet*. 335-366. (S. Wells y G. Taylor, eds.). *William Shakespeare. The Complete Works*. Oxford U. P.

- Scott, L. (2008). 'Closed in a Dead Man's Tomb': Juliet, Space, and the Body in Franco Zeffirelli's and Baz Luhrmann's films of *Romeo and Juliet*. *Literature Film Quarterly*, 36(2), 137-146.
- Swanigan, P. (2012). Music as Facing-Page Translation in Baz Luhrmann's *Romeo + Juliet*. *Borrowers and Lenders*, 7(2), 1-24.
- Walker, E. (2000). Pop Goes the Shakespeare: Baz Luhrmann's William Shakespeare's *Romeo + Juliet*. *Literature/Film Quarterly*, 28(2), 132-139.

HACIA UN MODO DE REPRESENTACIÓN QUEER: LA RUPTURA DEL MARCO

DRA. ANA QUIROGA ÁLVAREZ.
Universidad Complutense de Madrid, España.

RESUMEN

Introducción:

En *La lucarne de l'infini* (1990), Noël Burch analiza la evolución del relato cinematográfico, desde sus inicios a finales del siglo XIX (determinado por el Modo de Representación Primitivo) hasta su conceptualización en el Modo de Representación Institucional, determinado en parte por el *star system* de Hollywood. Un salto cualitativo que vendría determinado por las nuevas condiciones de recepción, distribución y realización de la industria cinematográfica, así como por los cambios políticos, económicos, sociales y culturales que tuvieron lugar en la primera mitad del siglo XX. Partiendo del estudio de Burch, esta comunicación busca continuar con la labor historiográfica del teórico francés a través de un nuevo concepto: el Modo de Representación Queer. Un nuevo enfoque del relato cinematográfico que vendría determinado por los estudios de género, el postestructuralismo y la alfabetización digital, entre otros factores.

Objetivos:

Argumentar la validez teórica del Modo de Representación Queer como un modelo necesario para canalizar las nuevas exigencias socio-culturales del siglo XXI.

Explicar cómo los nuevos hábitos de consumo y comunicacionales por la Covid-19 han determinado un nuevo escenario donde la imposibilidad de la sala de cine ha inclinado el consumo hacia las nuevas plataformas digitales.

Hipótesis:

El "Modo de Representación Queer" ha de entenderse desde un enfoque plural, afectando a todas las etapas del proceso cinematográfico: producción, distribución, recepción, mediación.

Metodología:

Se trata de una investigación de carácter cualitativo que toma la teoría crítica cinematográfica como base discursiva.

Discusión:

El éxito de nuevos productos culturales en *streaming*, tales como *We are who we are*, *Pose* o *I may destroy you* nos inclinan a pensar que algo está cambiando dentro de la historia del audiovisual. La presencia del discurso digital en estas y otras producciones (canales de Youtube divulgativos, el aumento de demanda de productos radiofónicos

o podcast, etc) sumadas al incremento de la demanda hacia este tipo de productos en plena pandemia, se han convertido en indicadores de ese posible cambio. Un punto de inflexión en la industria cultural que vendría determinado por el auge de movimientos sociales ya presentes en los setenta, tales como la lucha LGTBQI, el feminismo, colectivos anti-racistas y anti-colonialistas, etc.

Si bien todas estas cuestiones parecen apuntar a un nuevo modelo narrativo de lo audiovisual, la veneración de la sala oscura y del discurso narrativo audiovisual convencional ponen en tela de juicio el cambio de paradigma cultural en la sociedad occidental.

Conclusión:

Pese al rechazo de ciertos sectores de la crítica cinematográfica, cada vez son más los consumidores que se inclinan por la oferta en *streaming* que proporcionan las plataformas digitales. Más allá del eterno debate entre apocalípticos e integrados, el Modo de Representación Queer supondría la integración de los márgenes dentro de la industria cultural. S

PALABRAS CLAVE

Análisis cinematográfico, Estereotipo sexual, Feminismo, Historia del cine, Industria cultural.

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, numerosos críticos y estudiosos del lenguaje cinematográfico han pronosticado el final del cine. Una suerte de obsolescencia programada legitimada por el surgimiento de nuevas vías de distribución *online* y que parece sujetar lo cinematográfico a la verdad tangible y pragmática que representa la canónica sala de cine. Un planteamiento que recoge con solvencia Dudley Andrew en su crítica a la obra de Francesco Casetti *La galaxia Lumière: siete palabras clave para el cine que viene*⁴³⁶.

Según Andrew, la postura defensiva adoptada por ciertos sectores de la crítica cinematográfica hacia los nuevos formatos de lo audiovisual no sería más que una respuesta ciertamente lógica, ya que gran parte de la

⁴³⁶ Se trata del capítulo "Announcing the End of the Film Era. *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* by Francesco Casetti, Columbia University Press, 2015", publicado dentro de la obra colectiva *Post-cinema. Cinema in the Post-art era* (Chateau; Moure, 2020).

cinéfilia está compuesta por "aquellos cuyas carreras en los estudios de cine nos llevan a la década de 1970 y los primeros años de la década de 1980" (Andrew, 2020: 46). En esta línea, recoge el testigo de teóricos actuales como Jacques Aumont al mismo tiempo que realiza una labor antropológica a través de textos de André Malraux, André Bazin o Christian Metz. A modo global, Andrew reconoce un cierto distanciamiento de las voces canónicas de la crítica cinematográfica con los nuevos modos de expresión audiovisual.

Si bien Andrew considera que el distanciamiento social por la barrera generacional sería uno de los factores determinantes, lo cierto es que en los últimos años se vienen experimentando una serie de cambios en la esfera de lo político-social que han podido crear esta respuesta cínica hacia los nuevos formatos. Entre los muchos aspectos a destacar, cabría mencionar la llegada del Tercer Cine, el reposicionamiento de la mirada masculina a través de los estudios de género o la construcción de un discurso de lo corpóreo ajeno a los patrones binarios del sistema dominante. Tres elementos que comienzan a tomar fuerza a finales de los años 60 y finales de los años 70, y que fueron conceptualizados en gran parte por la teoría crítica francófila del postestructuralismo.

Estos y otros factores habrían sido determinantes en la conceptualización de un nuevo modo de entender y comprender el hecho cinematográfico. Una revolución que podría retrotraerse al texto de Laura Mulvey "Placer visual y cine narrativo" (Mulvey, 1975) y que se ha extendido en la actualidad, gracias en parte a la recuperación de nombres como el de Alice Guy, madre narratológica del cine.

En este punto, el objetivo principal de esta comunicación ha sido sumarse a esta labor arqueológica de cara a reconocer en las nuevas expresiones de lo cinematográfico nuevas oportunidades de lo artístico. Un enfoque que parte de la conceptualización de la obra cinematográfica como producto de consumo, uno de los aspectos trabajados en mi Tesis Doctoral *El mito consumido. Análisis de lo femenino a través del primer plano: un diálogo entre Jean-Luc Godard, Éric Rohmer y la televisión francesa de los años 60.*

En esta ocasión, el estudio parte de la obra de Noël Burch *El tragaluz del infinito* (Burch, 1999). En ella, se plantea una aproximación al lenguaje cinematográfico en clave histórica, profundizando en las características evolutivas de sus primeros años, abordando desde el origen mismo hasta su popularización más allá del continente europeo. Para ello, Burch establece dos "Modos de Representación" (Burch, 1999), que diferenciaría en función de las características de cada uno y de su contexto temporal. Así, el Modo de Representación Primitivo haría referencia a los orígenes mismos del cine (que no relato cinematográfico⁴³⁷), mientras que el Modo de Representación Institucional o MRI se determinaría a partir de los años veinte del siglo XX de manera paulatina y progresiva.

Al tratarse de una aproximación cualitativa a la evolución del lenguaje cinematográfico, estos "Modos de Representación" no se suceden de manera abrupta. Así, el paso del Modo de Representación Primitivo, caracterizado por la horizontalidad y frontalidad del cuadro, al Modo de Representación Institucional, que se distingue por la liberación del marco, no es total sino parcial y progresivos.

Partiendo de las premisas de Burch, esta comunicación plantea continuar con esa aproximación antropológica a lo cinematográfico. Sosteniendo que el Modo de Representación Institucional habría sido el modo imperante durante una gran parte del siglo XX, nos preguntamos hasta qué punto en la actualidad podemos seguir hablando de un MRI o más bien de un nuevo modo de representación.

Atendiendo a la influencia que habrían tenido los movimientos sociales como el feminismo, las luchas anticolonialistas o el movimiento LGTBQI+, apostamos por un nuevo *Modo de la Representación Queer*, que no sería otra cosa que la continuación de lo cinematográfico en un

⁴³⁷ Es vital distinguir entre una pieza audiovisual de carácter cinematográfico y el relato cinematográfico. Tal y como profundiza Noël Burch, el relato vendría definido por la narración, esto es, por su carácter argumentativo (Burch, 1999). Una cualidad de la que carece el hecho cinematográfico en los primeros años, ya que se limita a registrar la realidad. En este punto, el relato cinematográfico nacería en el momento mismo en el que la cámara dejaría de limitarse al mero registro de las imágenes para construir una ficción propia.

nuevo estado donde la imagen estaría notablemente determinada por el flujo continuo de información audiovisual de la era digital.

OBJETIVOS

Antes de proceder con la presentación directa del caso de estudio y el análisis *per se*, se detallan a continuación los objetivos que persigue la presente comunicación.

1. Argumentar la validez teórica del Modo de Representación Queer como un modelo necesario para canalizar las nuevas exigencias socio-culturales del siglo XXI.
 - a) Demostrar cómo el peso social, político y cultural de movimientos como el feminismo, la lucha LGTBQI+ o el anti-colonialismo exigen una lectura cinematográfica que se adecue a los nuevos formatos del audiovisual, al igual que a las nuevas necesidades sociales.
2. Explicar cómo los nuevos hábitos de consumo y comunicacionales por la Covid-19 han determinado un nuevo escenario donde la imposibilidad de la sala de cine ha inclinado el consumo hacia las nuevas plataformas digitales.
 - a) Explicar cómo la crisis sanitaria de la Covid-19 puede leerse como una ventana de oportunidad para aprovechar los diferentes canales digitales que nos ofrece internet.

HIPÓTESIS

A su vez, se plantean a continuación las hipótesis configuradas al inicio de esta investigación, que serán refutadas o verificadas en el apartado de las conclusiones:

1. El Modo de Representación Queer ha de entenderse desde un enfoque plural, afectando a todas las etapas del proceso cinematográfico: producción, distribución, recepción, mediación.
2. El Modo de Representación Queer obedece no solo a una mera cuestión técnica, sino también a cuestiones narrativas y

simbólicas. Busca dar cabida semántica a todas aquellas expresiones que a lo largo de nuestra historia han sido marginalizadas frente a la univocidad del sistema dominante.

3. La crisis sanitaria de la Covid-19 no ha hecho más que adelantar una revolución de lo audiovisual que ya estaba en marcha y que tiene su origen en los movimientos sociales de finales de los años sesenta y principios de los años setenta del siglo XX.

METODOLOGÍA

Esta investigación ha sido realizada a través de un marco de investigación de carácter cualitativo. Para ello, se ha trabajado con una serie de fuentes primarias y secundarias que se caracterizan por su polifonía semántica. Así, hemos contado con ensayos como *El tragaluz del infinito* (Burch (1999)), junto con artículos académicos que nos han permitido ahondar en cuestiones tan complejas como la diversidad sexo-genérica fuera del sistema dominante, el Blaxploitation como fenómeno cultural o la construcción de narrativas al margen de las grandes productoras audiovisuales del panorama actual.

Con todo, cabe reconocer que esta comunicación está marcada por su carácter occidental, ya que los fenómenos sociales y culturales que aquí se recogen corresponden a aquellos producidos dentro de nuestras fronteras. Un enfoque limitativo que, si bien nos ha permitido ajustar nuestro objeto de estudio de cara a un análisis más preciso, deja fuera del marco una amplia diversidad de acciones y sujeciones reivindicativas. Un campo de estudio notablemente interesante que invitamos a investigar, de cara a poder afrontar en un futuro un análisis del Modo de Representación Queer lo más completo y plural posible.

DISCUSIÓN

En el presente apartado, se procederá a presentar el contexto histórico y político que precede al asentamiento de lo que entendemos como Modo de Representación Queer, pasando posteriormente a analizar las obras audiovisuales que propiciaron la creación de contenidos que nos permiten hablar de un nuevo estado de la imagen. Cabe decir que en esta

ocasión nos hemos centrado en las series en *streaming* por su cercanía narrativa con los formatos cinematográficos clásicos y las producciones televisivas de la segunda mitad del siglo XX. Una apuesta que forma parte del epílogo de mi Tesis Doctoral y que busca abrir camino hacia una interpretación del audiovisual que alcance el carácter híbrido de plataformas como Youtube o Twitch.

1. UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA.

En este epígrafe, nos centraremos en los aspectos más decisivos que influyeron en el surgimiento del Modo de Representación Primitivo y su posterior evolución al Modo de Representación Institucional, un segundo concepto que enlazaremos con el surgimiento del *Star System* como consecuencia de la estabilización del Modo de Representación Institucional en los Estados Unidos, haciendo una breve referencia a cómo el Código Hays influiría en la construcción de un discurso moral que marcaría el trazo evolutivo del MRI.

Antes de entrar de lleno en la aproximación histórica, cabe decir que la visión *queer* precede a los movimientos sociales de los años sesenta y setenta del siglo XX, existiendo pruebas tangibles de una disidencia de la norma a principios del siglo XX e incluso a finales del siglo XIX⁴³⁸. Un trazo de lo disgresivo que hallamos en algunas de las obras que forman parte de ese crecimiento iniciático de lo cinematográfico y que, a *grosso modo*, este epígrafe busca reflejar.

Se suele marcar el inicio del cine como arte audiovisual en *La salida de la fábrica* (1895), la pieza de los hermanos Lumière que nos muestra la salida de los obreros tras el fin de la jornada laboral. Si bien su carácter observacional nos impide hablar todavía de un lenguaje cinematográfico, lo cierto es que refleja con notable acierto el carácter social, político y económico que va a marcar ese nacimiento de lo cinematográfico. Y es que el cine, como arte, pero también como industria, va a estar muy

⁴³⁸ Tal y como recoge Michel Foucault en *Historia de la sexualidad. 1-La voluntad del saber* es precisamente a partir de la instauración de la familia nuclear en el siglo XIX cuando se comienza a perseguir a aquellas sexualidades que supusiesen una amenaza para la reproducción del sistema dominante (Foucault, 2007).

ligado a la Revolución Industrial, ya que es esta la que propicia el nacimiento de la fotografía, madre ontológica del audiovisual tal y como lo conocemos actualmente.

El hecho de que *La salida de la fábrica* se centre en mostrarnos a los trabajadores como un colectivo podría leerse igualmente dentro del contexto social de la época. Tal y como recoge Burch, el nacimiento del cine en Francia coincide con una destacable movilización obrera que vendría determinada por el surgimiento del marxismo o del anarquismo a finales del siglo XIX. En este sentido, son precisamente las clases bajas quiénes van a mostrar un mayor interés por estas primeras piezas audiovisuales, mientras que la burguesía se mostrará más escéptica por este nuevo arte (Burch, 1999). Será hacia finales de la década de 1910 cuando las élites comiencen a sentirse más atraídas por el cinematógrafo, tanto a nivel de producción como de distribución.

Durante estos primeros años, el cine se caracterizaba por la autarquía del cuadro, así como por la frontalidad y horizontalidad de la cámara y la fijación de los límites del cuadro. Unas características técnicas que llevan a Noël Burch a hablar del Modo de Representación Primitivo. Un modo de representación que Burch asocia indudablemente a la clase obrera, ya que, si bien reconoce que son los burgueses quiénes ostentan los medios de producción, estos habrían tomado la inspiración de formas populares como el Music Hall, que se alejan sustancialmente del teatro burgués (Burch, 1999).

Ahora bien, dentro de esa autarquía del cuadro que recogería el Modo de Representación Primitivo, cabría diferenciar entre el mero registro de imágenes que nos ofrecían los hermanos Lumière con la presencia de una narración que nos permita hablar ya de un lenguaje, de una ficción cinematográfica. En este punto, se ha señalado a lo largo de la historia del cine la figura de Georges Méliès como punto de inflexión narratológico. No obstante, la labor antropológica de las investigadoras en los últimos años ha permitido recuperar el nombre de Alice Guy, primera directora de cine de la historia.

Su trabajo como secretaria en la compañía fotográfica Gaumont le permitiría a Alice Guy familiarizarse con la técnica, hasta el punto de llegar

a dirigir y producir en 1896 *El hada de las coles*, considerada la primera (o una de las primeras⁴³⁹) obra de ficción cinematográfica de la historia. Si bien Burch considera a Alice Guy como una creadora burguesa al mismo nivel que Louis Féuillade o los Lumière, el carácter fuertemente narrativo de sus trabajos marcaría una cierta diferencia.

Entre las más de mil películas que realizó a lo largo de su vida, nos centraremos en esta ocasión en *Los resultados del feminismo* (1906). En ella, Alice Guy plantea en tono satírico una suerte de comedia de situación en la que se recrea un mundo alternativo en la que los hombres ocuparían el lugar de las mujeres. A pesar de las limitaciones formales de la cámara, el gesto afeminado de los caballeros y la actitud de las mujeres cuestionan la rigidez de los roles de género. Mostrando al hombre en la tradicional posición de sumisión femenina, este trabajo de Guy denuncia el sexismo en una época en la que las mujeres aún seguían luchando por el sufragio femenino.

Retomando el trabajo de Burch, el teórico marca el inicio del Modo de Representación Institucional con el film de Robert Wiene *El gabinete del Dr. Caligari* (1920). El carácter expresionista que caracteriza a esta obra de Weiner es, a juicio de Burch, uno de los elementos clave que nos permiten hablar de la desfiguración de los límites del cuadro, cuya frontalidad es cuestionada a través de las líneas geométricas que lo atraviesan y desdibujan. Una ruptura que se limitaría a lo técnico y formal, ya que a nivel narrativo la obra no supone un verdadero punto de inflexión.

Ahora bien, como decíamos, la llegada del Modo de Representación Institucional se produce de modo progresivo. En el caso de los Estados Unidos, el MRI alcanza un punto clave a lo largo de los años treinta del siglo XX, periodo de entreguerras en el que el sistema de estudios de Hollywood alcanza ya un peso político y económico notable. Tal y como recoge Edgar Morin en *Las estrellas*, es en este periodo cuando la influencia cultural de Hollywood deja huella en los arquetipos sociales

⁴³⁹ Según Alejandra Val, hay ciertas dudas en relación a la fecha real de *El hada de las coles*, estimándose una horquilla temporal entre 1896 y 1900. No obstante, la propia Alice Guy reconocería el haberla realizado en ese año (Val, 2016).

esencialmente binarios. De esta manera, nacen mitos como el de Rita Hayworth que acabarán mutando a partir de 1950 en el nuevo icono de la feminidad que representará Audrey Hepburn (Morin, 1972).

Un proceso de normativización en el cual la presencia del Código Hays sería igualmente determinante en el caso de los Estados Unidos. Es en 1934 cuando la MPAA (o Motion Picture Association of America) establece este código de producción que estará especialmente vigente hasta 1952, año en el que su efecto empieza a ser menos visible, siendo finalmente cancelado en 1968.

Si bien la persecución moral de la sexualidad estaría vigente en el sistema estadounidense desde el surgimiento mismo del cine, es tras el fin de la Primera Guerra Mundial y la llegada de los años veinte cuando las instituciones van a tomar consciencia de la influencia social que ejerce el cine como arte popular, por encima de otros lenguajes como la literatura o el teatro (Bordat, 1987).

En este sentido, uno de los principales motivos que llevan a la creación del Código Hays es el temor de los poderes políticos a una ruptura con los valores morales tradicionales. En 1930, la MPAA constituye las bases del Código Hays a partir de trece puntos que hacen referencia a cuestiones como la sexualidad, la vestimenta, el decoro o el sentimiento nacional. Toda una ingeniería teórica que no haría más que potenciar un discurso xenófobo, racista, heterosexual y masculino, sustentado en la fuerte presión empresarial que ejercían las empresas de producción o *mayors* (Bordat, 1987). Un canon de lo correcto del que solo saldrían aquellos que pudiesen costearse las cuantiosas multas.

Es en 1961 cuando el Código Hays, ya flexible desde 1952, legitima la presencia de la homosexualidad en las películas, siempre que esta se presente de acuerdo a los cánones de la sociedad occidental más conservadora (Bordat, 1987). Una cierta apertura que vendría dada en parte tras la llegada de la televisión y la popularización de este medio en los hogares de Estados Unidos. Ante la presencia de nuevos contenidos, la MPA (anteriormente conocida como MPAA) no tendría más remedio que reformular las bases del Código Hays. En este sentido, podemos considerar que, si bien este sería finalmente abolido en 1968, sus efectos ya

habrían sentado las bases en la sociedad estadounidense, potenciando aún más el discurso racista, homofóbico y patriarcal que se vendría sustentando desde finales del siglo XIX.

2. DEL CÓDIGO HAYS A LA RUPTURA: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA.

A finales de los años sesenta, tienen lugar en Occidente diversos movimientos sociales que cuestionan las bases del sistema dominante. Ejemplos como el mayo del 68 francés, la Primavera de Praga o la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos jugarían un importante papel en la nueva conformación del lenguaje audiovisual. En esta ocasión, nos centraremos en el Blaxploitation como expresión de la resistencia afroamericana dentro de la cultura de masas y en la revisión de la *male gaze* propuesta por teóricas como Laura Mulvey o Ann Kaplan.

Para entender el alcance del Blaxploitation, consideramos pertinente aproximarnos a través de uno de los textos que sedimentó las bases de este fenómeno cultural⁴⁴⁰: "Un manifiesto feminista negro". Publicado por el Combahee River Collective en 1977⁴⁴¹, en él se distinguen algunos de los aspectos que definirían al feminismo negro estadounidense de los años setenta y ochenta.

Entre las diferentes cuestiones reflejadas, es interesante cómo se refleja la doble opresión de las mujeres afroamericanas: su condición como personas racionalizadas les imposibilita poder leerse dentro de los códigos determinativos del feminismo blanco, mientras que su condición de género complica los vínculos activistas con sus compañeros negros. En este sentido, las autoras de este manifiesto plantean una cuestión que sigue

⁴⁴⁰ Los textos que aquí se recogen para trabajar la cuestión anticolonial han sido seleccionados buscando encuadrar en la medida de lo posible con la temática trabajada en esta comunicación. Se es consciente de lo limitativo que puede ser este enfoque, invitándose a todas aquellas personas interpeladas a seguir investigando en esta cuestión desde las opresiones experimentadas por las distintas subjetividades citadas (y otras tantas que merecen ser trabajadas).

⁴⁴¹ La traducción con la que trabajamos es la realizada por Lucas Platero y Javier Saéz a partir de una edición del manifiesto de 1981.

de relevancia en la lucha social actualmente: la interseccionalidad como necesidad, pero también como dilema (Combahee River Collective, 1981).

En esta línea, es llamativo cómo Jon Hartmann se muestra crítico con los productos culturales encuadrados dentro del Blaxploitation, fenómeno cultural de masas que surgiría en los Estados Unidos tras la desaparición del Código Hays. Para Hartmann, el Blaxploitation se halla lejos de representar con justicia al colectivo afroamericano, no siendo más que una vía de adaptación de la industria de Hollywood a las nuevas exigencias sociales motivadas por la lucha de los derechos civiles. Un enfoque que recuerda al descrédito con el que las compañeras del Combahee River Collective miraban al feminismo blanco.

Según Hartmann, el Blaxploitation no sería más que el modo definitivo con el que Hollywood habría comprado el permiso para blanquear su discurso racista. Así, Hartmann considera que el filme *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, más allá de reivindicar la lucha del colectivo, no haría más que incidir en los tópicos preexistentes y que reducen a la población afroamericana a arquetipos de consumo (Hartmann, 1994).

En lo que respeta a los estudios de género, el surgimiento de la segunda ola feminista entre los años sesenta y setenta del siglo XX en Estados Unidos acabaría marcando igualmente al continente europeo. En el caso anglosajón, el texto de Laura Mulvey, "Placer Visual y Cine narrativo", publicado en la revista *Screen* en 1975, es considerado uno de los pilares de la teoría crítica feminista occidental. Entre otras cuestiones, el artículo se centra en cómo la mirada masculina determinaría la posición de lo femenino dentro del relato cinematográfico (afectando al lugar que ocupa la actriz) y fuera del mismo (interpelando a la espectadora).

En 1983, Ann Kaplan continúa el debate iniciado por Mulvey y se interroga acerca de los fundamentos de esa mirada masculina en su texto "¿Es la mirada masculina?" (Kaplan, 1983). Retomando los preceptos de Sigmund Freud y Jacques Lacan, Kaplan va más allá de la crítica realizada por Mulvey y sostiene que la cuestión no estaría tanto en cómo se construye dicha mirada sino en las consecuencias últimas que tendría en las mujeres como sujetos deseantes.

Dos años más tarde, Teresa de Lauretis se suma al debate y pone en tela de juicio los planteamientos de Laura Mulvey, que considera insuficientes. Según De Lauretis, el único modo de romper con la confrontación de la mirada masculina es a través de un posicionamiento radical de la cámara que rompa con los planteamientos clásicos de la imagen. Así, la única vía para ofrecer una mirada ajena a los códigos de deseo heteronormativos sería apostar por un enfoque "pre-estético" que supere la cosificación del cuerpo femenino (De Lauretis, 1985).

Aunque generalmente se asocie el cuestionamiento de la mirada masculina a un feminismo blanco y cis-heterosexual, en las últimas décadas del siglo XX, y muy especialmente en los últimos años, se ha demostrado la necesidad de reconfigurar el relato cinematográfico superando la visión heterocéntrica, cisexista y blanca, planteando una revisión interseccional. En la actualidad, teóricas como Sophie Mayer destacan la urgencia de actualizar los parámetros del análisis cinematográfico. Así, Mayer considera que, si bien existe una corriente *queer* dentro de la escena cinematográfica, esta está todavía determinada por la visión androcéntrica y occidental privilegiada (Mayer, 2015).

3. EL MODO DE REPRESENTACIÓN QUEER: DOS CASOS DE ESTUDIO PARA EL ANÁLISIS.

Tras la introducción previa de carácter teórico, se procede en este breve epígrafe a un análisis de dos obras que pueden servirnos a modo de guía de lo que sería la conformación y desarrollo del Modo de Representación Queer. Para ello, nos aproximaremos al filme de Agnès Varda *Una canta, otra no* (1977), procediendo posteriormente a analizar brevemente la producción de *Podría destruirte*, miniserie creada en 2020 por Michaela Coel.

Para entender el alcance narrativo y formal de *Una canta, otra no* (1977) conviene aproximarse mínimamente a su creadora, Agnès Varda. Nacida en Bruselas en 1928, Varda se convertiría en una de las pocas mujeres visibles del cine francés de los años sesenta, popularmente conocido como Nouvelle Vague. Su amplia trayectoria se caracteriza por dos aspectos centrales: la búsqueda de lo cercano por encima de todo

manierismo estético y la constante presencia de una voz en femenino plural que releva la importancia de cuestiones como el aborto, la construcción de lo romántico o la aproximación a la corporeidad femenina.

Su trabajo, que se iniciaría en 1954 con *La pointe courte*, refleja el despertar del movimiento feminista francés. Así, su cine denota su carácter reivindicativo en obras como *Cléo de 5 a 7* (1962), en la que narra cómo una joven francesa hace frente a su cáncer y a la mirada externa con la que la sociedad la sexualiza; *Respuesta de mujeres* (1975), un corto-documental a modo de denuncia que visibiliza cómo el androcentrismo impediría una subjetivización en femenino plural; o *Jane B. por Agnès V* (1988), pieza en la que retrata a la actriz Jane Birkin superando los convencionalismos sociales y conjugando el documental con la ficción.

En el caso que nos ocupa, *Una canta, otra no* es especialmente interesante por su capacidad para reflejar los años que siguieron al mayo del 68 francés. De forma paralela, conecta las vivencias de dos mujeres, Pauline y Suzanne, que coinciden en 1962 y, tras diez años alejadas, vuelven a verse en 1972. En 1962, Pauline vive con sus padres y Suzanne es madre de dos hijos. Embarazada de nuevo, Suzanne pide ayuda y Pauline le consigue el dinero necesario para abortar.

Ya en 1972, Pauline muda de nombre a *Pomme* ("manzana" en francés) y se une a un grupo coral de artistas nómadas que buscan concienciar de problemas como el aborto o la subyugación romántica a través de la música (Fig. 1). Por su parte, Suzanne ha rehecho su vida tras el suicidio de su marido. Tras el reencuentro, Suzanne y Pauline descubren hasta qué punto sus vidas han estado unidas por una constante en común: la presión que el sistema dominante ejerce sobre sus cuerpos y subjetividades.

En este sentido, *Una canta, otra no* destaca por el uso de la colorimetría y del plano general. Dos elementos que le sirven a Varda para incidir en esa idea de lo colectivo como vía de resistencia y de la diversidad como elemento clave de toda lucha. Respecto a la estética del filme, cabría decir que el filme de Varda recoge con notable acierto el tono disgresivo y ciertamente naïf que caracterizaría al movimiento feminista de esa época.



Figura 1. Fotograma de *Una canta, otra no* (Varda, 1977).

Fuente: Filmin.

Volviendo al presente, Michaela Coel representa con acierto el carácter subversivo del feminismo actual. Michaela Coel (Londres, 1987) es una mujer afrodescendiente con una potente carrera como productora, actriz y mediadora. En 2012, Coel escribe la obra de teatro *Sueños de chicle*⁴⁴², que sería finalmente llevada a la televisión en 2014 a través del canal británico Channel 4.

En su adaptación televisiva, *Chicle* narra la historia de una joven de los suburbios londinenses con un objetivo claro: descubrir una sexualidad que le ha sido denegada por su familia. Su última creación es *Podría destruirte*, una miniserie distribuida a través del canal BBC One y HBO, una reflexión en torno a la violación y cómo sobrevivir a ella sin caer en el victimismo.

Ambas producciones denotan tres aspectos cruciales: el interés de Coel por mostrar una sexualidad abierta, su condición como mujer racializada y la búsqueda de un discurso que aúne el lenguaje cinematográfico con las particularidades narrativas de las series y el carácter híbrido de

⁴⁴² Del inglés original "Chewing Gum Dreams", que da lugar a la serie *Chewing Gum*. Por su parte, el título original de *Podría destruirte* es *I may destroy you*.

las redes sociales. Tres condiciones que hacen de Michaela Coel una autora decisiva que encajaría con el Modo de Representación Queer.

Tanto *Chicle* como *Podría destruirte* responden a esa duda subjetiva que recogía el manifiesto de Combahee River Collective: la imposibilidad de leerse como una mujer negra dentro de un feminismo excluyente y hegemónico. Por su parte, el modo directo y pulsional con el que Coel habla de su deseo sexual rompen con el silencio impuesto a las mujeres desde el sistema dominante, posicionándose como sujeto deseante que asume la responsabilidad de sus actos y se permite disfrutar por encima de los códigos morales.

En relación a la técnica, el uso que Coel realiza del primer plano en *Podría destruirte* revela su destreza para conjugar la potencialidad del primer plano interpelativo con el carácter híbrido y ciertamente asfixiante de las redes sociales (Fig. 2). Conjugando un fuerte contraste lumínico, el desenfoco que potencia el rostro de la protagonista y la fusión colorimétrica que une al personaje con la tipografía típica de Instagram o Snapchat, Coel logra llevar la imagen cinematográfica a un nuevo estado, el de la interseccionalidad (técnica y narrativa) como respuesta.



Figura 2. Fotograma de *Podría destruirte* (Coel, 2020).

Fuente: HBO.

RESULTADOS

A lo largo de este artículo se ha intentado demostrar cómo el hecho cinematográfico ha logrado traspasar las barreras de lo tangible a lo largo del siglo XX, desplazándose del modo primitivo autártico a un nuevo estado de la imagen que va más allá de las salas de cine. Llegados a este punto, se persigue en este epígrafe verificar o refutar las hipótesis planteadas al inicio.

En primer lugar, se ha demostrado cómo el Modo de Representación Queer obedecería a un enfoque global de lo audiovisual, afectando a cada uno de los procesos de realización de la obra. El ejemplo de Michaela Coel, guionista, directora y actriz de sus dos obras, demuestra cómo esta nueva concepción del lenguaje cinematográfico abarca todas las facetas, desde la concepción del producto a la distribución del mismo.

En relación a la distribución, cabría mencionar la presencia de las plataformas de *streaming* como HBO o Netflix. Permitiendo un mayor acceso al consumo de los productos audiovisuales, no dejan de ser herramientas ciertamente polémicas en lo legal y económico, emulando el carácter oligopólico de las *mayors* estadounidenses del siglo XX.

En segundo lugar, el Modo de Representación Queer se distinguiría por su capacidad de dar cabida a las diferentes realidades sociales, políticas y culturales de nuestro tiempo. Una exigencia que parecen resolver producciones como *Podría destruirte*, *Gentleman Jack* o *Euphoria*, al romper con la hegemonía del relato androcéntrico y blanco.

Si bien la premisa suena tentadora, lo cierto es que gran parte de las productoras y distribuidoras, tanto analógicas como digitales, siguen estando en manos de un sistema dominante en masculino singular. En este punto, el amplio campo de acción que abren las herramientas digitales podría ser clave para crear otros medios que sí representen lo *queer* en su amplio espectro.

En tercer y último lugar, la imposibilidad de lo tangible que ha traído la crisis sanitaria de la Covid-19 quizá no ha hecho más que enfatizar la presencia de un nuevo modo de entender lo cinematográfico. Siendo

esta la hipótesis más difícilmente verificable, lo cierto es que la pantalla del ordenador, o incluso la del móvil, ha sustituido a la sala de cine no por gusto, sino por necesidad.

La presencia de lo digital puede obnubilarnos, llevándonos a confundir un cambio formal con otro real. El hecho de que tengamos a nuestra disposición una mayor disposición de contenidos con los que poder identificarnos no debe hacernos olvidar que a día de hoy el sistema dominante sigue ejerciendo su poder, pudiendo mutar camaleónicamente a los modos que se le exijan.

CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo, se ha buscado reflejar con la mayor precisión posible la evolución de lo cinematográfico. Como se ha podido observar, la historia del cine queda lejos de un relato lineal, ya que su carácter evolutivo nos ha llevado a diversas mutaciones, tanto narrativas como formales. En este sentido, afirmar a día de hoy que estamos viviendo el fin del lenguaje cinematográfico será visto en el futuro con el mismo descrédito que hoy damos a quiénes auguraban el final del cine con la llegada del sonido.

Con todo, extrapolar una posibilidad real de ruptura con el canon a través del Modo de Representación Queer sería ciertamente arriesgado. Como adelantábamos en los resultados, el peso político y económico del sistema dominante está perfectamente estructurado para construir no solo relatos adaptativos de acuerdo a las exigencias sociales sino también apropiándose de consignas que le son ajenas pero que le interesan.

Un buen ejemplo de ello sería el caso del Blaxploitation que planteaba Jon Hartmann. Siendo consciente de la obsolescencia simbólica que planteaba el Código Hays, Hollywood no habría hecho otra cosa que adaptarse a las exigencias del mercado, abriéndose cautelarmente al discurso anticolonial buscando no tanto dar una mayor visibilidad al colectivo como adaptarse a la demanda de una parte de la sociedad.

En este punto, cabría traer a reflexión el concepto de "antropofagia" que Victor Hugo Adler Pereira recoge a partir del "Manifiesto antropófago",

publicado por Oswald de Andrade en 1928. Situado en el contexto brasileño del siglo XX, la denuncia de Andrade constituye un reclamo de lo abrupto y primitivo, con el fin de librarse de la colonización ejercida por Occidente durante todos esos siglos (Pereira, 2014).

Una búsqueda de lo auténtico que en cierto punto vemos en el modo en el que Michaela Coel cuestiona el discurso blanco burgués en *Podría destruirte*. Una crítica que se centra especialmente en cómo los valores aparentemente progresistas de la izquierda actual se emiten desde la perspectiva occidental, reproduciendo inevitablemente los mismos arquetipos racistas que sus predecesores. De esta manera, Coel logra responder tanto al relato hegemónico del sistema dominante como a aquellas compañeras blancas que asumen el discurso racista de Occidente bajo el halo de una supuesta modernidad.

Otro de los aspectos que creemos haber evidenciado es el hecho de que la disidencia *queer* va más allá de los últimos años del siglo XXI. Es más, los sucesos acaecidos en Stonewall en el verano de 1969 podrían entenderse como un punto de inflexión que no haría más que canalizar la lucha activista ejercida a lo largo del siglo XX. Nombres como el de Claude Cahun o Joséphine Barker evidencian la existencia de una disidencia cultural que precedería al velo censor del Código Hays.

Por todo ello, se considera imprescindible poner el foco en una arqueología *queer* y anticolonial de la disidencia. Visibilizar el camino recorrido permitirá tomar conciencia de un pasado, afrontando los retos que depara el futuro siendo conscientes de ese relato en femenino plural. Una labor antropológica que dará las herramientas necesarias para hacer frente a las mutaciones del sistema dominante con una mayor clarividencia.

En este punto, cabe plantearse una última cuestión: ¿qué camino ha de tomar el Modo de Representación Queer para resistir, en la medida de lo posible, al alcance antropófago del sistema dominante? Siguiendo la línea argumentativa recogida en esta disertación, se apuesta por un posicionamiento atómico y centrípeto, que eclusione desde los márgenes hacia el poder simbólico del sistema dominante, proporcionando una

interpretación más justa de la realidad. Un camino sin duda apasionante en la que voces como la de Michaela Coel parecen ya haberse adentrado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Andrew, D. (2020). Announcing the End of the Film Era. *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* by Francesco Casetti, Columbia University Press, 2015. En Chateau, D.; Moure, J. (eds.) *Post-cinema. Cinema in the Post-art Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 45-65
- Bordat, F. (1987). Le code Hays. L'autocensure du cinema américain. *Vingtième Siècle. Revue D'histoire*, 15, 3-16.
doi:10.2307/3769623
- Burch, N. (1999) *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Coel, M. (2020). *I may destroy you*. UK: BBC.
- Combahee River Collective (1981). A black feminist statement. En Moraga, Ch. & Anzaldúa, G. (eds.) *This bridge called me back. Writings by radical women of color*. New York: Kitchen table, women of color press, 210-218.
- De Lauretis, T. (1985). Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. *New German Critique*, 34, 154-175.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad. 1-La voluntad de saber*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Geoghegan, K. (2014, marzo 25) Michaela Coel: A rising star at the National Theatre. BBC News. Entertainment & Arts. Recuperado de <https://bbc.in/3bCSSpL>
- Guy, A. (1906). *Les résultats du féminisme*. Fancia: Gaumont.
- Hartmann, J. (1994). The Trope of Blaxploitation in Critical Responses to "Sweetback". *Film History* 6(3), 382-404.
- Kaplan, A. (1983). Is the gaze male? En *Women & Films*. Both sides of the camera. Nueva York: Routledge, 23-35.
- Mayer, S. (2015). *Uncommon Sensuality: New Queer Feminist Film/Theory*. En Mulvey L. & Rogers A. (Eds.), *Feminisms: Diversity, Difference*

and Multiplicity in Contemporary Film Cultures, 86-96.
Amsterdam: Amsterdam University Press doi:10.2307/j.ctt16d6996.12

Morin, E. (1972). *Les stars*. París: Éditions du Seuil.

Pereira, V. H. A. (2014). La antropofagia como actitud: en las vanguardias, en el tropicalismo y en la literatura periférica. *Cuadernos de Literatura*, 18(35), 132-149.

Val, A. (2016). *Vida de Alice Guy Blaché*. Madrid: Asociación Matritense de Mujeres Universitarias.

Varda, A. (1977). *L'une chante, l'autre pas*. Francia: Institut National de l'Audiovisuel.

NO-DO: LA IMAGEN SONORA DEL NUEVO ESTADO (1943-1945)

M^a AUXILIADORA ORTIZ JURADO
Universidad de Córdoba, España

RESUMEN

El noticiario cinematográfico español NO-DO, centrando la atención en el contenido musical que ofreció durante sus tres primeros años de vida, esto es, desde enero de 1943 hasta diciembre de 1945.

El análisis de las distintas ediciones tiene como objetivo principal conocer los repertorios y prácticas musicales difundidos y los modos en que fueron presentados, analizándolos a la luz de la ideología falangista para valorar en qué medida las secciones musicales de NO-DO sirvieron a transmisión de su retórica

La música tradicional, convertida en símbolo sonoro de la Nueva España y promovida desde el Poder, es al mismo tiempo seña de identidad y constante sonora del noticiario.

PALABRAS CLAVE

Música, propaganda, franquismo, cine, NO-DO.

INTRODUCCIÓN

La creación de Noticiarios y Documentales a finales de 1942 fue una más de las medidas orientadas a afianzar la imagen nacional e internacional del Nuevo Estado que habría de construirse tras la Guerra Civil. La Vicesecretaría de Educación Popular, cuya dirección detentaba Falange, instauraba así un organismo que ejerció el monopolio informativo desde 1943, año de su primera edición, hasta 1981. Durante esta etapa, NO-DO produjo semanalmente un noticiario de exhibición obligada en todas las salas de cine.

Este estudio se relaciona con la historia cultural y la consideración de las manifestaciones artísticas como fenómenos culturales con dimensiones sociales relevantes. No puede desligarse de la ideología y de sus vínculos con la sociedad que desde el Nuevo Estado se potenciaba. Así, el análisis de la imagen en su dimensión simbólica tiene en cuenta aspectos de teorías sociológicas y antropológicas de raíz estructuralista.

Partiendo del visionado íntegro de los fondos del Archivo NO-DO de Filmoteca Española correspondientes al período acotado, han sido seleccionados los segmentos de temática musical y se han establecido categorías atendiendo al formato en que estos contenidos son presentados y a las distintas prácticas y repertorios mostrados. A ello se añade el análisis de la plástica visual y sonora empleadas para determinar en qué medida la música en NO-DO fue vehículo para la difusión de la retórica fascista y la creación del imaginario colectivo de la sociedad española durante los primeros años del franquismo

1. MÚSICA, IDEOLOGÍA Y POLÍTICA EN EL PRIMER FRANQUISMO

Entender el alcance de las manifestaciones musicales exhibidas por NO-DO requiere conocer la concepción falangista de la música y las implicaciones políticas de la diversidad musical española.

1.1. POLÍTICA MUSICAL DE FALANGE

La creación de NO-DO se inscribe en el contexto de construcción del régimen nacido tras la Guerra Civil. El nuevo régimen totalitario implantó un modelo único de cultura.

Así, las competencias relacionadas con prácticas musicales como el folclore que, por su dimensión social se convierte en vehículo de ideologización y propaganda, se confían Sección Femenina de Falange (SF) una institución no específicamente musical.

Mientras tanto, actividades musicales con menor importancia propagandística como conciertos o enseñanza específica de la música se confiaron a organismos en manos de grupos ideológicos enfrentados al falangismo.

El pensamiento oficial, en el que confluyen falangismo y conservadurismo católico sólo admite la existencia de una nación, la española, cuyas raíces se instalan en una tradición, de la que es depositaria el pueblo, identificada con la religión, ideas que provienen del pensamiento conservador anterior a la guerra y que serán la base para los proyectos orientados a la creación y articulación de la vida musical del futuro.

El utilitarismo totalitario falangista instrumentalizó la música al servicio del Estado, vehículo para la transmisión y el asentamiento de la ideología. Este proceso implicaba silenciar, a través de la censura, aquellas que se identificaban con el período republicano, tanto las populares urbanas como la música culta inserta en las corrientes de vanguardia, tachadas de degeneradas.

El nacionalismo totalitario únicamente admitía la música patriótica, himnos, y la música tradicional, géneros que podían prestar un servicio en la construcción del nuevo estado, por su dimensión social que redundaba en la capacidad ideologizadora y que quedará en manos de organizaciones no específicamente musicales.

Falange ejercería el control ideológico y político en la política cultural hasta 1942 mediante la incorporación de miembros destacados a sus instituciones (PÉrez Zalduondo, 2011).

Desde la Delegación Nacional de Propaganda, en manos de Falange, se promovió aquella música que resultaba útil a la implantación y difusión del pensamiento, es decir, la música folklórica y los himnos, quienes debían simbolizar la identidad española. Esta música debía ser protagonista en las actividades musicales organizadas por las delegaciones provinciales, por lo que se puso en marcha una campaña de difusión y propaganda de las instituciones que la interpretaban. En menor medida, géneros castizos como el pasodoble, prohibiéndose las músicas populares urbanas o de consumo bajo criterios xenófobos y morales, por influencia católica.

Esta política evidencia un concepto elitista de la cultura, al ser la popular o de consumo su objetivo principal. La potenciación de los bailes castizos y sobre todo del folklore y sus nuevos significados pone de manifiesto que la Vicesecretaría priorizó la finalizada ideológica y propagandística de su política musical en detrimento de la educativa.

1.2. LA MÚSICA EN EL DISCURSO REGIONALISTA

En el ideario político del primer franquismo la música popular, considerada expresión del espíritu del pueblo y símbolo de su esencia, de una existencia que trasciende espacios simbolizando a la Patria en su dimensión sonora, hacerla tangible a través de una música. El folklore proporciona una continuidad orgánica y atemporal más útil, si cabe, que la historia (Ortiz García, 2012).

Pero la diversidad de manifestaciones culturales entre regiones cuestionaba la unidad esencial del pueblo español y, por tanto, la unidad política de España, hecho incuestionable para el franquismo y objetivo político prioritario de la dictadura.

El folklore salvaría esta contradicción entre la realidad diversa y el ideal de antiguo y único pueblo español, pues será instrumentalizado para suplantar el discurso nacionalista regionalista por otro de hermandad entre todos los pueblos de España y desarticular, junto con la represión, reivindicaciones nacionalistas.

La música, despolitizada, reducida a emblema estético y sentimental, fue potenciada con una evidente intención banalizadora (Martínez del

Fresno, 2012), la de dar sentido a unas regiones carentes de contenido político y social y fomentar sentimientos de hermanamiento. De ahí el fomento de estas prácticas musicales, con diferencias, pero en el fondo una. La esencia hispana sustentaba la unidad, un nacionalismo nacional

1.3. LA LABOR MUSICAL DE SECCIÓN FEMENINA

La Sección Femenina de Falange Tradicionalista y de las J.O.N.S., fue una organización creada en 1934 para el encuadramiento masivo y el adoctrinamiento de la mujer de acuerdo a la ideología fascista del partido. Seguía modelos de las potencias de Eje, con las que mantuvo un intenso intercambio durante los primeros años.

La música popular había entrado en la ideología utilitarista y tradicionalista del Partido gracias a su capacidad para la creación simbólica y su innegable potencial educativo. Por ello, el canto del repertorio tradicional y sacro constituyó la labor principal del Departamento de Música que, dentro de la Regiduría de Cultura, se encargaba, asimismo, de la investigación en el ámbito de la música popular (Casero, 2000). Este Departamento fue uno de los más importantes dentro de la Regiduría de Cultura, dado que, la música popular, junto a la sacra, era un elemento de primer orden para canalizar la sensibilidad y emotividad de la gente en un sentido “nacional”.

La recuperación del patrimonio musical popular se materializó en una labor de recogida de cantos tradicionales, depositarios de la sabiduría popular, considerados en peligro de extinción por el auge de las músicas modernas importadas del exterior.

La delegación de esta labor en manos femeninas ha de entenderse dentro del concepto falangista de mujer y el consiguiente modelo femenino que SF promovió, un modelo ligado a la fecundidad en el contexto de construcción del Nuevo Estado.

La mujer había de ser la transmisora de los auténticos valores hispanos, depositados en estos cantos. También la danza folklórica, dependiente del Departamento de cultura física, servirá a la preparación física de las futuras madres en su misión de dar hijos sanos a la patria y preservar la conservación de la raza.

El patrimonio musical tradicional se vincula directamente al medio rural y contribuye a crear el mito de la nación española rural-histórica en el que podemos trazar la línea mujer- tierra –Castilla, unidas por la fecundidad. La mujer y la tierra, como productoras garantes de la perdurabilidad de la raza, y como transmisora de valores. Castilla (campesina), tierra fecunda desde la que se gestó el glorioso pasado imperial, origen de una nación unida.

En este mismo contexto, la labor de rescate, recopilación y difusión del patrimonio musical, fuente de la sabiduría popular, será concebida como una verdadera misión-utilitaria, carente de dimensión cultural-patriótica, y no como un adorno, por cuanto supone restablecer y difundir el auténtico espíritu de la raza, borrado por la decadencia del pasado inmediato. De ahí que la práctica de la música, pero fundamentalmente de la danza, de los grupos de Coros y Danzas sea masiva y se potencie a través de los concursos, lo que contribuía a la difusión, pero no sólo de unas prácticas musicales y unos valores hispanos, sino de un modo de ser de la mujer falangista, esto es, el modelo de mujer del Nuevo Estado y, con él, la perpetuidad del mismo.

Sin embargo, la recuperación se convertiría en recreación de lo políticamente necesario y del modo más adecuado para que el producto, reelaborado, se ofreciese al público como espectáculo edificante que contrarrestaba o lo pretendía, la introducción de otras músicas y bailes peligrosos por su influencia extranjera y su supuesta inmoralidad. De este modo organizaron exhibiciones masivas que prácticamente protagonizó SF por todo el país desde 1939 a través de los Coros y Danzas y de sus concursos.

La cultura surgida del pueblo volvía al pueblo tras su reelaboración auspiciada desde la formación de las instructoras.

La mujer no debía tener protagonismo en política ni en asuntos públicos. Ellas pretendían ser vistas socialmente como representación del ideal de mujer que la dictadura promovería, ideal único del que se convertirían en garantes la propagación de un modelo femenino acorde con los principios del régimen y la religión católica (Otero, 1999).

Junto a la labor de recuperación, fueron instrumentalizadas como propaganda política del régimen, tanto a nivel nacional como internacional y su intervención en la reglamentación del tiempo de ocio y en los rituales y puestas en escena durante todo el franquismo a través de Coros y Danzas.

Encaminar las conductas domésticas y actividades de las mujeres hacia formas útiles para la nación y para el Estado, puesto que la ideología de supeditación de la mujer al ámbito privado y a las labores exclusivas de crianza y cuidado lastraba cualquier intento de que lo enseñando por SF sirviera más allá de estos ámbitos.

El uso de la danza se tomó del modelo alemán, que utilizaba la danza clásica y formadoras profesionales, frente a un sucedáneo español centrado en los bailes tradicionales y caracterizado por el desinterés formativo de las instructoras.

Canto y danza vehiculan la enseñanza “espiritual”, el adoctrinamiento “intelectual”, y la formación física, ambas necesarias para garantizar la conservación de la Patria y del espíritu de la raza, promesa fecunda del futuro imperial garante de un orden establecido.

A través de la enseñanza, SF ejercerá el control de las jóvenes, potenciales productoras que habrán de garantizar la perdurabilidad de la raza y su auténtico espíritu, que como futuras madres transmitirán a través del corpus tradicional de cantos en el que residen los genuinos valores hispanos.

Las canciones y danzas tradicionales adquirieron una fuerte carga simbólica como representaciones oficiales del pueblo y de la patria y como tales fueron introducidas en numerosos actos públicos, como símbolo de la nación-pueblo (femenino) que acoge, manifiesta respeto o agasaja a la nación-Estado (masculino).

2. LA MÚSICA EN NO-DO

El escenario musical diseñado por la política anteriormente expuesta tendrá su correlato en un medio de difusión de masas de creación estatal. El análisis de los contenidos musicales del período seleccionado

evidencia la influencia de la ideología en la selección de la información musical llevada a cabo, en buena medida, desde la Vicesecretaría de Educación Popular a instancias propias y de solicitudes recibidas desde distintos organismos afines, entre los que podemos destacar a la Sección Femenina de Falange por la relevancia que, como veremos, tiene para este estudio. Pero, junto a la selección, el tratamiento cinematográfico, realizado por los técnicos de NO-DO, permite leer las marcas sonoras y visuales de la ideología que sustenta la política en materia musical desplegada durante estos años, todo ello dentro de las limitaciones técnicas del momento y de la propia idiosincrasia del noticiario.

Como señala Saturnino Rodríguez:

Se buscaba la educación popular de una ciudadanía con una formación que no sobrepasaba la del nivel escolar. Esto, que era válido para todos los medios, lo era, sobre todo, para los medios audiovisuales y más concretamente para el cine, al que se le atribuía un privilegiado impacto en la formación popular (1999,10)

Es en el enorme poder de persuasión del medio cinematográfico donde reside el valor concedido a la música en NO-DO.

2.1. SECCIONES MUSICALES

El único estudio de carácter general que aborda la música de modo específico (Tranche & Sánchez-Biosca, 2006) describe los aspectos técnicos que limitaban el sonido directo, los referidos al montaje de la música y la red de compositores vinculados a la creación de breves fragmentos cuyo carácter debía adaptarse a una variada suerte de circunstancias y que en ocasiones se escribieron sin tener en cuenta las imágenes. Sin embargo, salvo estudios parciales referidos a las danzas gallegas y al flamenco, el contenido musical de NO-DO no ha sido objeto de estudio.

Como se ha apuntado, NO-DO responde a la tipología de noticiario del momento, caracterizado por una variopinta batería temática que se ofrece a través de secciones igualmente diversas cuyo orden y periodicidad imprevisibles contrasta, sin embargo, con la regularidad de su número y dimensiones en el seno de las ediciones cuya duración total viene impuesta por las limitaciones técnicas de la cinta.

La temática musical constituye, en principio, una más del misceláneo entramado. Salvo un par de excepciones, NO-DO centra su interés en la dimensión interpretativa del arte sonoro en detrimento de aspectos como la creación, la difusión y la industria musical o semblanzas de músicos. Canto, interpretación instrumental y prácticas coreográficas diversas, cuya procedencia contextual también variada, ferias y fiestas populares, actos institucionales y actuaciones en directo para NO-DO, entre otras, favorecieron la visibilidad de la música a través de los tres tipos de secciones que el noticiario ofrecía.

En ocasiones, la información musical se inserta en secciones encabezadas por el título específico de una noticia, que puede incluir varias procedentes del mismo evento. Es el caso, por ejemplo, de actos oficiales como los Consejos Nacionales de Sección Femenina, cuya información se fragmenta en noticias breves de las cuales una, al menos, muestra las exhibiciones de danzas folklóricas con las que se clausuraban estos y otros eventos oficiales, como los desplegados por toda la geografía española con motivo de las visitas de Franco y altos cargos a numerosas ciudades. Bajo este formato de cabecera específica, pero sin segmentación interna, NO-DO presentó, por ejemplo, números musicales llevados a cabo con motivo de su aniversario o la grabación del rodaje de escenas musicales de la película *Patria chica*.

El contenido musical se inserta frecuentemente en secciones con cabecera alusiva a las características del mismo, como *Folklore español* y *Baile español*, único espacio específicamente musical que suele presentar interpretaciones individuales de danza española y de flamenco en pareja, mientras que aquél acoge danzas folklóricas.

Por último, la música también se insertará como contenido breve en secciones que presentan varios unificados bajo cabeceras como *Variiedades* o *Costumbres populares*. Aunque pierden su indicativo particular, separados del resto por un rápido efecto visual, los contenidos breves aparecen en el sumario editado junto a cada edición.

La visualización íntegra de las ediciones de No-Do nos ha permitido observar prácticas musicales, normalmente bailes regionales, insertas a modo de breves secuencias en contextos como ferias y romerías de

carácter local, que son presentadas bajo cualquiera de los formatos anteriores, es decir, con cabecera propia o bajo una cabecera genérica. Frecuentemente, y de modo significativo, estas secuencias son individualizadas por la voz narradora.

Podemos concluir que durante el período estudiado una misma práctica musical (vocal, instrumental o coreográfica) apareció en cualquiera de los tres modos descritos, debido tanto al carácter genérico de algunas secciones como a la citada presencia de la música en múltiples manifestaciones. Del mismo modo, una misma sección puede presentar prácticas musicales distintas.

Como se ha mencionado, la duración de las distintas secciones y, en su caso, la de los fragmentos que pueden presentar, no es relevante por cuanto solían equilibrarse en el proceso de postproducción. Tampoco son de mayor interés las cabeceras de las noticias y secciones que acogen la información musical. Por ejemplo, la interpretación de una danza en espacio propio pudo aparecer bajo la cabecera *Folklore español* o con cabecera propia, normalmente introducida por el nombre de la provincia de origen del baile.

Por otra parte, ya hemos aludido a la imprevisible periodicidad que la propia concepción miscelánea del No-Do impone, si bien, fiestas, civiles y religiosas, de Consejos Nacionales de Sección Femenina y el Concurso Nacional de Coros y Danzas o de conmemoraciones como la del Día de la canción se celebran anualmente.

Si bien la descripción realizada permite conocer la articulación del contenido musical en el noticiario, las características de éste aconsejan buscar la relevancia de la música no tanto en la periodicidad de secciones como en la efectiva presencia de estas prácticas, su duración, el interés musical concedido y su tratamiento cinematográfico.

Hemos contabilizado un total de sesentaiséis noticias en las que la música está presente. De ellas casi la mitad, treinta, corresponden a 1943, a 1944, diecinueve, y diecisiete a 1945, año en el que muchas de ellas carecen de sonido.

Teniendo en cuenta el carácter atemporal que las limitaciones obligaban a imprimir para ocultar el retraso informativo respecto a otros medios, con recursos como la supresión de referencias temporales podemos establecer dos categorías. Las unidades informativas con referencia temporal, como Semana Santa, fiestas del mes de mayo, celebraciones y actos anuales de instituciones como el “Día de la canción” del Frente de Juventudes o los Consejos Nacionales de Sección Femenina, actos oficiales de carácter político, inauguraciones, y, por otra parte, eventos musicales puntuales como los concursos nacionales de Coros y Danzas. Entre aquellas que carecen de referencias temporales podemos incluir las actuaciones de distintas agrupaciones y artistas para No-Do. El conjunto se sumerge en un aire de intemporalidad, en una sensación ácrona que, en el caso de la música folklórica también servirá a la simbología.

El contenido musical nunca se sitúa al final y sin embargo hay casos en que abre el noticiario, si bien no es un aspecto significativo dentro de la tendencia acumulativa y al margen de toda jerarquía que caracteriza a esta suma de atracciones cuyo fin es impactar al espectador.

Duración equilibrada y posición variable forman parte de la intencionalidad homogeneizadora que pretende dificultar la percepción ordenada y dotar de versatilidad y capacidad para captar la diversidad de la realidad.

Pese a su raíz periodística, las limitaciones lo alejan de la posibilidad de dar un efecto verosímil de actualidad.

El encabezamiento de las noticias es descriptivo, sin gancho informativo y la presentación titular es sobria. Los contenidos musicales utilizan un estilo tipográfico sencillo y claro, normalmente blanco, sobre la imagen en movimiento, con letra simple, no siempre en mayúsculas, y centrada. Su presencia en la pantalla no excede el tiempo convencional de lectura, como es habitual en el noticiario. Tan sólo en un caso, se utiliza el cartón pintado.

Entre los recursos para separar noticias breves dentro de una misma sección se usa el fundido a negro. Como excepción se encuentra la transición que separa dos noticias relativas al estreno de *La venta de los gatos*

del maestro Serrano. El texto incluye nombres y adjetivos pero no verbos que determinen la acción.

En cuanto al contenido musical, en el noticiario destaca el absoluto dominio de la interpretación, por lo que podemos hablar de “espacios musicales” como tipología dentro de NO-DO.

2.2. REPERTORIOS Y PRÁCTICAS MUSICALES

Las distintas secciones mencionadas vehicularon géneros y prácticas musicales diversos. Del flamenco y las músicas académicas de influencia popular a la música tradicional, pasando por algunos himnos patrióticos y una testimonial presencia de músicas asemejadas al jazz. La acogida diferenciada de este elenco, cuyo denominador común será el vínculo popular, privilegia ostensiblemente la música tradicional y, dentro de ella, la danza folklórica.

2.2.1. Música académica

La asociación de la música académica a una élite intelectual, mermaba su capacidad para captar a las masas. En este carácter propagandístico residía el interés del régimen por la música y su compromiso con la educación musical del pueblo, al que sí respondía la música folklórica (Pérez Zalduondo)

Por ello, No-Do reduce la presencia de la música de concierto a sólo tres muestras durante sus primeros años, más aún cuando las principales destinatarias del noticiario habían de ser las mujeres (Tranche & Sánchez-Biosca, 2006), eternas excluidas de la alta cultura.

Resulta reveladora en este sentido la “Jota” de las *Siete canciones populares* de Falla, interpretada en el noticiario 57A (1944)⁴⁴³. Junto al evidente nexo popular de la obra y la “españolidad” concedida a este baile, que guían la selección, el formato en que se presenta y el modo de

⁴⁴³ «CANCIONES ESPAÑOLAS. Lola Rodríguez Aragón canta la Jota de Falla». NO-DO, noticiario 57A, 1944. Archivo NO-DO, Filmoteca Española.

representación, único en las ediciones de estos años, remiten a un discurso músicovisual que entronca con el modelo femenino fascista.

Resta precisar que el maestro gaditano, pese a su exilio en Argentina, fue el compositor “imaginado” por el régimen para abanderar la causa nacional de la música en la Nueva España, pese a la absorción de influencias extranjeras que se intentarán difuminar promoviendo el conocimiento de su dimensión nacionalista más “pura”.

2.2.2. Danza española y flamenco. Folclorismo y casticismo.

Tanto la danza española como el flamenco se presentan en una versión folclorizada dirigida al gran público. Hemos podido identificar que la danza toma fragmentos de zarzuelas, como *El barberillo de Lavapiés*, y músicas populares, así como de versiones folclorizadas de obras de Albéniz. Estos evidentes nexos con la música tradicional contribuirán a reforzar la imagen sonora unitaria de la nación. Son mujeres artistas, profesionales del espectáculo musical y modo inocente de llevar al exterior la idea de una España unida, con una cultura propia que no precisa de influencia extranjera.

Estos géneros aparecerán en una sección propia, Bailes españoles o Baile español.

No podemos dejar de comentar, por su carácter exclusivo, el único ejemplo de pasodoble, interpretado por la orquesta de Manolo Bel, una orquesta de jazz a la que se le añaden las castañuelas.

2.2.3. Música tradicional.

El simbolismo del folklore, en general, y de la música tradicional, en particular, en el ideario falangista se traduce en el predominio de la música popular NO-DO. Aunque son las prácticas coreográficas las más exhibidas debido a su potencia icónica, también las ejecuciones vocales e instrumentales tienen un lugar en el noticiario.

El canto que No-Do proyecta es, con excepciones, canto colectivo. En NO-DO el canto popular independiente de la danza se reduce a la interpretación de himnos falangistas por parte del Frente de Juventudes con motivo del Día de la canción institucionalizado por esta

organización y a una canción popular gallega. Ambos ejemplos ponen de manifiesto aspectos claves de la concepción y uso del canto popular, como son la vinculación con la religión propia del ideario falangista, la dimensión patriótica del himno y la utilización de la lengua regional en el folklore.

Un canto a capella colectivo y monódico —a una sola voz— metáfora de la unidad patriótica y de la univocidad del mundo mítico evocado durante los primeros años, en tanto su melodía y su ritmo inflaman el espíritu y sus textos transmiten los lemas del régimen vinculados al papel de la juventud en la construcción del futuro cimentado sobre un pasado glorioso. Y este será el mensaje que NO-DO enfatizará, por una parte, al seleccionar la celebración del Día de la Canción como objeto informativo en 1943 y 1944, y, por otra, gracias al tratamiento cinematográfico que, como veremos, en ambos casos se plantea del mismo modo.

La canción “Si vas a San Benitiño” ejemplifica la unión del elemento religioso y popular propio del ideario falangista, en este caso asociado a la defensa de la tierra. Al mismo tiempo se pone de manifiesto el uso de la lengua regional en el folklore, reducto emotivo y superficial que le confiere un carácter arcaico carente de connotaciones políticas. Se trata de la única canción popular que aparece en NO-DO en versión polifónica, con la consecuente sublimación del elemento popular.

Canción e himnos son tratados del mismo modo. El interés del canto reside en el texto, de ahí que la voz narradora está ausente o se detenga antes de que pueda escucharse el texto y, a diferencia de la danza, la interpretación no se visualiza, aunque se haga referencia a la agrupación, hecho, por otra parte destacado. Las imágenes ilustran el contenido del texto al mismo tiempo que la música refuerzan el carácter simbólico de los espacios que muestran las imágenes, cuyo tratamiento y elaboración las convierten en auténticos vehículos propagandísticos que serán retomados en el último capítulo.

Las prácticas instrumentales que NO-DO nos muestra se vinculan en su mayor parte a la interpretación de danzas regionales. Éstas se acompañan de dos tipos de agrupaciones: las integradas por una combinación variable de instrumentos de pulso y púa (guitarra, bandurria, laúd,

timple canario), cuyos intérpretes tañen en posición sentada. Su ejemplo más nutrido es la rondalla que acompaña las jotas. Por otra parte encontramos agrupaciones que combinan un instrumento de viento madera (flauta, txistu o gaita) con uno o dos de percusión (tambor, bombo), cuyos intérpretes siempre permanecen en pie. Ocasionalmente pueden sumarse al acompañamiento las palmas o el pandero, entre otros.

En el ámbito universitario y con la influencia del Estado a través de la SEU (Rodríguez-San Pedro Bezares, 2004) se promueven las agrupaciones estudiantiles, cuyo carácter tradicional es subrayado por NO-DO cuando se refiere a la tuna de la Universidad de Salamanca como “la juventud que sabe enlazar con la más gloriosa y risueña tradición artística del viejo solar hispano”.

Éstas están presentes en el pasodoble que identificamos en la música acompaña las imágenes del recorrido de la tuna por las calles. Si bien el sonido no es directo, todo apunta a que perteneciera a esta misma agrupación.

La construcción de instrumentos de cuerda será el único objeto musical realmente informativo de NO-DO, que mostrará al espectador la síntesis del proceso en un taller granadino. El documento fílmico subraya el carácter artesanal y tradicional con la presencia de un niño, un joven y un hombre adulto. Generización

2.2.3.3. Danza

Como hemos apuntado, la música folklórica fue convertida en símbolo sonoro de la nación y en vehículo del discurso de hermandad entre todos los pueblos de España para diluir diferencias entre las manifestaciones musicales de las distintas regiones (Martínez del Fresno 2012).

Durante estos años las danzas se presentan de distinto modo dentro del noticiario. Como parte de los numerosos festejos populares diseminados a través de las distintas ediciones, son subrayadas por la cámara y la voz narradora promoviendo su afianzamiento en las fiestas locales, en la línea de las recomendaciones que hiciera Pilar Primo de Rivera (1983). Del mismo modo son destacadas las prácticas coreográficas que clausuran actos institucionales como los Consejos Nacionales de SF, o ligadas

a visitas de Franco No-Do, que incluyó estas danzas y bailes con motivo de su aniversario.

Mención especial merecen las actuaciones que, a petición de SF, eran grabadas y difundidas por NO-DO (Hernández Robledo, 2003) con motivo de Concursos Nacionales de Coros y Danzas y de “exhibiciones” diversas.

La interpretación de las danzas en NO-DO

Junto a Coros y Danzas de SF, las agrupaciones de la Obra Sindical de Educación y Descanso (EyD), también promocionadas desde el poder, protagonizan manifestaciones coreográficas en NO-DO. Sin embargo, cuando la voz en off omite agrupación alguna no podemos asegurar vínculo necesario con estas organizaciones.

No obstante, para Beatriz Busto (2012 5) toda interpretación masculina o mixta se asocia a grupos de EyD y, por otra parte, parece que grupos de CyD se insertaron en la grabación de fiestas locales.

Danza colectiva, preferentemente en parejas, masculina, femenina o mixta. En cuanto al género de los intérpretes, las prácticas coreográficas masculinas se identifican con la ezpatadanza del País Vasco y Navarra y las femeninas con las llevadas a cabo por SF. Por su parte, la jota siempre es interpretada en parejas mixtas.

En relación a las danzas de SF, Estrella Casero (2000) califica de aberración la subversión de la tradición de bailes mixtos al ser interpretados en parejas femeninas en las que uno de sus miembros modifica el atuendo, las actitudes o incluso se disfraza para asumir el rol de hombre. la folía canaria con motivo del II Concurso Nacional, el caso de la ezpatadanza, que aparece en tres ocasiones interpretada por hombres y una por mujeres (Fig. 10)con motivo de la clausura del Consejo Nacional de SF celebrado en Loyola. Es improbable la intención de subvertir roles de esta danza guerrera. Antes bien, falsea la tradición y la vacía de contenido, reduciéndola a epidérmico elemento identitario.

Capítulo especial merece la jota, baile que en estos años contaba con día propio en el calendario y es interpretado en tres ocasiones y siempre en

parejas mixtas. La voz narradora la destaca como símbolo de la “raza ibérica” y como tal será llevada al cine, junto a las sevillanas, interpretadas exclusivamente por mujeres, como emblemas emotivos de la nación recordados desde el extranjero, en la película *Patria Chica*, cuyo rodaje immortalizan las cámaras de NO-DO.

La escasez de ejemplos únicamente nos permite destacar que las cámaras de NO-DO sólo captaron interpretaciones mixtas de un baile que se convierte en emblema de la nación.

Regiones representadas

Las distintas regiones están representadas a través de las provincias, pues la intención política es diluir el concepto de región.

Durante el período analizado, se encuentran representadas en No-Do Galicia, Aragón, Cataluña, Baleares y Canarias, a través de la muñeira, la jota, la sardana, el romance del Mayorazgo y la folía, respectivamente; País Vasco y Navarra, por la ezpatadanza y la danza de arcos; Andalucía, con las sevillanas y el vito; Aragón y Extremadura, con las respectivas jotas aragonesa y extremeña, y las Castillas, a través de la jota manchega y la bailina de León. Asimismo, la danza de arcos también aparece en exhibiciones en Soria y en Galicia. Esta circunstancia puede atribuirse a la riqueza y variedad de manifestaciones, pero también a las prácticas de intercambio (Fig.) que, como veremos, desarrollaron en estos años los grupos de Sección Femenina (Casero, 2000). Por su parte, los bailes levantinos aparecen destacados en breves secuencias en el seno de fiestas populares, pero no individualizados.

Salvo la jota y las danzas vascas, la presencia diferenciada en cuanto a tiempo, información y recurrencia parece buscar la sensación de variedad.

Retórica falangista

Podemos observar que los espacios en que se llevan a cabo las prácticas coreográficas vinculadas a exhibiciones suelen ser parques de ciudades o bien entornos campesinos. Se llevan a cabo en lugares emblemáticos asociados al glorioso pasado de la nación cuando se asocian a Consejos

Nacionales de SF, celebrados durante estos años en Santiago de Compostela, Trujillo y Mérida y, finalmente en Loyola. Las cámaras y la locución subrayan en estos casos el carácter emblemático de estos lugares. Algunas actuaciones para NO-DO se filman en escenarios neutros que no se pueden identificar.

Creemos que tras valorar estos aspectos, las que sobresalen son la jota, las danzas castellanas y andaluzas.

La dimensión del período estudiado hace relativa la significatividad de los resultados, pero, no obstante, podemos hacer alguna lectura tanto de la representación de un variado repertorio como de la preponderancia de la jota y lo andaluz a través de la danza española, del flamenco y de los bailes folklóricos.

La música en las danzas

Antes de referirnos a la música al son de la cual se danza en NO-DO es necesario recordar que, sobre todo en las danzas que se suceden como ilustración folklórica asociada a otro evento, lo hacen frecuentemente sobre un único fragmento que les da continuidad. Al mismo tiempo hemos podido comprobar que un mismo fragmento se utiliza en dos casos distintos y distantes. Esta circunstancia, unida al criterio selectivo de la imagen, limita el conocimiento no ya de la música sino de sus intérpretes. No obstante el criterio de la cámara es revelador, como veremos, pues siempre nos muestra a la agrupación instrumental que inexcusablemente proporciona la música.

La parte musical que hace posible las prácticas coreográficas que No-Do presenta, corre a cargo de agrupaciones instrumentales diversas que van desde la combinación txistu-tamboril a la rondalla, preferentemente con el concurso de la interpretación vocal colectiva. Las danzas cantadas proceden de regiones que carecen de una segunda lengua. El canto a una sola voz propio del repertorio popular favorece la correcta percepción del texto e imprime un carácter austero, todo lo cual redundará en la concentración del interés del espectador en la práctica coreográfica que, salvo alguna excepción, tiene un carácter colectivo. A la vez que permite la intelección del texto

También son los hombres quienes tañen los instrumentos que, indefectiblemente acompañan estas danzas, relegándose la participación instrumental de la mujer a instrumentos de carácter acomañante. Son, sin embargo ellas son las depositarias de las canciones y de las tradiciones y quienes han de transmitir las a sus hijos quienes se encargan de la parte vocal cuando ésta existe. Advertimos, por tanto, una marcada generización en las prácticas folklóricas que, como veremos tienen un origen diverso y, evidentemente, una lectura de poder. Como, hemos visto, las prácticas coreográficas femeninas que podemos observar en las páginas de No-Do pertenecen a SF. Por la importancia de la danza dentro de la organización, de la extensa e intensa labor de recuperación desempeñada en este ámbito, y por las implicaciones en la creación de un modelo de mujer nos centraremos en las prácticas coreográficas de esta organización.

Coros y danzas de Sección Femenina

Junto a otras manifestaciones folklóricas, las canciones y danzas regionales formaban parte de una red semiótica en la que, a un tiempo, simbolizaban el modo de ser falangista, la nación como un nosotros colectivo, y la nación española como mítica unidad de destino en lo universal. BEATRIZ

Si bien en pro de la unidad, como veremos, se potenció el aprendizaje de danzas de otras regiones, evitando que la afirmación del sentimiento local hiciera peligrar la unidad.

Esta práctica de homogeneización musical dependiente del ultranacionalismo fascista que dominó hasta 1942, por el que España tendía a la unidad de destino en lo universal, debiendo desarrollar su impulso imperialista y conseguir un papel destacado en la nueva Europa que preparaban las potencias del Eje. Esto significaba reformular las tradiciones despojándolas de localismos y apartándolas del casticismo (decadencia de lo popular). En esta primera fase se propuso superar los localismos y anular cualquier resquicio de identidad regional en las canciones y en las danzas, practicando el intercambio y la desterritorialización. Un ejemplo de ello lo encontramos en el Consejo Nacional de Sección Femenina

celebrado en Trujillo en 1943, donde puede observarse que el grupo que actúa proviene de Guadalajara.

Así se deduce de las palabras de Pilar Primo de Rivera en 1939, cuando ya se veía la finalización de la guerra:

Cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y sepan que se toca el txistu; cuando el cante andaluz enseñe toda su profundidad y toda la filosofía que tiene; cuando las canciones de Galicia se conozcan en Levante; cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí habremos conseguido la unidad entre los hombres y las tierras de España. (1983, 37) el rescate de manifestaciones arcaicas y atemporales, que permitieran la vuelta a la austeridad del campesino castellano, sobriedad, un mundo rural idealizado (virgen) y alejado del cosmopolitismo, el extranjerismo y la frivolidad de los bailes burgueses,

En el programa de SF había, coros, canciones populares, interpretaciones colectivas, anónimas y disciplinadas (no parejas ni artistas individuales), repertorios rurales (interpretados en la ciudad), músicas y bailes nacionales.

Maria Josefa Hernández Sampelayo puso en marcha en 1940 el proyecto "Rescatar el folklore español". Para la SF "bailar era una forma de educación física, pero hacerlo al son de canciones y músicas populares era también el modo de identificarse con el espíritu y la raíces de las distintas regiones". Era un ejercicio físico conveniente que presentaba otras utilidades a la hora de implantar la semiótica nacionalista: la identificación del espíritu de la nación con el pueblo, su carácter esencialmente rural, la feminización de la tierra, las mujeres como transmisoras de los valores tradicionales (control).

La potencia icónica de los bailes fue explotada muy intensamente porque en ellos la referencia musical se veía complementada con la presentación corporal y el uso de los trajes y de los peinados y aderezos, que ayudaba a acentuar sus connotaciones identitarias.

También hay bailes masculinos

GÉNERO Y MÚSICA EN NO-DO

En las prácticas musicales de SF está presente un concepto de mujer que se quería transmitir como modelo de mujer española. Una mirada simbólica evidencia relaciones de poder que las cámaras de NO-DO subrayaron y que la exhibición obligada dejaría marcada en la memoria colectiva creando lo que Bourdieu denomina *habitus*, lo social incorporado en los cuerpos y que cada uno consideramos subjetivo y natural. Dicho de otro modo, estructuras a las que subyacen relaciones de poder, y las relaciones de género lo son, y que son naturalizadas y no cuestionadas. Se materializan en las prácticas de los cuerpos, en sus actitudes, comportamientos y miradas que significan algo más que lo que simplemente se ve. Es lo que el antropólogo norteamericano Geertz denomina “descripción densa” .

En NO-DO todos los instrumentos son interpretados por hombres. La mujer, si participa, lo hace acompañando con palmas o algún instrumento de percusión, con una función no importante. Así es la mujer falangista cuyo modelo se difundió a través de SF y, como vemos, de NO-DO. Su función era social pero no decisiva a nivel político.

El hombre toca y la mujer baila, el hombre piensa y la mujer hace. En las interpretaciones de SF no estaba permitido el baile mixto pero, en cambio, eran hombres quienes tocaban y las cámaras lo subrayan recurriendo frecuentemente al plano contraplano.

Coros y Danzas muestran la conjunción del papel secundario que el régimen franquista concedía a la mujer en la sociedad que quedada relegada a acciones secundarias al ejercicio directo del poder con el fin que en dicho régimen tiene la revitalización del folklore y la danza como vehículo de comunicación sensible.

ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN MUSICAL EN NO-DO

La memoria del pasado glorioso

Los Consejos Nacionales celebrados en estos tres años tuvieron lugar, como era habitual, en lugares emblemáticos tanto desde un punto de vista político, glorioso pasado imperial como Trujillo (1944), también Mérida, como religioso, Santiago de Compostela (1943) y Loyola (1945). Estos encuentros anuales se clausuraban con una exhibición de danzas folklóricas que se presentaron, siempre de forma fragmentaria, como partes de una misma noticia o incluso en secciones íntegras de algunas ediciones.

Las prácticas coreográficas de Coros y Danzas se desarrollan en tres espacios significativos. Las plazas, lugares para la reunión del pueblo que guardan el recuerdo de la historia en las edificaciones y monumentos que en ella frecuentemente se congregan, acogen las exhibiciones que clausuran los Consejos Nacionales. Las mujeres de SF portan los auténticos valores hispanos a través de las danzas

Junto a este sabor histórico rural, el campo unido o no a emblemas de la arquitectura civil o religiosa, suele ser el marco en el que se llevan a cabo las exhibiciones coreográficas al margen de los eventos citados. En estos casos, el mito del pueblo idealizado en el campesino castellano, la Castilla campesina, constante de la retórica franquista, es subrayado a través de un discurso narrativo donde los planos generales se combinan con primeros planos de los pies de las danzantes en el suelo castellano, tierra fecunda de pasados imperiales sobre la que se elevan las jóvenes en un ejercicio que denota la fuerza y en el que al mismo tiempo se hacen portadoras de los valores que tienen el encargo de transmitir a las futuras generaciones en pos del porvenir.

La celebración del día de la canción en 1944 hace uso de un himno mientras pueden verse imágenes de un grupo del Frente de Juventudes que, partiendo de El Escorial camina con aire marcial a través del campo.

El montaje, a base de planos panorámicos laterales y frontales en contrapicado del grupo en avance, enfatiza el sentido de distintos caminos. Especialmente interesante son los fundidos con imágenes de pastores y agricultores faenando, y sobre todo con la imagen frontal del grupo avanzando desde la lejanía, que parece augurar la llegada de una nueva época al mundo rural. Los textos pues sus textos unidos a la música son más eficaces que cualquier voz en off, permitiendo al espectador sumarse a ese canto colectivo.

Mujer, tierra y nación

Mujeres jóvenes acompañadas de sus hijas, vestidas con traje regional, señalan hacia S. Benito, la enseñanza de la canción en un momento en que la imagen subraya el contenido textual, que dobla su expresión reforzándose mutuamente. El recurso de mostrarlo a través de la enseñanza de la madre hacia su hija.

Y la danza, como práctica femenina será diseñada de acuerdo a la idea de mujer defendida por Falange, servir a España. La música se liga a la tradición campesina, germen del porvenir imperial. El cuerpo de la mujer es en sí mismo, como la tierra, sustancia del porvenir, en tanto que madre y en tanto que educadora-transmisora.

El franquismo mantuvo una idea esencialista de nación, en tanto que entidad original y eterna, apoyada en el mito campesino, en las raíces agrarias y en la idealización de la vida preindustrial.

Mientras en el ámbito del Estado se diseñaba una historia a medida, de héroes modelo, la tierra, el ambiente natural se relegaron a las esferas femeninas y a ese espacio fueron a parar la música y la danza tradicionales. En esa feminización se encuentra una secuencia que ligaba mujer-cuerpo-naturaleza-tierra-región y nación.

CONCLUSIONES

El contenido musical ofrecido por NO-DO es la interpretación en sí misma. NO-DO no informa sobre vida concertística, estrenos,

compositores o instrumentos, entre otros aspectos de interés en una revista cinematográfica con vocación educativa. El interés de NO-DO se centra en ofrecer espacios para la visualización y la escucha. Si la radio permitió difundir el elemento sonoro de la interpretación musical, la mayor aportación del cine será hacer visible su dimensión performativa. Y ésta será la potenciada por NO-DO, un medio que identifica educación con propaganda y cuyo objetivo no es informar sobre música - como tampoco lo sería la fruición musical en sí misma-. La información se olvida, pero la música, en tanto acto performativo, es el mensaje que permanece, persuade y arraiga.

REPERTORIO “NACIONAL” VS. MÚSICA EXTRANJERA

El repertorio que NO-DO ofrece a través de sus espacios “musicales” tiene como denominador común el elemento popular. Se compone de música tradicional en sus diferentes manifestaciones, vocal, instrumental y coreográfica. Junto a ella, una versión folclorizada, para público de masas, de la danza española y del flamenco, además de una mínima representación del castizo pasodoble.

En este contexto nacional y popular la música académica se vio reducida a dos obras de influencia popular de Manuel de Falla, La ausencia de la copla y de la zarzuela, que posteriormente serán iconos del régimen podría relacionarse con la influencia de Falange, que consideraba a estos géneros castizos una degradación de lo popular.

La filiación popular -tradicional y de masas- de este elenco, pone de manifiesto la autarquía musical que llevó al rechazo de músicas de influencia extranjera, como el jazz, que además formaron parte del imaginario musical republicano y, al mismo tiempo, el uso propagandístico de la música, Artículo jazz en el cine Iváncausa del escaso interés en las músicas de concierto. Hay que destacar como la influencia, externa, de las orquestas de jazz se hace presente en la interpretación del único pasodoble que grabaron las cámaras de NO-DO, con el añadido, eso sí, de una castañuela.

SÍMBOLO DE LA UNIDAD DE ESPAÑA

La música popular fue convertida en símbolo de una España social y políticamente unida. Por ello de NO-DO ofrecía un variado repertorio de música nacional, especialmente danza regional.

LA DANZA...

Ésta fue manipulada, desnaturalizada y convertida en espectáculo desde Sección Femenina para alimentar un regionalismo despolitizado, vacuo, basado en elementos emotivos como la música y el traje regional. Sobre este repertorio se llevaron a cabo prácticas de homogeneización y desterritorialización bajo un discurso de hermandad que las cámaras de NO-DO subrayaron y difundieron.

La música nacional en NO-DO es trasunto de una política musical al servicio de los intereses del Estado.

Poner por qué fueron las danzas , potencia icónica...

PRÁCTICA COREOGRÁFICA VS. CANTO

De las líneas anteriores se desprende el predominio de las danzas sobre el canto, aunque NO-DO, como hemos apuntado, sabría también utilizarlo al servicio de la ideología dominante. El predominio de la práctica coreográfica, con o sin voz, tiene que ver con una mayor potencia icónica, determinada por el uso del traje regional, pero también con los significados del cuerpo del hombre y de la mujer que en ellas se transmiten, roles, actitudes, miradas, que definen el modelo social que se iría afianzando en el imaginario colectivo de los españoles y de las españolas. Espacios, atuendos e instrumentos, figuras y evoluciones coreográficas, cuerpos que se visten, tocan, cantan y se mueven, expresiones de hombres y mujeres que se cargan de significado en una simbiosis icónica con la música que interpretan, significados que transmiten gracias a la visibilidad que NO-DO les da. Consideramos que es este “hacer” visible, que define lo que hay que pensar o que ver, que frena la imaginación y dirige la mirada, el interés de NO-DO, que no pretende divulgar información musical sino utilizar la música como vehículo de transmisión de ideas.

Esta profusión coreográfica en NO-DO proviene de la actividad desplegada por toda la geografía española por las agrupaciones de Coros y Danzas, tanto de la Sección Femenina de Falange como de la Obra Social de Educación y Descanso, para el control del ocio de mujeres y “productores” en el marco de promoción de la música popular al servicio de la unidad de la nación. Pero también la danza española que utiliza el noticiario en una versión muy folclorizada, orientada al gran público, y el flamenco, convertido en espectáculo de masas, encontrarán incluso una sección propia en NO-DO, Baile español. Todo ello pone de manifiesto un interés mayor en el folclorismo, el tipismo, que en el verdadero sentido del folclore.

MODELO DE MUJER

La mujer es la gran protagonista en la música que NO-DO ofrece a sus espectadores y, principalmente, a sus espectadoras. Sin embargo, su capacidad para la interpretación instrumental se ve cuestionada al ser sistemáticamente disminuida, si no excluida, de una función esencial asignada al hombre. Esta generización de prácticas musicales es subrayada por las cámaras de NO-DO que, a través de distintos recursos, silencia a las mujeres en unas funciones, visibilizándolas en otras irrelevantes.

Sin embargo, junto a la interpretación femenina colectiva de la danza tradicional, el noticiario también mostró a la artista individual. Cantoras y bailaoras flamencas, cantantes y bailarinas profesionales que, alejadas del ámbito privado y, frecuentemente, del recato de la mujer falangista, ejercieron como embajadoras de una imagen nacional en el extranjero. Al mismo tiempo, evidenciaron otro mundo posible, aunque reservado a la posesión de un “don natural”. No obstante, serán acompañadas por hombres y NO-DO se encargará de subrayarlo.

La música, además de símbolo de unidad de destino en lo universal y símbolo del pueblo español, se convirtió en símbolo del modelo de mujer pretendido por el régimen, la mujer falangista. NO-DO lo potenció y difundió, también a través de la música que contribuyó a afianzar en la conciencia colectiva esa imagen de mujer ligada a la reproducción

social y política, transmisora de los valores del régimen y, por tanto, alejada del poder.

Fin imaginario, construcción

En definitiva, a través de la música NO-DO difundió prácticas y actitudes que contribuirían a construir el imaginario musical, político y social del nuevo estado. No en vano, la creación del noticiario a finales de 1942 venía a complementar una serie de medidas apremiantes para afianzar la imagen nacional e internacional del Nuevo Estado. Si el monopolio en la exhibición y la periodicidad semanal de las ediciones del noticiario garantizaban la difusión y el arraigo de los mensajes del régimen y, con ello, el mantenimiento del orden, las prácticas musicales que No-Do visibilizó a lo largo de estos años contribuyeron, sin duda, a este fin de un modo más neutral pero no por ello menos eficaz. Referencias bibliográficas

REFERENCIAS

- BELMONTE TRUJILLO, J. C. (2015). Evolución organológica y de repertorio en la estudiantina o tuna en España desde el fin de la Guerra Civil española. La influencia de “ida y vuelta” entre España y Latinoamérica. Universidad de Extremadura.
- Berlanga Fernández, M. A. (2001). El uso del folclore en la Sección Femenina de Falange: el caso de Granada”. En I. L. (eds.), *Dos décadas de cultura artística del franquismo (1936-1956)* (Vol. 2, págs. 115-134). Granada: Universidad de Granada.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Box, Z. (2008). *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Universidad Complutense.
- Busto Miramontes, B. (s.f.). EL poder en el folclore: los cuerpos en NO-DO (1943-1948). *TRANS-Revista Transcultural de Música*, (16) [Fecha de consulta: 18/06/17].
- Casero, E. (2000). *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras, S.L.

- Criado, A. d. (2017). El folclore como instrumento político: Los Coros y Danzas de la Sección Femenina. *Historia Autónoma* (10), 183-196.
- Ferrer Senabre, I. (2015). Canto y cotidianidad: visibilidad y género durante el primer franquismo. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 15 [Fecha de consulta: 20/09/2017].
- Geertz, C. (2000). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Hernández Robledo, M. A. (2003). *Estado e información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*. Salamanca: Publicaciones Universiad Pontificia de Salamanca.
- Herrero, M. (1997). *Manual de Antropología musical*. Salamanca: Amará ediciones.
- Jankélévitch, V. (Abril de 1997). Ética y Metafísica de la música. *Revista de Occidente*.
- Martínez del Fresno, B. (2001). Realidades y máscaras en la música de Posguerra. En I. L. Henares, *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)* (Vol. 2, págs. 31-82). Granada: Universidad de Granada.
- Martínez del Fresno, B. (2012). Mujeres, tierra y nación: las danzas de la sección femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952). En P. Ramos López, *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (págs. 229-254). Logroño: Universidad de La Rioja.
- Molinero, C. (2005). La captación de las masas. Política social y Propaganda en el Régimen Franquista. Madrid: Cátedra.
- Moradiellos, E. (2003). *La España de Franco (1939-1975). Política y Sociedad*. Madrid: Síntesis.
- Ortiz García, C. (2012). Folclore, tipismo y política. Lo trajes regionales de la Sección Femenina de Falange. *Gazeta de Antropología* (28 (3)).
- Otero, L. (1999). *La Sección Femenina*. Madrid: Edaf.
- Payne, S. (1987). *El régimen de Franco*. Madrid: Alianza.
- Pérez Zalduondo, G. (1995). La música en la revista “Vértice” (1937-1946). *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 11(1-2).

- (2001). La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo. En I. L. Henares, *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)* (Vol. 2, págs. 83-104). Granada: Universidad de Granada.
- (2005). Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo. En J. Suárez-Pajares, *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta* (págs. 57-78). Valladolid: SITEM-Glares.
- (2006). Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la segunda república y primer franquismo. *Quintana* (5), 145-156.
- (2011). Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945). *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187(751), 875-886.
- Pizarroso Quintero, A. (1990). *Historia de la propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. (2ª ed. ampliada, 1993 ed.). Madrid: EUDEMA.
- Primo de Rivera, P. (1983). *Recuerdos de una vida*. Madrid: Dyrsa.
- Ramos Lozano, P. (2013). *Comunicación y estrategias organizativas de la sección femenina de Falange: representaciones NO-DO, 1943-1953*. Málaga : Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga.
- Richmond, K. (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de Falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza.
- Rodríguez, S. (1999). *NO-DO. Catecismo social de una época*. Madrid: Complutense.
- Rodríguez-San Pedro Bezares, L. E. (2004). Historia de la Universidad de Salamanca (Vol. II Estructuras y flujos). (E. d. Salamanca, Ed.)
- Sampelayo, M. J. (1969). Labor de la Sección Femenina en el resurgimiento del folclore español. En *Etnología y tradiciones populares* (págs. 99-101). Zaragoza: Institución Fernandon el Católico.
- Suárez, L. (1993). *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo* (2ª ed.). Madrid: Asociación Nueva Andadura.

Tranche, R. R., & Sánchez-Biosca, V. (2006). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.

DE SALVADOR VIDEGAIN A JOSÉ ORTIZ DE ZÁRATE:
LA COMPAÑÍA TITULAR DEL TEATRO DEL DUQUE
DE SEVILLA DURANTE LA DICTADURA DE PRIMO DE
RIVERA (1923-1930)

DRA. OLIMPIA GARCÍA LÓPEZ
Universidad de Córdoba, España

RESUMEN

El presente capítulo se centra en la compañía lírica titular del Teatro del Duque de Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). El objetivo principal es conocer a los miembros de esta agrupación y analizar la recepción que estos tuvieron a través de la prensa local. Metodológicamente, esta investigación presenta puntos de conexión con la historia cultural, la historia social, la historia local, la microhistoria, la historia urbana y la musicología urbana. Este trabajo muestra el dinamismo de este coliseo, concebido como un espacio de ocio para las clases trabajadoras de la ciudad desde su fundación, así como la intensa actividad desarrollada por su compañía titular y la relevancia de alguno de sus miembros.

PALABRAS CLAVE

Música, Teatros, Zarzuela, Género chico, Sevilla.

INTRODUCCIÓN

Este capítulo se centra en la actividad de la compañía lírica titular del Teatro del Duque de Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). El objetivo principal es conocer a los miembros de esta compañía durante este periodo y analizar la recepción que estos tuvieron a través de la prensa local. Esta investigación presenta puntos de conexión con la historia cultural y social, puesto que se aproxima al fenómeno musical como cultura y estudia las manifestaciones artísticas protagonizadas y presenciadas por las distintas capas sociales. Se interesa no solo por las élites, sino también por las clases populares, y da a conocer la actividad de un teatro popular de masas como fue el Teatro del Duque. Asimismo, este estudio enlaza con la historia local y la microhistoria, pues la escala de observación se reduce a la ciudad de Sevilla, permitiendo el análisis de personajes y prácticas musicales que hasta el momento habían sido ignorados. Este trabajo se nutre también de la historia urbana y la musicología urbana, en tanto que presta atención no solo a los acontecimientos musicales que tienen lugar en la capital andaluza, sino también a sus interacciones con las estructuras culturales, sociales, económicas e institucionales del tejido urbano.

Principalmente, el acercamiento a este tema se ha realizado a través de las informaciones contenidas en los diarios locales. Por tanto, este trabajo entronca con las indagaciones que consideran la prensa como una fuente con rigor científico para la investigación musical (Torres, 1991; Sobrino, 1993). No obstante, esta ha sido analizada teniendo presente la particularidad de las fuentes hemerográficas como textos que, lejos de contener verdades absolutas, pretenden funcionar como marcos de interpretación de la realidad y de legitimación de ideas, intentando influir decisivamente en la esfera pública (Cascudo, 2017).

Hasta la fecha se había afirmado la existencia de escasa hemerografía relacionada con el Teatro del Duque (Martínez, 2011, p. 59). Por ello, para la elaboración de este capítulo se ha realizado un vaciado de noticias publicadas en la prensa diaria relacionadas con los espectáculos musicales celebrados en este escenario a lo largo de este periodo. En total, se han catalogado 1.063 textos. Aunque hubo diarios como *El*

Correo de Andalucía –católico y de orientación conservadora (Ruiz, 1999, p. 229)– que, incluso en sus carteleras, ignoraron las funciones de este coliseo, otros periódicos como *El Liberal* –que siempre mostró, según Checa (1991), “claras simpatías hacia el liberalismo avanzado y el republicanismo” (p. 289)– dieron cuenta de su actividad diaria, informando sobre los estrenos de diversas obras. Estas funciones líricas fueron reseñadas generalmente en *El Liberal* por dos figuras: “A. Reyes” y “Don Félix”⁴⁴⁴. Es probable que detrás de la firma de “A. Reyes” se encontrara Antonio Reyes Pérez, autor de las críticas taurinas de *El Liberal* desde 1902 bajo el seudónimo de “Don Criterio”, que desempeñó también funciones de reportero en el Gobierno Civil (Reyes, 1932, p. 17; Álvarez y Fernández, 2009, p. 208).

1. UN COLISEO PARA LAS CLASES POPULARES: EL TEATRO DEL DUQUE DURANTE LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA

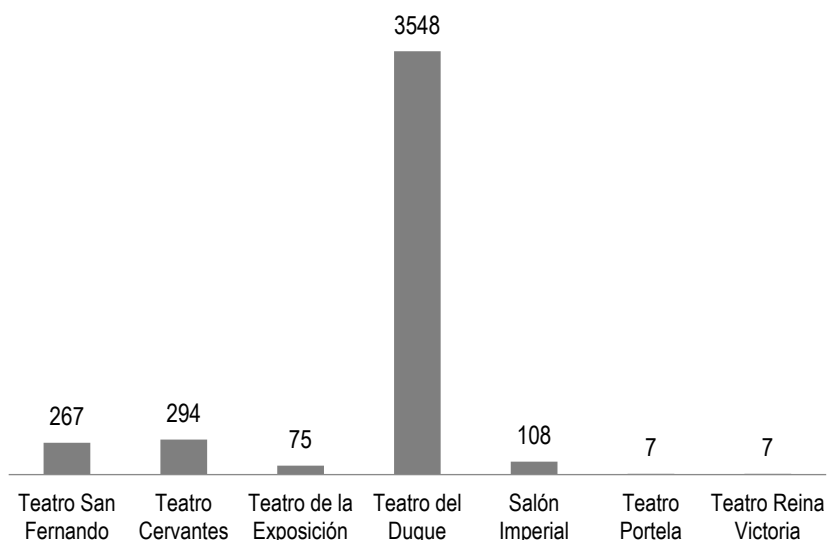
Desde su construcción, en 1876, el Teatro del Duque fue concebido como un espacio de ocio para las clases trabajadoras de la ciudad⁴⁴⁵. Durante el régimen primorriverista, este coliseo fue, con diferencia, el que ofreció mayor número de funciones de teatro lírico. Organizó 3.548 representaciones, lo que supuso más del 80% del teatro lírico representado en Sevilla. Esta intensa actividad fue posible gracias a la inteligente gestión de su empresario, Máximo Meyer, que adoptó un modelo de programación, basado en el “teatro por horas”, según el cual se ofrecían de tres a cinco sesiones diarias, en las que generalmente se representaban obras en un acto. Además, en lugar de contratar a agrupaciones

⁴⁴⁴ Hasta el 14 de enero de 1925, se han contabilizado 14 textos firmados por “A. Reyes” o “A. R.”, fecha a partir de la cual estas actuaciones pasaron a ser reseñadas por “Don Félix” o “D. F.”, del cual se han recopilado 84 escritos.

⁴⁴⁵ Sobre este teatro, véase Barrientos (2006, pp. 70-71); Gómez (1922, p. 229); Martínez (2011, pp. 59-63); Montoto (1960, p. 379); Moreno (1995, pp. 142-143; 1998, pp. 243-246); Ramos (2008, p. 298; 2015, pp. 68-69); y Rincón (1960). Además, pueden consultarse: Muñoz San Román, J. “El Teatro del Duque de Sevilla. Elegía prosaica sobre sus escombros”. *Blanco y Negro* (02/02/1936), pp. 126-129; y Gómez Lázaro, Cipriano. “Aquella cuarta del Duque. I. El teatro”. *ABC* (11/02/1977), p. 41.

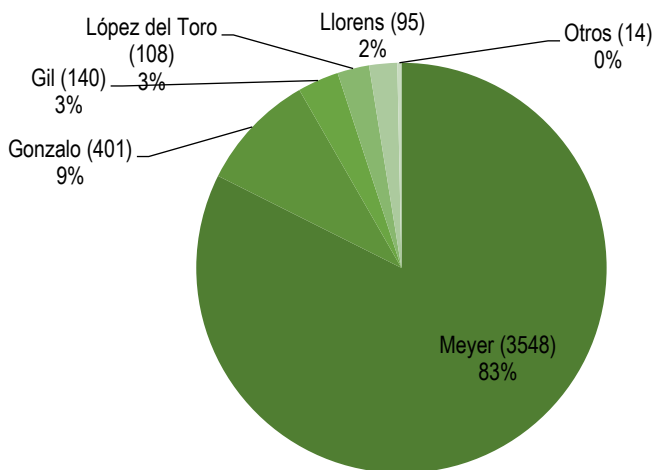
visitantes, optó por formar una compañía lírica titular que actuó en este escenario durante la mayor parte de las temporadas. Así, prácticamente todos los días se dieron funciones teatrales, se escuchó un repertorio muy abundante y los miembros de esta agrupación adquirieron gran protagonismo (García-López, 2021).

Figura 1. Representaciones de teatro lírico español ofrecidas en los distintos teatros sevillanos durante la Dictadura de Primo de Rivera



Fuente: (García-López, 2021, p. 290)

Figura 2. Representaciones de teatro lírico español organizadas en Sevilla por los distintos empresarios teatrales durante la Dictadura de Primo de Rivera



Fuente: (García-López, 2021, p. 291)

Desde sus inicios, el Teatro del Duque cultivó principalmente el género chico, ya que, tanto por las características económicas del teatro por horas, como por la temática popular y costumbrista, se adaptaba mejor a este tipo de repertorio (Martínez, 2011, pp. 59-60). Este coliseo programó las novedades líricas que se estrenaban en Madrid, junto con otras de autores locales en las que se reflejaban las costumbres de Sevilla con gracia e ingenio, presentando tipos populares de la capital andaluza y de los pueblos cercanos (Díez cit. en Martínez, 2011, p. 60). Gozaron de triunfos en el Duque escritores andaluces como los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, José García Rufino “Don Cecilio de Triana”, Pedro Muñoz Seca o Pedro Pérez Fernández. Estos últimos, que fueron apodados como “Los dos Pericos”, compusieron varias obras dedicadas a este teatro como *¿Lo ve?*, *¡Ole ya!* y *¡Alza y toma!*, que se estrenaron durante la Dictadura de Primo de Rivera. Así, tanto por el estreno y la puesta en escena de diversos títulos locales, como por la peculiaridad de contar con una compañía lírica titular, Martínez (2011) define la

empresa del Duque no como una simple “alquiladora de una sala”, sino como “productora de teatro” (p. 63).

2. LA COMPAÑÍA TITULAR DEL DUQUE, PROTAGONISTA DEL TEATRO LÍRICO EN SEVILLA DURANTE LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA

De las 3.548 funciones de zarzuelas, revistas y operetas ofrecidas en el Teatro del Duque, 3.475 fueron protagonizadas por la compañía cómico-lírica titular del coliseo, ya que, en este periodo, solo fueron contratadas dos agrupaciones líricas visitantes⁴⁴⁶. Por tanto, la compañía titular fue, con diferencia, la que desempeñó una mayor actividad lírico-teatral durante la etapa primorriverista. En concreto, puso en escena 226 obras diferentes, de las cuales 52 constituyeron estrenos absolutos en España y otras 57 fueron presentadas por primera vez en Sevilla (García-López, 2021, p. 367).

Gracias a la prensa diaria, es posible conocer la composición y recepción de los diferentes artistas que formaron parte de la compañía titular del Duque durante este periodo. A mediados de septiembre, cuando se aproximaba la inauguración de la temporada teatral, los periódicos sevillanos publicaban la lista de sus miembros. Además, tras su presentación en escena, se incluían textos que analizaban la actuación de las principales figuras. En el caso de *El Liberal*, “Don Félix” dedicó siempre amables palabras a esta agrupación. De hecho, defendió que uno de los medios más eficaces para contrarrestar los efectos de la crisis que atravesaba el teatro era la reunión de elementos artísticos, de prestigio consolidado, que dieran la más acertada interpretación a las obras, afirmando que este objetivo era siempre perseguido y conseguido por Meyer:

Indudablemente, uno de los medios a los que hay que atribuir mayor eficacia para contrarrestar los efectos de la crisis que atravesase el teatro

⁴⁴⁶ La compañía de zarzuela y operetas de Diego Valero y Eduardo Margen actuó del 03/06/1924 al 10/06/1924 y la de Fernando Vallejo del 04/05/1925 al 07/06/1925. Además, en el Teatro del Duque actuaron también compañías de comedias, como la de Antonia Plana y Emilio Díaz, que fue contratada durante la primavera de 1928. Otros años, cuando la compañía titular finalizó su temporada, se ofreció cine.

[...] ha de ser la reunión de elementos artísticos, de prestigio consolidado, que puedan dar la más acertada interpretación a las pocas obras que logran elevarse del general naufragio entre las del género.

Tal es el propósito que, por las nuestras, ha perseguido la Empresa del popular teatro del Duque [...] la compañía que ha de actuar durante la temporada que se avecina, dada la calidad de los elementos que integran la misma⁴⁴⁷.

Aunque, a lo largo de los años, el elenco se fue modificando parcialmente, hubo varios artistas que permanecieron en la compañía varias temporadas. Año tras año, la agrupación se conformaba con figuras conocidas del público sevillano, a la vez que se incorporaban algunos miembros que actuaban por primera vez en la capital andaluza. Esta fórmula funcionaba muy bien, ya que aunaba elementos ya consagrados por los espectadores hispalenses, de éxito seguro, junto a otros fichajes que conferían novedad y variedad al conjunto⁴⁴⁸. Incluso, en septiembre de 1929, en plena celebración de la Exposición Iberoamericana, aunque se anunció que la compañía del Duque sería “totalmente nueva”, *El Liberal* apuntó que incluiría también “contadas figuras de innegable y merecida popularidad”, que volvían al popular escenario “justificadamente”⁴⁴⁹.

En consecuencia, algunos artistas formaron parte de esta agrupación durante todo el periodo analizado o gran parte de este, como Enrique Morillo, Antonio Benavides, Paulina Gonsálves, el matrimonio de Enrique Lucuix y Carmen Noriega, los hermanos Antonio y Pepita Martelo, Mary González, Anita Sánchez o el señor Villanueva. La falta de movilidad de la agrupación y su dilatada actividad teatral permitió que todos ellos vivieran en Sevilla, favoreciendo también la nutrida red de lazos de parentesco y amistad que existió entre ellos. Sin embargo, hubo otros que solo permanecieron contratados durante dos o tres temporadas, como María Luisa Andrés, la familia Banquells, Beatriz Cerrillo, Juana Benítez, Gloria Guzmán, Anita Hernández, Ignacio León, María Matheu, Magdalena Nombela, Pura Noriega, Rosarito Sáenz de Miera, Rosalía Salvador, Antonio Segura o los señores Nevares o Alted. Incluso, hubo algunas figuras que únicamente permanecieron en el Duque durante una temporada, como Cándida Suárez o Loló Trillo.

⁴⁴⁷ Don Félix. “La próxima campaña teatral. En el Duque”. *El Liberal* (13/09/1926), p. 1.

⁴⁴⁸ Véase, por ejemplo: Don Félix. “Lo que será la temporada próxima en el Teatro del Duque”. *El Liberal* (17/09/1925), p. 4.

⁴⁴⁹ “De Teatros. Presentación de la compañía del Duque”. *El Liberal* (12/09/1929), p. 4.

Para la interpretación de las obras líricas, el Duque contó con una orquesta de 30 profesores y con un coro mixto de entre 24 y 28 miembros. A su cargo estuvieron maestros concertadores y directores de orquesta como Vicente Areal, Rafael Carretero, Ricardo Estevarena, Juan Antonio Martínez, Vicente Pellicer y Santiago Sabina. En varias ocasiones, estos fueron alabados por la crítica local, que destacó las dificultades con las que lidiaban a diario:

No queremos cerrar estas notas sin tributar un aplauso a los dos maestros concertadores Pellicer y Carretero. Anoche pusieron en escena cuatro obras, tres de ellas de empeño, y llevaron todos los números muy bien, con ese trabajo abrumador que tiene el director en esta clase de espectáculos, donde, además de llevar la orquesta y los coros, tiene que ser maestro y educador de la oreja recalcitrante, salvavidas del cantante que se ahoga, perseguidor del que corre mucho o se queda atrás... No queremos que esta labor silenciosa y abnegada quede a un lado, que bien ganado tiene un aplauso⁴⁵⁰.

Además, la compañía titular del Teatro del Duque contó con un maestro de bailes cuya misión, según advirtió “Don Félix”, no era tan secundaria como a primera vista podía parecer –algo que no debe extrañar teniendo en cuenta la importancia progresiva que fue adquiriendo la danza dentro del mundo lírico-teatral–. Este fue Manuel Real⁴⁵¹, que, probablemente, fuera Manuel Real Montosa (1885-1969), alias “Realito”, figura de gran popularidad en Sevilla por el prestigio de su academia de baile, situada en la calle Trajano n.º 51, en la que estuvo trabajando hasta los ochenta años. La prensa sevillana lo definió como un conocido y querido maestro, de cuya escuela habían salido muchas artistas que en esos momentos gozaban de gran fama⁴⁵². En 1924, Francisco Coves se refirió a él como un “profesor coreográfico de primera

⁴⁵⁰ E. “Los teatros. Duque. Inauguración de la temporada”. *La Unión* (26/09/1924), p. 6.

⁴⁵¹ Véase, por ejemplo, “Teatro del Duque. Inauguración de la temporada”. *La Unión* (21/09/1924), p. 8; Don Félix. “La próxima campaña teatral. En el Duque”. *El Liberal* (13/09/1926), p. 1; y “Teatro del Duque”. *El Liberal* (17/09/1927), p. 3.

⁴⁵² “Ha muerto el maestro Realito. En su academia sevillana aprendieron grandes figuras del baile”. *ABC* (04/01/1969), p. 51.

fila”, de gran relevancia en la formación de artistas nóveles que luego trabajarían en distintos escenarios de Europa⁴⁵³. De hecho, entre sus discípulas se pueden citar a destacadas bailarinas o bailaoras, como Trini Ramos, Estrellita Castro o la pareja artística Rosario y Antonio⁴⁵⁴. Entre las primeras bailarinas de la compañía del Duque figuraron Lolita Puchol, Elsa Nori y Gloria Sevillana.

Junto a los artistas citados, a lo largo de las temporadas estudiadas formaron parte también de la agrupación lírica una serie de directores cuya trayectoria, actividad en Sevilla y recepción por parte de la crítica hispanense serán analizadas en las siguientes páginas.

3. SALVADOR VIDEGAIN: LA TEMPORADA DE 1923/24

Durante la temporada de 1923/24, la compañía estuvo a cargo de Salvador Videgain García (ca. 1886-1947), que contaba con una amplia experiencia profesional. En los años veinte, la prensa lo calificaba como un prestigioso primer actor y un excelentísimo director de escena⁴⁵⁵. Además, lo definían como “un hombre popular” y “admirado fervientemente por su público”⁴⁵⁶. Según el testimonio del propio actor, desde los diecinueve años venía trabajando como primer actor y director. Además, presumía de haber recorrido “toda España” y “siempre recogiendo éxitos”⁴⁵⁷.

Videgain actuó por primera vez en Granada, con diecisiete años, dentro de la compañía Duval-Orejón, en la que su madre figuraba como tiple. Posteriormente, realizó giras “por provincias”, actuando en ciudades como Barcelona, Bilbao o Zaragoza, hasta que en 1909 debutó en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela. A continuación, trabajó en Portugal y

⁴⁵³ Coves, Francisco. “La Academia de bailes”. *La Unión* (23/12/1924), p. 4.

⁴⁵⁴ Navarro Martín, J. F. ““Realito”. De Sevilla a Moscú en alas de la danza”. *Blanco y Negro* (20/05/1961), p. 89.

⁴⁵⁵ “Correo de teatros. Martín”. *La Libertad* (07/04/1922), p. 6; y “Los teatros. Videgain”. *El Liberal de Madrid* (07/09/1920), p. 2.

⁴⁵⁶ Mayral, José L. “Salvador Videgain, cultivador de la sicalipsis”. *La Voz* (14/04/1923), p. 3.

⁴⁵⁷ Salas, Nicolás de. “Los escenarios. En Madrid”. *La Semana Gráfica* (24/02/1923), p. 25.

en otros coliseos de la capital como el Apolo, el Gran Teatro y el Martín⁴⁵⁸. En este último escenario estuvo cosechando numerosos éxitos desde 1919 hasta su traslado a Sevilla en septiembre de 1923⁴⁵⁹. Además, en todos estos años siguió realizando, durante los meses calurosos, *tour-nées* por distintas zonas de España⁴⁶⁰.

Su marcha a Sevilla fue anunciada por la prensa nacional a principios de septiembre de 1923. Según *La Voz*, fue contratado por el Teatro del Duque “en inmejorables condiciones”, consiguiendo la empresa hispalense “arrebatar a Videgain de las manos de otras empresas madrileñas que se lo disputaban”, por lo que tanto el coliseo como los sevillanos estaban de enhorabuena⁴⁶¹. Durante los siguientes meses, los diarios madrileños continuaron dando cuenta de los éxitos de Videgain en la capital andaluza⁴⁶².

En el Duque, dio a conocer muchos de los títulos que había estrenado previamente en el Teatro Martín, ya que Videgain había conseguido que una serie de autores le firmaran las exclusivas de las novedades teatrales

⁴⁵⁸ Existe una reseña sobre Salvador Videgain que apunta que este debutó con la compañía de los Bufos de Arderius, con la que interpretó *Música clásica* de Chapi en 1880 (González, 2002, p. 870). Sin embargo, este dato debe de hacer referencia a su padre, también denominado Salvador Videgain (ca. 1840-ca. 1900), dedicado también al mundo del teatro.

⁴⁵⁹ “Guía de espectáculos. Teatros. Martín”. *El Imparcial* (29/02/1920), p. 5; “Entre bastidores”. *El Liberal de Madrid* (03/03/1920), p. 4; “Funciones para mañana”. *El Heraldo de Madrid* (08/04/1920), p. 3; “Entre bastidores. Martín”. *El Liberal de Madrid* (20/05/1920), p. 4; “Noticias e informaciones teatrales. Gacetillas. Martín”. *La Correspondencia de España* (17/09/1920), p. 5; “Guía de espectáculos. Teatros. Martín”. *El Imparcial* (19/09/1920), p. 5; “Los teatros. Martín”. *El Imparcial* (21/04/1921), p. 2; “La temporada de Martín”. *La Voz* (15/07/1922), p. 2; “Información teatral. Capítulo de beneficios”. *El Sol* (13/04/1923), p. 2; “Novedades teatrales. En Martín. Beneficio de Videgain”. *La Voz* (14/04/1923), p. 2; y “Novedades teatrales. En Martín. Beneficio de Lino Rodríguez”. *La Voz* (12/05/1923), p. 2.

⁴⁶⁰ D. P. “Provincias. La compañía de Videgain en Málaga”. *El Heraldo de Madrid* (17/07/1920), p. 3; “Nueva compañía”. *La Voz* (18/04/1923), p. 2; “Novedades teatrales. Baja en Martín”. *La Voz* (18/05/1923), p. 2; e “Informaciones teatrales. Varias notas. Para debutar”. *La Voz* (29/05/1923), p. 2.

⁴⁶¹ “Para Sevilla”. *La Voz* (08/09/1923), p. 2.

⁴⁶² “Los teatros. En provincias”. *El Liberal de Madrid* (26/03/1924), p. 2; y “Las novedades teatrales del Sábado de Gloria. Sevilla”. *La Correspondencia de España* (17/04/1924), p. 6.

que habían gozado de mayor éxito, como *El regalo de boda*, *El templo del placer* o *La piscina de Buda*⁴⁶³, que lograron mantenerse en cartelera en Sevilla durante muchas semanas. Estas obras contenían una dosis de sicálipsis, género que fue cultivado habitualmente por Videgain en estos años.

Las informaciones publicadas por los diarios sevillanos en relación a la actividad lírica del Duque coinciden en señalar la brillante temporada realizada por Videgain en este coliseo, destacando todas ellas sus dotes de buen actor, así como la buena acogida de la que gozó en todas sus actuaciones por parte del público hispalense⁴⁶⁴.

4. ANTONIO GARCÍA IBÁÑEZ: LAS TEMPORADAS DE 1924/25 Y 1925/26

Antonio García Ibáñez dirigió la compañía titular del Teatro del Duque durante las temporadas de 1924/25 y 1925/26. Desde principios de siglo, este actor había ido adquiriendo cierta notoriedad en la vida teatral de Madrid. Si en un principio era conocido por “sus brillantes campañas en los principales teatros de provincias”⁴⁶⁵, en los años veinte la prensa lo definió como un “notable primer actor y gran director de escena”⁴⁶⁶. Incluso, en 1920, *La Correspondencia de España* lo apodó “El hombre de los milagros” por la facilidad que tenía para convertir en exitosos todos aquellos teatros en los que trabajaba:

Día 21 de julio, calor asfixiante. En el Teatro de la Latina no hay localidades para la última sección, y para la de las diez y media se están

⁴⁶³ “Nueva compañía”. *La Voz* (18/04/1923), p. 2.

⁴⁶⁴ P. R. “La temporada teatral. Duque. Noche de Inauguración”. *El Liberal* (23/09/1923), p. 2; A. R. “Teatro. Duque. El cortijo de Las Matas”. *El Liberal* (08/12/1923), p. 5; R. “Teatro. Duque. Guitarras y bandurrias”. *El Liberal* (06/10/1923), p. 2; A. R. “Teatro. Duque. El regalo de boda”. *El Liberal* (14/10/1923), p. 4; y “Teatro del Duque. El artículo cuarto”. *El Liberal* (02/12/1923), p. 2.

⁴⁶⁵ “Por esos tablados. Novedades”. *El Globo* (25/08/1910), p. 3.

⁴⁶⁶ “Chismografía. García Ibáñez en La Latina”. *La Correspondencia de España* (20/03/1920), p. 7.

vendiendo butacas de la fila 18. ¡Milagro, milagro realizado por el inmenso García Ibáñez!

Teatro Martín, teatro desacreditadísimo, al que no hay manera de llevar al público. Fracasan cuantas compañías debutan, incluso la de Vicente Lleó, que era una gran compañía. Nadie quiere meterle el diente al teatro de la calle de Santa Brígida, porque está demostrado que es un negocio ruinoso.

Un empresario, al que la gente se cansó de llamar loco, arrienda el teatro y en él debuta una compañía dirigida por García Ibáñez. Este hace el milagro de que el público se acuerde de que en la calle de Santa Brígida hay un teatro, y las secciones se cuentan por llenos, y la temporada se liquida con un saldo a favor de varios miles de pesetas. ¡Se ha hecho el milagro! [...]. Ya está hecho el teatro, ya se hizo el milagro, y García Ibáñez vuela en busca de otro teatro al que la gente no acuda, para demostrar que el negocio del teatro es negocio seguro, segurísimo.

“A La Latina no puede ir gente en junio”, dicen aquellos que se tienen por bien enterados de los asuntos teatrales, y Antonio García Ibáñez dice a gritos que no en junio, sino en julio y agosto se puede hacer negocio en La Latina.

Y el inmenso director de escena reúne una compañía con artistas que por Madrid estaban disgregados, y en La Latina debuta el día 3 de abril. “Fracasará”, dicen todos, y García Ibáñez ríe maliciosamente [...]. No podía fracasar, porque este director de escena sabe hacer el milagro de montar una obra, si es preciso, en una tarde [...]. Y téngase en cuenta que todas las obras han tenido una interpretación admirable, y han sido presentadas con toda propiedad.

¿Qué milagro preparará Ibáñez para la próxima temporada? [...] ⁴⁶⁷.

Además de “en provincias” y en coliseos madrileños como el Teatro Martín y La Latina, García Ibáñez había trabajado en otros escenarios de la capital como el Novedades, el Cervantes, el Cinema, el Cisne o los Jardines del Buen Retiro⁴⁶⁸. Por tanto, la prensa hispalense lo definió

⁴⁶⁷ “Antonio García Ibáñez o El hombre de los milagros”. *La Correspondencia de España* (21/07/1920), p. 7.

⁴⁶⁸ “Artistas de la compañía que actúa en los jardines del Buen Retiro”. *La Mañana* (03/07/1917), p. 9; “Chismografía. García Ibáñez en La Latina”. *La Correspondencia de España* (20/03/1920), p. 7; “Diario del Teatro. Latina”. *El Heraldo de Madrid* (26/03/1920), p. 5; “Correo de teatros. Latina”. *La Libertad* (03/04/1920), p. 7; “Latina. Presentación de la compañía”. *El Sol* (04/04/1920), p. 5; “Guía de espectáculos. Teatros. La Latina”. *El Imparcial* (18/03/1921), p. 6; “Cervantes”. *La Correspondencia de España* (18/09/1920), p. 6; “Guía de espectáculos. Teatros.

como un “profundo conocedor del repertorio” y aseguró que era muy querido por el público sevillano y madrileño⁴⁶⁹. Tras su presentación en la capital andaluza, *La Unión* constató que —tal y como había adelantado el empresario del Teatro del Duque— la dirección de la escena estaba bajo “manos expertas”, alabó las capacidades de García Ibáñez y afirmó que, además de haberse mostrado “como meritísimo director de escena durante toda la noche”, había encarnado “admirablemente” el papel de protagonista en *El coco*. Añadió que era un actor “de nervio, expresivo e inteligente, que supo sentir el papel”, a pesar de las dificultades que este presentaba, consiguiendo sacar “todo el partido posible de él”. En *Pepe Conde*, sentenció que había hecho del papel del “Marqués” “una verdadera creación”, habiendo sabido desempeñarlo con tal arte que consiguió triunfar⁴⁷⁰. Meses después, la crítica sevillana continuaba halagando su “dirección escénica admirable”, afirmando que estaba realizando, “a la callada”, “una labor enorme”, que tenía como resultado la “buena representación” que estaban alcanzando casi todas las obras ofrecidas esa temporada⁴⁷¹.

El público sevillano y el empresario del Duque debieron de quedar satisfechos con su actuación ya que, al año siguiente, continuó al frente de la compañía. La crítica local también pareció alegrarse de su renovación, pues “Don Félix” alabó la meritoria labor realizada durante la temporada anterior⁴⁷². Sin embargo, a principios de enero de 1926, García

Cervantes”. *El Imparcial* (22/09/1920), p. 5; “Noticias e informaciones teatrales. Gacetillas”. *La Correspondencia de España* (25/09/1920), p. 5; “El teatro. Nueva compañía”. *La Acción* (22/12/1922), p. 5; “Novedades teatrales. La compañía de García Ibáñez”. *La Voz* (26/12/1922), p. 2; “Informaciones teatrales. Por los escenarios”. *La Correspondencia de España* (04/07/1923), p. 5; “Gacetillas”. *La Correspondencia de España* (23/10/1923), p. 6; y “Diversiones públicas. Nuevo teatro”. *La Época* (06/03/1924), p. 4.

⁴⁶⁹ E. “La temporada del Duque”. *La Unión* (11/09/1924), p. 17.

⁴⁷⁰ E. “Los teatros. Duque. Inauguración de la temporada”. *La Unión* (26/09/1924), p. 6.

⁴⁷¹ “Los teatros. Duque. La moza de Mulas”. *La Unión* (13/11/1924), p. 2. Su “inteligente dirección artística” también se alaba, por ejemplo, en: “Teatro del Duque. Don Quintín el Amargao”. *El Liberal* (21/01/1925), p. 6.

⁴⁷² Don Félix. “Lo que será la temporada próxima en el Teatro del Duque”. *El Liberal* (17/09/1925), p. 4.

Ibáñez abandonó su puesto ante la oferta de la compañía de “Narcisín”, con la que actuaría en Madrid, Valencia y Santander, y partiría posteriormente a América⁴⁷³.

5. VICENTE CARRIÓN: LAS TEMPORADAS DE 1926/27 A 1928/29

Desde la temporada de 1926/27 hasta la de 1928/29, el director escénico de la compañía fue Vicente Carrión, tenor cómico que en aquellos años ya se había convertido en un veterano de la profesión teatral. Desde la década de 1890, trabajó en distintos coliseos “de provincias”, de Portugal y de Madrid, como el Eslava, el Maravillas o el Apolo⁴⁷⁴. En este último se estableció desde 1896 hasta 1924, compartiendo escenario con figuras como José Mesejo, Emilio Carreras, Dionisia Lahera, José Moncayo, Salvador Videgain, Fernando Vallejo o Casimiro Ortas⁴⁷⁵. En el Apolo, estrenó obras como *Agua, azucarillo y aguardiente* (1897), *El beso de la duquesa* (1898), *¡Plus ultra!* (1902), *El terrible Pérez* (1903) y *Las bribonas* (1908), entre otras (Mejías, 2014; González, 2009)⁴⁷⁶.

Como representante artístico del Apolo, recibió elogios en 1908 por haber puesto en escena “obras en [las] que el lujo del vestuario, *atrezzo* y

⁴⁷³ “Por el mundo del teatro. García Ibáñez se va con Narcisín y Dionisia La Hera deja el Duque”. *El Liberal* (10/01/1926), p. 1.

⁴⁷⁴ “San Sebastián”. *La España Artística* (01/11/1890), p. 3; Fray Locuras. “Vicente Carrión. Un veterano de la escena”. *La Mañana* (03/07/1917), p. 8; “Eslava”. *La Justicia* (30/05/1895), p. 3; y “Diversiones públicas”. *La Época* (03/06/1896), p. 3.

⁴⁷⁵ “Sección de espectáculos”. *El Imparcial* (27/08/1896), p. 3; “Teatros. Madrid. Apolo”. *La Correspondencia Militar* (28/08/1900), p. 4; “Los teatros. Gacetillas”. *La Correspondencia de España* (19/07/1910), p. 4; “De teatros. Apolo”. *El País* (26/05/1911), p. 3; “Teatro de Apolo. Lista de la compañía”. *El País* (30/08/1911), p. 3; “Diversiones públicas”. *La Época* (01/07/1912), p. 3; “Diario del teatro. Apolo”. *El Heraldo de Madrid* (10/06/1913), p. 4; “Vida teatral. Apolo. La pandereta”. *El Heraldo de Madrid* (04/04/1915), p. 1; “La próxima temporada. Teatro de Apolo”. *La Época* (20/08/1915), p. 3; A. P. L. “Gacetillas teatrales. Apolo. El señor Pandolfo”. *El Heraldo de Madrid* (28/12/1916), p. 3; “Diversiones públicas. Apolo”. *La Época* (02/07/1918), p. 4; y Equis. “Noticias e informaciones teatrales. Beneficios. El de Vicente Carrión”. *La Correspondencia de España* (26/07/1920), p. 6.

⁴⁷⁶ Véase también: “Las bribonas”. *El arte del teatro* (01/07/1908), pp. 7-11.

bailables” habían sido “justamente celebrados”. Además, en aquellos años era considerado “un maestro consumado en el género coreográfico”, apuntando que los bailables eran su especialidad, como atestiguan los “trenzados y zapatetas” que había diseñado para el estreno de *Las bribonas*⁴⁷⁷. En 1913, Carrión figuraba ya como director de escena del Apolo, puesto desde el que continuó recibiendo alabanzas por su “categoría artística” y por ser “un hombre trabajador sin tregua y servicial sin límites”⁴⁷⁸. En 1917, “Fray Locuras” lo definía como “un danzarín formidable”, que llevaba más de veinte años en el Teatro de Apolo “dedicado a enseñar cabriolas, batimanes y trezados” a las muchachas del coro y “a montar con absoluta buena fe” las obras puestas en escena en dicho coliseo⁴⁷⁹. En 1924, formó parte de la compañía lírica de Amadeo Vives, con la que realizó una gira por América, en compañía de otros destacados cantantes como Carlos Rufart, el barítono Francisco Maynou y el tenor Cayetano Peñalver⁴⁸⁰.

Las fuentes hemerográficas apuntan que Carrión actuó ante la presencia de los Reyes de España en al menos dos ocasiones: el 14 de octubre de 1921, en la Fiesta de la Raza celebrada en el Teatro Real, y el 30 de noviembre de ese mismo año en el Teatro del Centro, en la función a beneficio de los soldados españoles en África. En ambas ocasiones, los

⁴⁷⁷ Un abonado. “Cosas de teatro. Apolo. Beneficio del Sr. Carrión”. *La Época* (03/07/1908), p. 1.

⁴⁷⁸ “Novedades teatrales. Apolo. Beneficio de Carrión”. *El Heraldo de Madrid* (13/06/1913), p. 4. Con motivo de la reposición de *¡Si yo fuera Rey!* en 1913, se aplaudió “su acostumbrada maestría en los amovimientos, bailes y evoluciones de coristas y comparsas”. Véase “De teatros. Apolo. ¡Si yo fuera rey!”. *El Liberal de Madrid* (18/11/1913), p. 3. En 1915, en el reestreno de *Maruxa*, se afirmó que la obra había sido “muy bien puesta en escena por el incansable Vicente Carrión”, el cual había sido objeto de “merecidos elogios”. Véase “Teatro Apolo. Reestreno de Maruxa”. *El Globo* (08/10/1915), p. 3. En 1916, al interpretarse *Los chicos del cafetín*, se anunció, como reclame, que Carrión había preparado “los bailes de esta obra, desde el chulón “schothis” hasta las clásicas manchegas”, asegurando que, dado que este era “una verdadera notabilidad” en estas tareas coreográficas, agradarían sin duda al respetable. Véase “El teatro. Entre bastidores. Los chicos del cafetín”. *La Acción* (30/10/1916), p. 2.

⁴⁷⁹ Fray Locuras. “Vicente Carrión. Un veterano de la escena”. *La Mañana* (03/07/1917), p. 8.

⁴⁸⁰ “Notas teatrales de Madrid, provincias y Sudamérica”. *El Liberal de Madrid* (09/10/1924), p. 2.

monarcas tuvieron la oportunidad de presenciar la interpretación del pericón, un baile americano ejecutado por ocho parejas de baile, bajo la dirección de Carrión⁴⁸¹.

Desde sus primeras actuaciones en el Duque, “Don Félix” le alabó su cuidada preparación de los bailables y las evoluciones de las segundas tiples y las señoritas del conjunto⁴⁸². Especialmente, le dedicó numerosos elogios por el “ímprobo trabajo” que este había tenido que realizar para montar una obra como *¿Lo ve?* y le atribuyó gran parte del éxito alcanzado con *¡Si yo fuera Rey!* por la “gran novedad” que había dado a los bailables del segundo cuadro⁴⁸³.

La labor de Carrión debió de dejar satisfechos a la empresa del Duque, a la crítica local y al público sevillano, ya que permaneció durante dos temporadas más al frente de esta compañía. Al iniciarse la temporada de 1927/28, *El Liberal* recordó que el “experto y veterano director” había logrado numerosos éxitos en la temporada anterior. Además, apoyándose en estos triunfos, auguró que el estreno sevillano de *El sobre verde* —en el cual se hallaba trabajando “sin descanso” Carrión— lograría “una representación insuperable” y dejaría “imborrable recuerdo” en cuantos asistieran a ella⁴⁸⁴.

En esos momentos, la prensa local comenzó a hacerse eco del cambio que se estaba produciendo en la programación del Duque. Según “Don Félix”, su compañía lírica titular se fue modificando para adaptarse a “las aficiones dominantes en el público” y al género de revistas que se encontraba en boga. En este sentido, destacó la gran importancia que habían adquirido los cambios de vestuario y la conformación de un

⁴⁸¹ “La fiesta de la raza. La función en el Real”. *El Globo* (12/10/1921), p. 2; e “Informaciones teatrales. Gacetillas. Centro”. *La Correspondencia de España* (26/11/1921), p. 5.

⁴⁸² Véase, por ejemplo: D. F. “Teatro y cine. Duque. Él... Ella y... El otro”. *El Liberal* (16/10/1926), p. 4; y Don Félix. “Teatro del Duque. El príncipe sin par”. *El Liberal* (05/11/1926), p. 4.

⁴⁸³ Don Félix. “Teatro del Duque. Se estrena la revista *¿Lo ve?* con éxito clamoroso”. *El Liberal* (24/12/1926), p. 6; y “Teatro del Duque. Si yo fuera rey”. *El Liberal* (30/01/1927), p. 6.

⁴⁸⁴ “La función de la prensa. Un verdadero ejército de lindísimas mujeres será su mayor atractivo”. *El Liberal* (20/09/1927), p. 1.

elenco en el que las primeras partes eran acompañadas por una colección de segundas triples que, en su opinión, eran seleccionadas “más bien por su figura que por otro género de aptitudes”. Con tales comentarios, puso de manifiesto la supuesta transformación del gusto de los espectadores de este coliseo, enfatizando que se estaba comenzando a prestar más atención a los atributos físicos de las intérpretes femeninas que a su valía como artistas⁴⁸⁵.

En los años siguientes, “Don Félix” continuó felicitando y alabando a Carrión: en diciembre de 1927, por el montaje de obras como *¡Ole ya!*⁴⁸⁶; en 1928, por la puesta en escena de los números de conjunto en *Lo que cuestan las mujeres* –por la que recibió tal aclamación que, al terminar la representación, tuvo que presentarse en el palco escénico repetidas veces⁴⁸⁷– y por “la interpretación, cuidadísima en conjunto y en detalles” de *El rajá de Cochín*⁴⁸⁸; y, en 1929, por los números de conjunto de *Las castigadoras*⁴⁸⁹.

En la década de los setenta, Gómez Lázaro seguiría recordando las puestas en escena de estrenos y reposiciones de Carrión, corroborando que este aportó “una vistosa coreografía en los conjuntos escénicos, bailables y canciones” y asegurando que “su experta mano, fruto de su veteranía”, contribuyó siempre “al mejor éxito de las obras” que se pusieron en escena en las tablas del Duque⁴⁹⁰.

⁴⁸⁵ D. F. “De la próxima temporada teatral”. *El Liberal* (02/09/1927), p. 4.

⁴⁸⁶ Don Félix. “San Fernando y Duque. Anoche se estrenaron con gran éxito Sevilla la guapa y ¡Ole ya!. Duque”. *El Liberal* (23/12/1927), p. 6.

⁴⁸⁷ D. F. “Teatro del Duque. Lo que cuestan las mujeres”. *El Liberal* (29/03/1928), p. 6.

⁴⁸⁸ D. F. “En el Teatro del Duque, El rajá de Cochín, estrenado anoche, obtiene el más lisonjero éxito”. *El Liberal* (16/04/1928), p. 8.

⁴⁸⁹ Don Félix. “Teatro del Duque. Anoche se verificó con gran brillantez la inauguración de la temporada”. *El Liberal* (23/09/1928), p. 8.

⁴⁹⁰ Gómez Lázaro, C. “Aquella cuarta del Duque. II. Ellas y ellos”. *ABC* (18/02/1977), p. 42.

6. JOSÉ ORTIZ DE ZÁRATE: LA TEMPORADA DE 1929/30

Durante la temporada de 1929/30, la compañía estuvo dirigida por José Ortiz de Zárate, barítono nacido en Bilbao a finales del siglo XIX, que, desde su debut en los Campos Elíseos de Bilbao en 1909, se había granjeado gran popularidad interpretando obras como *La viuda alegre* y *El conde de Luxemburgo* (Sagardia, s. f.). Hay noticias de Ortiz de Zárate como director escénico desde 1917, momento en que aparece, junto con Leopoldo Gil, al frente de una compañía de opereta y zarzuela que actuaba en Alicante⁴⁹¹.

Durante los años veinte trabajó en distintos escenarios madrileños e incluso en América (Sagardia, s. f.)⁴⁹². En 1923, estrenó *¡Ave, César!* en el Teatro Apolo, bajo la dirección del reputado Eulogio Velasco y junto a figuras de la talla de Eugenia Zúffoli⁴⁹³. Meses después, en La Latina, se ganó la fama de “barítono excelente” con su interpretación de *Las golondrinas*⁴⁹⁴. Formó parte también de la compañía de opereta de la tiple Dionisia Lahera y el actor cómico Pedro Barreto, con la que debutaría en el popular Teatro Fuencarral⁴⁹⁵. Uno de sus mayores triunfos fue el estreno de *La bejarana* en el Novedades de Barcelona⁴⁹⁶. Además, desde 1927 dirigió la compañía de zarzuelas y revistas de Celia Gámez que actuaba en el Eslava de Madrid⁴⁹⁷.

A finales de agosto de 1929, la prensa madrileña informó de su contrato en el Teatro del Duque, donde compartiría escenario con renombradas

⁴⁹¹ “En provincias. Alicante”. *La Nación* (23/05/1917), p. 8.

⁴⁹² En 1922, actuó en La Habana. Véase “María Palou”. *El Liberal de Madrid* (21/07/1922), p. 4.

⁴⁹³ “Diversiones públicas. Apolo”. *La Época* (14/12/1922), p. 2.

⁴⁹⁴ “Novedades teatrales. En La Latina. Las golondrinas”. *La Voz* (12/05/1923), p. 2. Sobre sus actuaciones en La Latina, véase también “Detrás del telón. Cómicos y autores. Zarzuela en La Latina”. *La Libertad* (29/03/1923), p. 5.

⁴⁹⁵ “El teatro. Entre bastidores. Dionisia Lahera y Perico Barreto”. *La Acción* (16/07/1923), p. 3.

⁴⁹⁶ *Mundo gráfico* (15/10/1924), p. 11.

⁴⁹⁷ “Del forillo al mentidero. Listas de compañías. La de Eslava”. *La Nación* (07/04/1927), p. 5.

artistas como Cándida Suárez o Loló Trilló⁴⁹⁸. Los diarios locales parecieron acoger con alegría el nuevo nombramiento, afirmando que Ortiz de Zárate era ya conocido en Sevilla por sus actuaciones en el Teatro San Fernando y definiéndolo como un “director moderno, todo dinamismo y depurado buen gusto artístico”⁴⁹⁹.

Durante su estancia en la capital andaluza, fue constantemente alabado por la prensa local⁵⁰⁰. Tras el estreno sevillano de *El país de la revista* (1929), “Don Félix” afirmó que los números de conjunto habían sido preparados “de manera originalísima” y que las evoluciones habían sido practicadas “con la más severa disciplina”, otorgándole “buena parte del éxito obtenido”⁵⁰¹. Tras la puesta en escena de *¡Abajo las coquetas!* (1929), volvió a halagar “su insuperable pericia para dar a los números de conjunto la mayor visualidad”, informando que había “doblado las evoluciones para los coros de repetición”, consiguiendo un triunfo “decisivo” y viendo premiada su labor con numerosos aplausos⁵⁰².

Tras su paso por Sevilla, durante el verano de 1930, Ortiz de Zárate marchó a Berlín a rodar la película sonora *El profesor de mi señora* —más conocida en España como *Amor solfeando*— en los estudios UFA. En esta cinta, dirigida por Robert Florey y con música de Amadeo Vives, intervinieron también celebridades como Imperio Argentina y Loló Trilló. Durante esta estancia, aprovechó para asistir a los espectáculos de teatros alemanes como el Wintergarten, el Deutsches, el Metropol, el

⁴⁹⁸ “Los del Duque de Sevilla”. *La Voz* (29/08/1929), p. 2.

⁴⁹⁹ “La próxima temporada en el Teatro del Duque. Cándida Suárez, Anita Hernández y Loló Trillo capitanearán una nutrida legión de lindísimas artistas”. *El Liberal* (11/09/1929), p. 1.

⁵⁰⁰ Don Félix. “Teatro del Duque. Anoche se verificó la inauguración de la temporada con extraordinaria brillantez”. *El Liberal* (22/09/1929), p. 6; D. F. “Teatro del Duque. Reposición de Las castigadoras”. *El Liberal* (28/11/1929), p. 8; y Don Félix. “Teatro y cine. Duque. Se estrena Alza y toma con gran éxito”. *El Liberal* (24/12/1929), p. 7.

⁵⁰¹ Don Félix. “Teatros. Anoche se estrenó El proceso de May Dugán en el de la Exposición, La aventura de Irene en Cervantes y El país de la revista en el Duque. Duque”. *El Liberal* (05/10/1929), p. 8.

⁵⁰² D. Félix. “Teatros. En el Duque. El de ¡Abajo las coquetas! Ha sido otro estreno afortunado”. *El Liberal* (03/11/1929), p. 7.

Behrenstrasse, el Komödie am Kurfürstendamm y el Renaissance. En ellos, y muy especialmente en estos dos últimos, afirmó haber visto “cosas muy interesantes”. Según reconoció, este viaje fue para él “más de estudio que de otra cosa” y estaba confeccionando “un archivo de cosas e ideas” de las que pensaba sacar partido a su vuelta a España. En concreto, mostró interés en llevar a España algunos de los espectáculos de Max Reinhardt, lo que demuestra su espíritu inquieto y renovador⁵⁰³.

CONCLUSIONES

La presente investigación muestra el dinamismo del Teatro del Duque durante la Dictadura de Primo de Rivera. En este periodo se organizaron 3.548 representaciones zarzuelas, revistas y operetas que supusieron más del 80% del teatro lírico programado en Sevilla. La mayor parte de estas funciones –concretamente, 3.475– fueron protagonizadas por la compañía cómico-lírica titular de este coliseo. Por tanto, esta agrupación fue, con diferencia, la de mayor actividad lírico-teatral en la ciudad.

A pesar de la supuesta escasez de fuentes hemerográficas relativas al Teatro del Duque señalada por Martínez (2011, p. 59), este estudio reúne 1.063 textos de la prensa local que aportan información sobre este coliseo y sobre los componentes, la actividad y la recepción de su compañía titular. Del análisis de estas referencias se desprende que la compañía se conformó, anualmente, con elementos ya consagrados por el público sevillano y con algunos artistas que debutaban en Sevilla y conferían novedad y variedad al conjunto. En la dirección escénica, contó con personajes relevantes del mundo del teatro como Salvador Videgain, Antonio García Ibáñez, Vicente Carrión y José Ortiz de Zárate. Por tanto, lejos de contratar a artistas locales, Meyer encabezó siempre su compañía lírica con figuras consagradas, que habían triunfado previamente en los escenarios madrileños. De hecho, la elección de muchos de ellos demuestra el talento empresarial del regidor del Duque, que consiguió, de esta forma, constituir, año tras año, conjuntos que fueron

⁵⁰³ “José Ortiz de Zárate cuenta sus impresiones de pelliculero en Berlín”. *El Heraldo de Madrid* (08/08/1930), p. 6.

siempre del agrado del público, lo que se vio reflejado en la popularidad de la que siempre gozó este coliseo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, L. y FERNÁNDEZ, M. C. (2009). El Liberal, de Sevilla (1901-1936). Un diario independiente en la Andalucía anterior a la Guerra Civil. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 8 (2009), 199-220.
- BARRIENTOS, M. (2006). *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906): de la presentación en la ciudad a las exhibiciones continuadas*. Universidad de Sevilla.
- CASCUDO, T. (ed.) (2017). *Nineteenth-Century Music Criticism*. Brepols.
- CHECA, A. (1991). *Historia de la prensa andaluza*. Fundación Blas Infante.
- GARCÍA-LÓPEZ, O. (2021). *Resonancias de una ciudad en disputa: música en Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Sociedad Española de Musicología.
- GÓMEZ, V. (1922). *Guía Oficial del Comercio y de la Industria de Sevilla y su provincia para 1922*. Imprenta de la Guía Oficial.
- GONZÁLEZ, M. L. (2009). El genio de Chapí y el ingenio de Sinesio o la feliz conjunción para la liberación de los autores españoles. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 18, 63-120.
- (2002). Videgain, Salvador. En E. Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10 (p. 870). Madrid, SGAE e INAEM.
- MARTÍNEZ, J. (2011). *Aquellos viejos teatros sevillanos. Memorias de un crítico*. Junta de Andalucía.
- MEJÍAS, E. (2014, 28 de septiembre). El terrible Pérez (1903). *El terrible Pérez*. <http://elterribleperez.blogspot.com/2014/09/recuperacion-de-la-partitura-de-la.html>.
- MONTOTO, S. (1960). El teatro, el baile y la danza en Sevilla. *Archivo Hispalense*, 33 (103-104), 371-385.
- MORENO, A. (1998). *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Universidad de Sevilla.

- (1995). Teatro musical y sociabilidades diferenciales en Sevilla durante la Restauración. En A. S. Pérez-Bustamante, A. Romero y M. Cantos (eds.), *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX: ... y la burguesía también se divierte* (pp. 139-147). Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.
- RAMOS, C. (2015). *El teatro en Sevilla durante la celebración de la Exposición Iberoamericana de 1929* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/39172>.
- (2008). Notas sobre el teatro en Sevilla durante la EIA del año 1929. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 17, 293-312.
- REYES, A. (1932) «D. Criterio». *Treinta años de crítica taurina en "El Liberal" de Sevilla*. [s.e.].
- RINCÓN, M. (1960). *Recuerdos de la Sevilla pintoresca de 1890 a 1910*. Gráficas Sevillanas.
- RUIZ, M. J. (1999). El despegue de la "Buena Prensa" y El Correo de Andalucía en la Sevilla de comienzos del siglo XX. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 2, 229-240.
- SAGARDIA, A. (s. f.) José Ortiz de Zárate. *Auñamendi Eusko Entziklopedia. Fondo Bernardo Estornés Lasa*. <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/ortiz-de-zarate-jose/ar-112276/>.
- SOBRINO, R. (1993). Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices de la prensa musical española. *Revista de Musicología*, 16 (6), 3510-3518.
- TORRES, J. (1991). *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. Instituto de Bibliografía Musical Española.

LA PUESTA EN ESCENA ANTE EL TEXTO CLÁSICO DEL
SIGLO DE ORO. TRANSMISIBILIDAD E
INTRANSMISIBILIDAD A NIVEL
TEXTUAL Y ESPECTACULAR

DRA. LIUBA GONZÁLEZ CID
Universidad Rey Juan Carlos, España

RESUMEN

El montaje de un clásico del Siglo de Oro encarna un cúmulo de relaciones productivas que atañen no solo a la convención de lo estrictamente literario-dramático; el texto y sus códigos propios, sino también a las posiciones fronterizas del montaje o re-presentación respecto a la forma dramatórgico-literaria heredada. En este sentido, analizaremos las conexiones y desconexiones entre el texto fuente (el texto clásico) y su puesta en escena o puesta en relieve, la transmisión del legado histórico del teatro áureo en un territorio sujeto a múltiples decodificaciones y reescrituras. Comprobaremos que la principal dificultad entre la obra fuente y su puesta en sentido será la distancia histórica del texto y la herencia cerrada de sus códigos, sujetos a una nuevo ideologema en el horizonte de la práctica espectacular del teatro contemporáneo.

PALABRAS CLAVE

Teatro del Siglo de Oro, Puesta en escena, Teatro contemporáneo, Adaptación escénica.

INTRODUCCIÓN

Nuestro enfoque se centra en la búsqueda de una codificación y estilización programada de la puesta en escena del texto clásico en contacto permanente entre la expresión y el contenido de la obra dramática, lo que nos llevará a comprobar que toda puesta en escena del teatro áureo se consolida como hipótesis sobre el texto en el que trabaja.

Constataremos la existencia de un proceso de conservación-actualización en relación con los procedimientos de adaptación y representación a través de los recursos de la puesta en escena y las operaciones significantes que acontecen en el plano textual y espectacular, la creación de nuevos dominios artísticos en la especificidad de los procesos contemporáneos de representación de los clásicos del Siglo de Oro.

Desde el punto de vista metodológico, los instrumentos de observación y análisis nos remiten a un plano relacional entre la naturaleza del objeto estudiado y el conocimiento que contiene; la forma en la que el teatro clásico es percibido a la luz de las teorías teatrales contemporáneas como parte de las praxis escénica del arte teatral de los siglos XX y XXI. En nuestra investigación hemos utilizado las técnicas de observación y registro audiovisual de espectáculos que ejemplifican adaptaciones contemporáneas de los clásicos del Siglo de Oro, modelos de análisis dramático-espectacular provenientes de la literatura técnica, así como conceptos y herramienta del análisis semiótico para comprender el discurso significativo de la puesta en escena.

Los fundamentos de las teorías teatrales y de análisis de la puesta en escena propuestos por Kowzan (1997) *Teoría del signo en el teatro*, Helbo (1989) *Teoría del montaje*, Hormigón (2008), el *Método para el Trabajo Dramatúrgico y puesta en escena*, García Barrientos (2007) *Método de análisis de la dramaturgia o modelo dramático*, han servido como instrumentos metodológicos para el análisis de la recepción, adaptación y puesta en escena del teatro clásico.

1. LOS SINTAGMAS.

“Teatro clásico”, “Teatro contemporáneo”, “Teatro de vanguardia”, “Teatro de la posvanguardia”, “Teatro posdramático”, entre otras denominaciones, son intervalos cronológicas, términos utilizados por la crítica literaria para identificar ciclos históricos sometidos a una determinada preceptiva literario-dramática cuyas teorías y cánones estéticos sintetizan procedimientos de construcción espectacular; una unidad orgánica que busca un modelo formal en las tensiones entre texto y representación.

El análisis de esta estandarización nos permitirá reconocer las características generales de ambos periodos histórico-teatrales, establecer los nexos y asociaciones que construyen la relación entre el texto clásico y el teatro contemporáneo.

1.1 TEATRO DEL SIGLO DE ORO

También llamado “teatro del periodo clásico” o “teatro del barroco literario”, el término “Siglo de Oro” es acuñado por la crítica literaria de la segunda mitad del siglo XVIII⁵⁰⁴ incluyendo no solo el corpus literario-dramático, sino también la narrativa, la prosa y la lírica. El sintagma, para la literatura dramática y la práctica espectacular en España, comprende un periodo de madurez teatral que data Valbuena Prat (1974, p.8) entre la producción teatral de Cervantes y las primeras producciones de Lope de Vega, hasta la muerte de Calderón de la Barca en 1681. Pero es Menéndez Pelayo quien identifica a Lope como la figura inicial que abre el ciclo áureo y que más tarde cerrará Calderón demarcando el periodo de florecimiento y esplendor de la fiesta barroca. Pero quizá hemos de hablar, en un sentido más amplio, de una corriente literaria, espiritual, filosófica, pictórica y artística que cruza Europa removiéndolo los cimientos de la sociedad, la literatura, el arte y la cultura.

El sintagma Teatro del Siglo de Oro es sinónimo de complejidad y densidad literaria. Alegoría, simbolismo, iconicidad, metateatralidad,

⁵⁰⁴ La acuñación del término se atribuye a Velázquez, Lanz de Casafonda y Melchor de Jovellanos (Rozas, 1977, p.14).

representan una visión totalizadora del arte teatral que apela a la creatividad semántica del espectador barroco. Siendo el verso la forma estructural y significativa del diálogo, epicentro de la convención, este se presenta como “la unidad, desarrollo y movimiento de un poema girando sobre su ley interna, vertiginosamente independiente de todo lo que no sea él mismo” (Touchard, 1961, p.56).

La preceptiva de la comedia, presentada en 1609 por Lope de Vega como escrito académico en el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, pondera, entre otros aspectos innovadores para la época, la pluralidad temática, la fusión de géneros dramáticos, la consolidación de la tragedia-comedia en la que el verso se erige como una poderosa herramienta de acción. La polimetría y sus complejidades métricas, entre juegos retóricos y conceptuales, dan significado al diálogo, elevando el texto a su máxima categoría, a las más altas cotas de estilización literario-dramáticas. Una revolución/renovación poética derivada del renacimiento, que madura en la condensación conceptual, espiritual, simbólica y alegórica del auto sacramental calderoniano.

La sistematización de un planteamiento político-religioso e ideoestético va conformando el ideograma cultural del barroco en un periodo histórico representado en la visión totalizadora del arte teatral de los siglos XVI y XVII, un rasgo dominante en los procesos de producción de sentido, insertos en la red del *corpus dramático*, ligado, a su vez, a una red más amplia en la que confluyen la ciencia y las humanidades, de forma particular, aquellas disciplinas que alimentan su *corpus espectacular*: pintura, escultura, arquitectura, danza y música. La experiencia metafórica y filosófica se percibe en el paisaje ocular del personaje y su percepción de la realidad circundante: la vida como ciclo, morada de grandes principios e ideales, expresada a través de un arte maduro y sistemático en el que persiste la voluntad del hombre por hallar su centro.

El Siglo de Oro verbalizará, a través de la comedia, el slogan de la locura del mundo, la significación simbólica que examina el *verum factum*: hombre-naturaleza, pero al mismo tiempo, la incertidumbre del ser, su substancia plena, la búsqueda de una razón espiritual y universal en la que florece el árbol del conocimiento de lo sagrado. Es en esa búsqueda

del equilibrio en el desequilibrio, o viceversa, que el teatro áureo encuentra el centro de su representación, la emergencia de una ciudad marco-escenario por la que pasean las escenografías efímeras del auto sacramental, en la que conviven el corral de comedias o el tablado simple, improvisado en una calle o plaza, donde el texto evoca el acto ver.

La visión antropocentrista del teatro del Siglo de Oro, aquella que sitúa al hombre del barroco en su angustiada y contrastante búsqueda del espíritu, engendra personajes de análoga identidad. Las pulsaciones del texto, su dimensión existencial, humana y metafísica, filtran a través del discurso de autor, transformado en materia dramática.

¡sal, divino Autor, a ver
las fiestas que te han de hacer
los hombres! ¡Ábrase el centro
de la tierra, pues que dentro
della la scena ha de ser!⁵⁰⁵
(vv. 623-627)

La trascendencia del espacio individual del poeta se ve proyectada en la perspectiva comunitaria-cotidiana de un público heterogéneo, al que corresponde descodificar el mensaje. Para Helbo (1989), el texto es “un material extremadamente limitado en un espectáculo teatral, excepto cuando es utilizado metafóricamente” (p.65). La experiencia visual, desbordante, es inherente al barroco teatral, donde el texto, en su perfección dramaturgica, representa la síntesis de un cosmos que escapa a lo estrictamente literario para eclosionar en la convención⁵⁰⁶, un complejo sistema de significantes y significados a través de sus múltiples realidades representadas en el orbe simbólico, expresado en la forma espectacular del teatro, sujeto a la recepción, por consiguiente, a la creatividad semántica del espectador.

⁵⁰⁵ Calderón de la Barca. *El gran teatro del mundo*. Auto sacramental alegórico.

⁵⁰⁶ Código fijo específico en el teatro. Véase el listado de convenciones específicamente teatrales expuesto por Pavis (1998, pp.94-96).

Los dramaturgos del Siglo de Oro operaron cambios y resolvieron cuestiones de tipo estructural y morfológico adaptando determinados aspectos de la preceptiva aristotélica, neohoraciana y neosenequista, sirvan como ejemplo; la modificación o supresión de las unidades de tiempo, acción y lugar, la variedad de géneros dramáticos, la libertad temática, la polimetría, etc. La modelización de los teatros nacionales se desarrollará paralelamente, con similares características, en otros países europeos: Inglaterra (teatro isabelino, con Shakespeare a la cabeza), en Francia (teatro clásico francés y la Comédie-Française con Corneille, Racine y Molière) en Italia (la comedia de máscaras y la Commedia dell'arte).

En síntesis, se constituye en el periodo del Siglo de Oro, a nivel global, un nuevo saber del fenómeno escénico impulsado por:

- La sistematización de un modelo teatral: homogéneo, funcional, aprobado por el público, que da solidez y reconocimiento a la actividad del dramaturgo y su preceptiva dramática. La voz subjetiva del poeta adquiere nuevas funciones en la “ficción” fabulativa de la comedia, las ideas y opiniones se expresan a través de la metateatralidad del discurso.
- La visión sociocultural y comercial del teatro. El teatro como instrumento modelador de la sociedad, como mecanismo socio-pedagógico y político al servicio del poder político, económico y religioso.
- El desarrollo de la técnica escénica. Medios escénicos, dispositivos y mecanismos que confieren efectividad a la narrativa y estética escénica, propiciando una mejor acústica y perspectiva de los teatros.
- La profesionalización de teatro. La creación de un tejido que vincula los diferentes saberes: literatura dramática, estética, espectáculo y tecnología en el que se insertan: poetas, dramaturgos, regidores, actores y actrices, compañías, músicos, compositores, coreógrafos, bailarines, etc. Así como la consolidación de los teatros y espacios escénicos, modelados y gestionados por

arquitectos, escenógrafos, decoradores, pintores, sastres, artesanos, empresarios, mecenas, entre otras figuras.

1.2. TEATRO CONTEMPORÁNEO

Lo contemporáneo expresa lo que es sincrónico a nuestro tiempo, encapsula la idea fronteriza entre pasado y presente. Al otro lado del espejo, el teatro clásico responde al arquetipo a veces peyorativo de lo viejo, de una edad pasada, desfasada, ajena, distanciada en el tiempo, pero a la vez provista de un cierto grado de *empowerment*⁵⁰⁷. Se percibe como la sólida conservación del patrimonio literario-dramático sujeto a través del hilo histórico de la creación teatral, la hipótesis de una nueva forma de resignificación hacia el texto desde la libertad creativa y la crítica reflexiva.

El Teatro contemporáneo corresponde a un periodo teatral cuyas fronteras no están estrictamente perimetradas, aunque las transformaciones sociales, económicas, industriales y culturales del siglo XIX crearán un nuevo vínculo entre literatura y representación. La eclosión del drama romántico, contrario a la inverosimilitud de la acción, rechazará de manera explícita la ilusión, el artificio y la alegoría del mundo como trazos del drama. La realidad queda referenciada entre lo sublime y lo grotesco, categorías que no pueden ser comprendidas fuera de la naturaleza del arte, como indica Víctor Hugo en el prefacio de *Cromwell*.

En 1750 la reforma goldoniana del teatro anticipa el *veritas verum*, la observación del teatro hacia la vida, la creación de un mundo dramático inspirado en la *commedia dell'arte* pero alejado de esta. La técnica de Goldoni despoja al actor del *improvisare* y la alegórica máscara de cuero sobre el rostro en favor de un nuevo tipo de máscara, una pantomima nacida del diálogo donde el texto goza de precisión intelectual, la caracterización realista, fresca y espontánea que sigue la senda de Molière.

El sintagma hace referencia a un extenso horizonte geográfico, ideológico, filosófico, dramaturgico, en conflicto con un patrón precedente que promueve la creación de nuevos dominios artísticos “a

⁵⁰⁷ Empoderamiento. Que otorga el derecho, que habilita potencia o facultas.

contracorriente” sin que el legado residual del conocimiento anterior desaparezca totalmente en la forma de producción de los nuevos medios de expresión artística. La creación escénica se vuelve contestataria, entra en crisis con las viejas estructuras y recurre a fórmulas experimentales que replantearán nuevas estrategias de comunicación entre público y espectáculo: la necesidad de cambiar el mundo a través del teatro, la emergencia de cambiar el teatro despojándolo de su “teatralidad” mimética.

La teoría de la dirección en el teatro contemporáneo solo puede ser vista desde la utopía poética del director como demiurgo, como la acumulación experiencial en la búsqueda de un código propio fruto de las innovaciones de los creadores escénicos de finales del siglo XIX y principios del XX, quienes con mayor o menor rigor científico intentaron dar un impulso teórico al estudio fenomenológico de la escena proponiendo soluciones técnicas novedosas, mecanismos de creación intermediales y soluciones escenoplásticas como aproximación a la lectura del texto y su puesta en escena. Como indica Ponce (1969, p.31): “intentos transformadores que quieren cambiar el ritmo de la sociedad dirigiendo contra ella verdaderos cañonazos de arte”.

El teatro del Siglo de Oro reaparece como modelo liminar en las poéticas de la vanguardia teatral, también, con posterioridad, en el movimiento posdramático que inicia su revisión de los clásicos con la disolución del concepto dramático del teatro. La acumulación de las teorías y sistematizaciones de Meyerhold, Craig, Appia, Artaud, Piscator o Brecht, quien rompe definitivamente con las estructuras aristotélicas del drama, su unidad lógica y lineal, deviene en la revolución posdramática que es por excelencia “antimetódica”, “antisistema”, como expresa Lehmann (2018, p.77): “el desarrollo y florecimiento del potencial de la desintegración, el desmontaje y la deconstrucción del drama mismo”. Trasvases fronterizos, contaminaciones textuales, hibridaciones, procesos formales o disruptivos que afectan directamente a la creación espectacular: estética y discurso, puesta en sentido del teatro clásico del Siglo de Oro.

2. EL TEATRO CLÁSICO EN EL HORIZONTE DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO

La transmisión del texto clásico deja al descubierto, ex profeso, la fisura abierta entre el lenguaje y su objeto, la dicotomía planteada por Ortega y Gasset (1958, p.37) entre “género literario” y “visionario-espectacular”; y así lo expresa: “la dramaturgia es solo secundaria y parcialmente un género literario y, por tanto, aun eso que, en verdad, tiene de literatura, no puede contemplarse aislado de lo que la obra teatral tiene de espectáculo”.

Pero, ¿qué elementos heredados del código persisten en la relectura actual de los clásicos?, ¿hasta qué punto es transmisible su estructura y discurso en un nuevo estatus representacional? Partiremos de la apreciación de Mazur (2016, p.103): “las adaptaciones y su obra origen sostienen un diálogo histórico en un proceso de intertextualidad”.

Esta discusión manifiesta conlleva el peligro de leer los textos áureos como objeto cultural confinado en un tiempo pasado, que no necesita significar, o como patrimonio literario que forzosamente debe preservarse. Por otra parte, debemos considerar también las numerosas dificultades técnicas en la presentación de la “forma histórica” y la concreción de una *deixis* que asuma como propio el universo representacional de la obra; ruptura, nueva producción de significado en los dominios del diseño escénico, combinando multiplicidad de códigos que tensan y destensan el texto, resistente al tiempo y a su crisis histórica.

2.1. LEER Y RE-PRESENTAR. TRASPASOS LITERARIOS Y PROCESOS DE ADAPTACIÓN

El texto siempre constituirá una unidad cerrada sujeto a sus propias leyes estructurales; fábula, diálogo, trama, conflicto, unidades semánticas, estructura externa, texto principal y secundario, personajes, etc. En el modelo de la preceptiva del teatro áureo estos elementos tienen gran valor como normas específicas de la comedia, de modo que cualquier intervención que se precise para adaptarlos al tiempo presente supondrá de facto una operación transformadora de sus códigos.

Como veremos en los ejemplos presentados más adelante, releer a los clásicos desde la distancia histórica obliga a analizar procedimientos de intervención bajo el prisma de la praxis escénica actual, desde una temporalidad alejada de del marco ideológico y espectacular en el que fueron activados. Bettetini (1977) destaca que la relación contractual entre texto y escenificación es aquella que “opera transformando los materiales ofrecidos por el texto, que no los acepta en calidad de datos exentos, sino que discute sus propias estructuras organizativas, produciendo un nuevo objeto cultural disponible a nuevos usos y a nuevas transformaciones semióticas” (p.130).

Aceptando esta libertad creativa, la lectura intencionada del texto sacará a la luz la problematización de la adaptación y su nuevo fundamento discursivo en tiempo presente, su puesta en con-texto.

El aspecto de la huella histórica en la transmisibilidad del texto, los límites flexibles sobre los que se plantea la adaptación pueden variar desde la postura del “yo” creativo: el director de escena Lluís Pascual dijo “Calderón soy yo” (Sagarra, 1984, p. 35), pasando por formas más o menos flexibles sin alterar aspectos estructurales o poéticos, que sería la fórmula más empleada en la producción actual del teatro clásico en España, hasta formas de apropiación más radicales en las que el texto fuente queda diluido, fragmentado o desaparece casi por completo con relación a su forma originaria, véase *Hamlet Machine* de Heiner Müller.

Ruiz Ramón (1984) formula: “adaptar un clásico no consiste en negar uno de los dos polos de la ecuación” (p. 160), con relación a la apropiación estética de otras poéticas teatrales, manifiesta: “montar a Calderón desde Brecht, o desde Artaud, es un acato de incultura” (p.167), aunque reconoce haber modificado ciertas palabras en su versión de *La Hija del Aire* de Calderón, dirigida por Lluís Pasqual, para adaptarlas al público actual, le parece un “abuso innecesario cambiar las palabras del texto que se adapte” (p. 162).

Refuerzan esta idea las consideraciones de Arellano (1992):

Ninguna desconstrucción de los textos sacramentales calderonianos permitirá demostrar que contienen críticas subversivas a la doctrina de la Iglesia Católica Romana, por más que sea posible (y teatralmente

legítimo) montar en son de parodia un auto y convertirlo en una burla de sí mismo. Pero ya no es el auto de Calderón (p.283).

Sinisterra (1982), considera que los verdaderos creadores utilizan el texto clásico como un “banco de pruebas”, una alteridad en este caso textual, lingüística, para modificar la teatralidad vigente”, plantea una interesante teoría sobre el “autocuestionamiento” del director de escena a través del proceso de creación teatral, observando: “Lo clásico es un punto de vista, es una perspectiva incluso un juicio de valor, por lo tanto, no tiene una especificidad” (p. 69).

No es objetivo de este estudio determinar las técnicas empleadas en los procesos específicos de adaptación dramaturgica del texto clásico, sino más bien la observación preliminar de las fases de transferencia, transmisibilidad e intransmisibilidad entre ambos mundos simbólicos; texto clásico y poéticas del presente, confluyendo en un proceso de síntesis al que definiremos como “traspasos escénicos”.

Estas confluencias mediadoras y desviaciones no dejan al margen las dificultades teóricas y operativas a las que se enfrentan, testigo de una convivencia tejida a través de una relación semiótica entre pasado y presente, Barthes (2009) afirma que una historia del teatro nuevo o moderno debería ser escrita como “la perturbación recíproca entre el texto y la escena: la presencia del lenguaje detiene el torbellino de los elementos visuales” (p. 258). De este proceso de subordinación y compromiso pueden observarse los siguientes traspasos⁵⁰⁸:

- Traspaso desde un lugar a otro: del texto fuente al texto de la versión/adaptación y puesta en escena. Sentido histórico del texto, una colaboración que reconoce la unicidad entre texto y espectáculo. Aceptación del mensaje, función reproductiva, fortaleza de su expansión. En la intencionalidad de la adaptación/versión se observan coincidencias discursivas. La estructura se mantiene intacta sin que se produzcan modificaciones que alteren visiblemente su categorización estética.

⁵⁰⁸ Partimos de las diferentes acepciones del término realizando una interpretación analógica.

- Traspasos adelante, hacia otra parte u otro lado: oscilaciones, dudas en el proceso, no se prevé una ruptura total, tampoco una confrontación con el texto fuente, pero pueden producirse incisiones, actualizaciones en el lenguaje, enfatizaciones o desplazamientos de estilo que miran hacia la acción y la realización escénica acentuando el contraste entre texto y representación.
- Traspasos/cesión a favor de otra persona del dominio de algo: traspasos completos, el dramaturgo y el director trabajan de forma conjunta en una transformación semiótica, se enriquece el punto de vista crítico. Como indica Bettetini (1977, p. 83): “La interpretación conduce, por consiguiente, a un desarrollo ulterior de las premisas de puesta en escena presentes ya en el texto o las transforma y enriquece en una nueva forma proyectual”.
- Traspaso como transgresión o quebrantamiento: traspaso extremo, alto grado de experimentalidad. El texto fuente se desmonta, desaparece por completo o sirve como pretexto para una experiencia socioestética nueva. La “puesta en escena” equivale a la “puesta en conflicto” del texto fuente en un nuevo contexto enunciativo: el ideologema impera sobre la sombra del legado clásico, fluyendo hacia la performatividad, proponiendo nuevas dinámicas dialógicas.
- Traspaso como acción de pasar otra vez por el mismo lugar: reposición, rescate de ciertas versiones/adaptaciones estrenadas con anterioridad. Sistema de repertorio, prácticamente en desuso.

2.2. TRANSMISIBILIDAD E INTRANSMISIBILIDAD

La transmisibilidad en el proceso de adaptación depende de las conexiones y desconexiones entre la obra y sus posibilidades o realidades representacionales.

La teoría de la dirección escénica y de la puesta en escena debe ser comprendida como un largo camino de búsquedas e investigaciones, como

rizoma que, en el orden teórico práctico, dibuja un mapa de aportes y experimentalidades en las que el teatro clásico sigue ocupando un lugar referencial como objeto de estudio.

La búsqueda de un espacio para la comedia áurea sobrepasa las fronteras del tiempo, la experiencia socioestética del barroco, su ordenamiento, sus referencias textuales y espectaculares se integran en las poéticas de representación contemporáneas desde un ángulo dialógico de lectura. Más allá de las interferencias, exclusiones o separaciones de su interpretación se advierte una dinámica transformadora en el escenario disruptivo de la vanguardia y la contemporaneidad, sujeta a diversas prácticas e interacciones sobre los códigos propios del teatro clásico. Estas operaciones, como veremos a continuación, se presentan como interferencias, resistencias, reafirmaciones, convergencias o divergencias en el plano dramaturgico y estético, como reflejos o metaforizaciones⁵⁰⁹ simbólicas.

Como resultado del nexo entre pasado y presente, comprobamos cómo la obra que marca el inicio de la vanguardia teatral, -el iconoclasta *Ubú Rey* de Alfred Jarry-, parte de un texto isabelino de Shakespeare; *Macbeth*. A esta refracción histórica podríamos sumar otras conexiones posibles como las pinceladas de Calderón en el lirismo simbólico de Paul Claudel, el montaje transgresor y experimental de *El príncipe constante* de Calderón de la Barca, modelado en el cuerpo y la voz del actor Ryszard Ciéslak en el Laboratorio Teatral de Jerzy Grotowski, los ecos de *Fuenteovejuna* en la estética teatral de Rainer Werner Fassbinder, reconvertida en 1970 bajo el título *El pueblo en llamas*, o la versión, también del texto de Lope, de Federico García Lorca, de 1933, que suprime los personajes de los Reyes Católicos centrándose en la acción popular de la España republicana.

Para Artaud (2011), la poesía se enmarca en lo metafísico que es la raíz del teatro antiguo. Considera que las obras maestras literarias del teatro han sido fijadas de forma tal que ya no responden a las necesidades del teatro contemporáneo. En los fundamentos del manifiesto del “Teatro de la crueldad”, reflexiona sobre las obras del teatro isabelino,

⁵⁰⁹ Traslación del sentido. Ir más allá.

precisando que deben ser representadas “despojadas de su texto, y conservando solo el atavío de época, las situaciones, los personajes y la acción” (p.132).

Jacques Copeau y Loius Jouvet imitaron la doble altura del teatro isabelino en la arquitectura del *Vieux Colombier* de 1913. Maurice Maeterlinck observa que la obra de los grandes clásicos “los grandes poemas de la humanidad” no son escenificables, “la escenificación de una obra de arte con elementos humanos e impredecibles es una contradicción” (Braun, 1992, p.51). Para superar esta limitación propone las sombras o el teatro de títeres buscando una alegoría que suplante la fisicidad del cuerpo del actor, evitando así romper la mística de la escenificación.

Max Reinhardt, en 1895, hace una relectura extra-estética junto a su diseñador Gustavo Knina de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, construyendo un escenario giratorio poblado por un bosque, reproducido de manera corpórea, minuciosa y realista. Más tarde, en 1922, abriendo el ciclo de representaciones cristiano-barrocas en el festival de verano de Salzburgo representa *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, versión de Hofmannsthal, tomando como espacio escénico el interior de una Iglesia, con la asistencia masiva de espectadores.

Georges Pitoëff, en 1920, estrena en Ginebra una versión de *Hamlet* utilizando un dispositivo móvil multifuncional que permitía recrear un decorado diferente para cada acto, hasta veinticuatro cambios instantáneos en un ejercicio de gran movilidad técnica que dota de protagonismo a la maquinaria escénica: “un conjunto plástico en el que el actor pueda evolucionar con la mayor simplicidad posible; donde la plástica del decorado otorgue al verbo un cuadro que sea digno” (Pitoëff, 1999, p. 386).

Cipriano Rivas Cherif, en España, siguiendo la estela del teatro de masas y las reformas europeas del teatro de vanguardia, aproxima el teatro clásico al gran público con sus adaptaciones, busca la geometría espacial del escenario fuera de los cánones del teatro “a la italiana” cambiando la planimetría de la caja escénica por el montaje abierto, coral, habitado en espacios parateatrales. Lleva a los escenarios de la Plaza de toros

Monumental de Madrid los montajes de *El alcalde de Zalamea* (1934) y *Fuenteovejuna* (1935). Su mirada escénica refuta la ortodoxia de la frontalidad, el discurso rígido y acartonado, retomando la idea total del teatro barroco, revalorizando la festividad de la representación y sus recursos dinámicos: danza, música, rito y espectáculo.

El pintor y escultor surrealista Alberto Sánchez pone la carga visual en los telones pintados para la versión de Federico García Lorca *Fuente Ovejuna*, de 1935, combinando el fondo de escenario con vestuarios rústicos, dibujando un universo rural en movimiento cargado de abstracción simbólica en el que predomina la aridez y la luz del campo cordobés. La apuesta lorquiana por *Fuente Ovejuna* reivindicaba la vigencia del texto partiendo de algunas conexiones y desconexiones, por un lado, sostenía sin alteraciones la trama principal; la justicia del pueblo ante el caciquismo y la injusticia del poder militar, por otro, desestimaba la presencia de los Reyes Católicos, ausencia que ponderaba la democracia popular de la Segunda República Española. La puesta en escena, trasladaba los sucesos a un nuevo contexto histórico político, el de su tiempo presente en el entorno histórico de 1930. Sobre el trabajo de adaptación del texto de Lope, Lorca niega el concepto refundición y expresa:

La obra se presentará, pues, aligerada, cortada, nunca refundida. Queda no solo lo esencial, sino lo mejor de ella, porque cuando he encontrado un verso de soberana belleza, aún sin ser esencial a la acción o a la idea, lo he dejado, lo he respetado, porque habría sido una profanación tocarlo. Y así, creo, estoy seguro de que la obra de Lope llegará al público (García Lorca, 1953, p.54).

En 1965, Jerzy Grotowski estrena *El príncipe constante*, transcripción polaca de Julius Słowacki basado en la obra de Calderón, siendo el penúltimo proyecto escénico del Teatro Laboratorio. “Se situó al público, para ver el drama de persecución, en posiciones elevadas, alrededor de una cerca de madera, con la curiosidad culpable de un espía” (Braun, 1992, p. 244). Grotowski (2008) profundiza en la complejidad que representa leer un clásico, es consciente de la transmisibilidad a partir de la concentración de energía experiencial de la que es portador, ante la pregunta ¿cuál es la tarea del teatro frente a la literatura?, responde:

Las obras maestras representan una especie de rompecabezas para nosotros(...). Nos sugieren *Hamlets* revolucionarios, *Hamlets* rebeldes o impotentes, o *Hamlets* alienados, etc., pero no existe un Hamlet objetivo. La obra es demasiado grande para eso; la fuerza de las grandes obras consiste realmente en su efecto catalítico: abren puertas para nosotros, ponen en marcha la maquinaria de nuestra autovigilancia (p. 51).

Brecht (1970), revisa el mito de Don Juan proponiendo para la escena la recreación del trasfondo ornamental de la máscara social en un contexto decorativo como “el entorno de caza de los grandes señores”. Desde la perspectiva de su teatro político consideró que el héroe no era un ateo en el sentido progresista: “el brillo del parásito nos interesa menos que lo parasitario de su brillo” (pp.76-79) . Plantea que las obras del periodo barroco deben ser interpretadas con “enfoque histórico” bajo un marcado contraste con el tiempo presente. Para Brecht, la puesta en escena de los clásicos solo se distingue “recortada contra el fondo de nuestro tiempo” (p.88).

Erwin Piscator, entre 1919 y 1931, introduce en el espectáculo las pantallas y dispositivos cinematográficos, creando, mediante la luz, ilusiones y efectos óptico-escénicos, fijos y en movimiento. En el contexto del manifiesto político de su producción teatral, la del teatro de masas, la aproximación al teatro clásico solo es posible manteniendo una relación con la generación actual, del mismo modo que en su tiempo el teatro clásico tuvo un comportamiento similar con la generación de su periodo histórico:

La vivificación, la aproximación de la poesía clásica, es tan solo posible poniéndola en una relación, con nuestra generación, igual a la que guardó con su propia generación. Lo cual no tiene que ver con los malabarismos de la forma (trajes modernos, *Hamlet* con frac, castillo como fortín, etc.). Aquí lo formal no es más que un medio de expresión de una determinada actitud espiritual (como debía serlo siempre) (Piscator, 1930, p. 87).

Brook (2014), señala que es imposible saber cuál era la forma escénica predeterminada por el autor, plantea, por consiguiente, la necesidad de entender el texto no como una forma específica sino como una fuente de energía en potencia que se materializa en escena hacia una dirección

determinada, una forma abierta que permite hipotetizar sobre el texto fuente:

Hace muchos años solía afirmarse que se debía “interpretar la obra tal como Shakespeare la escribió”. Hoy en día, se conoce más o menos lo absurdo de tal afirmación; nadie sabe qué forma escénica tenía él en su mente. Todo lo que sabes es que escribió una sucesión de palabras que tienen en sí mismas la posibilidad de dar vida a formas que se renuevan constantemente. No existen límites para las formas virtuales que están presentes en un gran texto (p. 67).

Robert Wilson, en colaboración con el Berliner Ensemble, en 2009, lleva a escena una visión contemporánea de las piezas líricas de Shakespeare. Partiendo de 25 Sonetos crea un espectáculo de estética híbrida compuesto por cuadros crípticos, música de Rufus Wainwright, la iluminación de Andreas Fuchs y vestuario de Jacques Reynaud, componiendo una intensa polifonía visual y sonora.

Thomas Ostermeier, en su puesta en escena de *Hamlet* (2008), dramaturgia de Marius von Mayenburg, nos ofrece una lectura poliédrica del texto fuente planteando como hipótesis que dentro de cada obra de Shakespeare hay cinco, seis, siete u ocho diferentes. En el montaje, seis actores interpretan todos los personajes cambiando constantemente los roles. “La progresiva pérdida de contacto con la realidad de Hamlet, su desorientación, la manipulación de la realidad y la pérdida de identidad, se reflejan en el estilo de actuación, que toma la pretensión y el disfraz como su principio básico”. Ostermeier (2008).

En 1993, Carlos Cytrynowsky diseña el espacio escénico de *Fuenteovejuna*, dirigido por Marsillach para la CNTC. El diseñador transforma el campo cordobés en un espacio texturizado por el metal para “el efecto profundo que pueden transmitirnos las imágenes bélicas de ese metal en todas las variantes de su utilización. Subrayando dos conceptos: mundo bélico y poesía de metal”. (Cytrynowsky 2006, citado por De Paco 2019, p. 280).

Desde la praxis de la dirección escénica y la creación española contemporánea, la directora Helena Pimenta valora el teatro clásico como, “una experiencia poética única que amplía nuestra imaginación y descubre

dentro de nosotros espacios mentales y sentimentales que desconocíamos y nos hace comprendernos y comprender un poco más el mundo” (2018, p.30). Álvaro Tato (2018), director, dramaturgo y actor, afirma:

Los clásicos no son solo actuales; también son eternos porque cristalizan de una forma inolvidable los conflictos humanos que siempre nos rondan. El público del XXI, igual que el del XVII, se engancha con esta tempestad de emociones, celos, venganza, violencia, pasión, amor, deseo...

Estas, serían algunas reflexiones, visiones o posicionamientos sobre la recepción del texto clásico en la escena contemporánea, resultado de variables y sucesivas interpretaciones que entretejen acciones y tensiones. Si como expresa Helbo (1989), el fenómeno teatral es en sí mismo un “objeto semiológico complejo”, dotado en su interior de una de “una red de procedimientos alocutivos heterogéneos; externamente complejo como manifestación de la producción dramática, (hacer espectacular) que presupone una referencia a otros dominios culturales” (p. 43), la especificidad de los procesos de adaptación y puesta en escena del teatro clásico, en su producción de significado, presentarían un ejemplo complejo de materialización, una experiencia abarcadora que opera sobre múltiples niveles aspirando a la concreción de sus materiales desde el punto de vista formal, semántico, intertextual, estético, virtual, programático, ideológico, etc.

A lo largo de la historia del teatro, las interpretaciones del texto han dado lugar a diversas lecturas en el plano representacional y discursivo, tal vez por esa ductilidad esencial de los clásicos para metamorfosearse en cuerpo significante, prolongación del espacio dramático en el que el personaje habla indefinidamente a través del tiempo hasta chocar con la alteridad de lo contemporáneo, dispuesto a aceptar la existencia de la diversidad de sus materiales: todo en él es dramaturgia, burlando cualquier dogma estético.

3. CONCLUSIONES

La transmisibilidad en el proceso de adaptación no es concebida como un acto formal que acepta sin más el conocimiento de la palabra,

resguardo del signo teatral áureo como poso histórico, se define como moralización, ideologización emergente de un nuevo discurso que se materializa en la transversalidad de los instrumentos compositivos del director. Esto se produce a través de traspasos escénicos (siglos XVII y XXI), puentes y conexiones intertextuales que se transmiten por medio del pensamiento y el lenguaje, estableciendo una sintaxis propia de lo específicamente teatral.

La puesta escena del teatro áureo se presenta como un organismo autónomo cuyo objetivo es hipotetizar el texto fuente mediante operaciones significantes, idealizaciones simbólicas e hibridaciones, desde la lectura escénica que puede ser fiel a la reconstrucción estética, hasta la escisión que proyecta el texto como pretexto de la creación escénica.

El centro de la problemática en los procesos de adaptación del texto clásico radica en las divergencias y diferencias discursivas entre su forma histórica y la visión contemporánea de la obra. Esto debe ser entendido como un proceso evolutivo, no reductivo y diferenciado; no podemos aplicar los mismos criterios para todas las obras del corpus teatral áureo sin tener en cuenta su gran diversidad temática, la variedad de géneros y la naturaleza de sus códigos literario-dramáticos.

Recepción y significación histórica se polarizan en el proceso de actualización/conservación poniendo en valor relaciones de cooperación mediante instrumentos de creación y diseño escénico (transversalidad de los elementos compositivos), resultado de la acumulación de innovaciones, teorizaciones y recursos que conforman la estética del teatro y el arte contemporáneo.

Comprobamos la necesidad de incidir en el análisis de los procesos de adaptación del teatro clásico y su re-lectura contemporánea, combinando la teorización y la praxis desde la visión teatrológica, considerando las aportaciones de la crítica literaria, la antropología, la historia, la filosofía y la estética contemporánea en el marco de la investigación académica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, I. (1992). «Arte ¿nuevo? ¿de enseñar? comedias en este tiempo: a propósito de Approaches to teaching Golden Age Drama, by E. Hesse», *Bulletin of the Comediantes* (pp. 275-287). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10171/34907>
- ARTAUD, A. (2011). *El Teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- BETTETINI, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili- Col. Punto y Línea.
- BLÁZQUEZ, E. (2017). *Claves de la escenografía. Ut pictura poesis a Escena*. Madrid: Ommpress.
- BOBES NAVES, M.C (1997). Posibilidades de una semiótica del teatro. En VV.AA., *Teoría del teatro*, 295-322. Madrid: Arco Libros.
- BRAUN, E. (1992). *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna.
- BRECHT, B. (1970). *Escritos sobre Teatro III*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BROOK, P. (2014). *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- BYRD, S. W. (1982). *La Fuenteovejuna de Federico García Lorca*. Madrid: Pliegos
- DE PACO, M. (2018). *Adolfo Marsillach: escenificar a los clásicos (1986-1994)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2007). *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*, 11-40. Madrid: Fundamentos.
- GARCÍA LORCA, F. (1974). *Lope de Vega en un teatro nacional. Obras completas*, ed. Arturo de Hoyo. Tomo II. Madrid: Aguilar.
- GROTOWSKI, J. (2008). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- HELBO, A. (1989). *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna.
- HORMIGÓN, J. A. (2008). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Vol. 1 y 2. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- JANSEN, S. (1997). *Esbozo de una teoría de la forma dramática*. En VV.AA., *Teoría del teatro*, 167-200. Madrid: Arco libros.

- LEHMANN, H.-T. (2017). Teatro Posdramático. Murcia: CENDEAC. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- MAZUR, E. (2016) Hacia un modelo de recepción histórica del teatro de Lope y Calderón a través del estudio de sus adaptaciones cinematográficas. Navarra: Servicio d Publicaciones de la Universidad de Navarra. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10171/42145>
- ORTEGA Y GASSET, J. (1958). Idea del Teatro. Madrid: Revista de Occidente.
- OSTERMEIER, T. (23 de septiembre de 2011) Somos una generación políticamente inactiva. Revista Ñ. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3KttPvHuWYU>
- PAVIS, P. (2000). El análisis de los espectáculos. Teatro, Mimo, Danza y Cine. Barcelona: Paidós.
- PIMENTA, H. (2018). Entrevista a Helena Pimenta. Madrid: Cuadernos Pedagógicos N° 62 (pp.28-30). CNTC-INAEM.
- PITOËFF, G. (1999). Georges Pitoëff. La puesta en escena. En Sánchez, J.A. (Ed.), La Escena Moderna. Manifiestos y Textos sobre teatro de la época de las vanguardias. Madrid: Akal.
- PONCE, F. (1969). Introducción al teatro contemporáneo. Madrid: Editora Nacional
- RUIZ-RAMÓN, F. (1988). Celebración y catarsis (Leer el teatro español). Murcia: Universidad de Murcia.
- RUIZ RAMÓN, F. (1984). III Jornada La hija del aire de Don Pedro Calderón de la Barca. En IV Jornadas de Teatro Clásico español (pp. 135-205). Madrid: Dirección general de música y teatro.
- SAGARRA, J. (1984). I Jornada *El galán fantasma* de Don Pedro Calderón de la Barca. En IV Jornadas de Teatro Clásico español (pp. 33-35). Madrid: Dirección general de música y teatro.
- SINISTERRA, S. (1983). Coloquio. En V Jornadas de teatro clásico de Almagro. (pp. 95-98). Madrid: Dirección General de Música y Trabajo.
- TATO, A. (2018, 31 DICIEMBRE). Entrevista a Álvaro Tato por *El castigo sin venganza*. Recuperado de <https://revistateatros.es/entrevistas/>
- TOUCHARD, P.-A. (1961). Apología del Teatro. Teoría y práctica del Teatro. Argentina: Compañía General Fabril Editora.

VALBUENA PRAT, A. (1974). El Teatro Español en su Siglo de Oro. Barcelona: Planeta.

WILSON, R. (2004). (22 de julio de 2004). La vanguardia consiste en redescubrir a los clásicos /Entrevistado por Liz Perales. EL PAÍS. Recuperado de <https://elcultural.com/Bob-Wilson>

RICARDO III DE EL PAVÓN TEATRO KAMIKAZE Y LA CRÍTICA A LA CORRUPCIÓN Y ACTUALIDAD POLÍTICA ESPAÑOLA

DR. DANIEL MOISÉS AMBRONA CARRASCO

RESUMEN

Desde el siglo XVII y a lo largo de la tradición escénica de la obra *Richard III*, de William Shakespeare, nos encontramos ante numerosos ejemplos de adaptaciones y versiones con un enfoque político y un propósito crítico. Pero ha sido principalmente en los siglos XX y XXI cuando este hecho se ha desarrollado con mayor asiduidad, no solo en la tradición anglófona, sino también en diferentes contextos europeos (Italia, Polonia, Georgia o especialmente Alemania), así como Oriente Medio. España no ha sido una excepción, donde si bien la obra no tenía una amplia tradición escénica, reapareció repentinamente y con fuerza en 2005. En aquel año, hasta cinco obras (cuatro españolas y una francesa) se llevaron a escena en la XXVIII edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Desde entonces hasta el año 2019, se han representado hasta veintinueve adaptaciones, versiones libres y *offshoots* en los escenarios españoles (veintidós obras por parte de compañías españolas y siete de compañías extranjeras), un hecho sin precedentes, ya que hasta aquel 2005, tan solo se tiene constancia de seis adaptaciones españolas y dos extranjeras. Gracias a las investigaciones que hemos llevado a cabo podemos confirmar que este insólito hecho está directamente relacionado con los numerosos casos de corrupción política que han tenido lugar en España en el mencionado periodo de tiempo, así como que uno de los detonantes fue la participación española en la guerra de Irak. Sin olvidarnos de cuestiones sociales como la alta tasa de paro y la crisis económica, por mencionar algunas. Estas circunstancias han propiciado que las compañías teatrales decidiesen llevar la obra a los escenarios desde un enfoque crítico, siendo este en ocasiones muy evidente y en otras llevado a cabo de forma más velada. Autores como Angélica Liddell (*El Año de Ricardo*, 2005) y compañías como Teatre Lliure (2005), Atalaya (2010) o Noviembre Teatro (2016) son algunos de los ejemplos de compañías españolas que llevaron la obra a los escenarios con este propósito y que más repercusión tuvieron. Este estudio se centrará principalmente en otro de los ejemplos a los que hemos asistido, la versión que estrenó El Pavón Teatro Kamikaze de Madrid en el año 2019, y lo hará por diferentes motivos: por sus escenas descaradas e impactantes, su elevada carga de crítica social y política, así como su ironía y humor, sin olvidarnos de la brillante adaptación textual que llevaron a cabo Miguel del Arco y Antonio Rojano. En este trabajo

analizamos en profundidad el texto atendiendo a sus transformaciones dramáticas y personajes, análisis que se completa con la atención a los diferentes sistemas semióticos que intervienen y prestando especial atención a la crítica llevada a cabo. Se trata de una obra que no dejó indiferente a nadie, siendo avalada por los espectadores y la crítica.

PALABRAS CLAVE

Corrupción Política, Crítica, Kamikaze, Teatro Contemporáneo, William Shakespeare

INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Desde su estreno, a lo largo de la extensa tradición escénica de la obra *Richard III* de William Shakespeare podemos encontrar numerosos retratos y enfoques de producción diferentes sobre el escenario, pero el que centra nuestro interés en este trabajo es el enfoque crítico político.

Como es bien sabido, en la obra de Shakespeare, el duque de Gloucester hace cualquier cosa para alcanzar el poder y, por tanto, convertirse en rey. Una vez que alcanza el trono, gobierna el país como un verdadero tirano. Las obras de Shakespeare son siempre contemporáneas y la historia se repite una y otra vez, de este modo existe la posibilidad de que directores y compañías observen cierto paralelismo entre su propio contexto político y social, y la obra. Por esta razón, la obra ha sido siempre una importante fuente de inspiración y una gran oportunidad para que las compañías representen o sugieran la figura de algunos políticos a través del personaje central, sobre todo desde mediados del siglo XX.

Esto no solo ha ocurrido en contextos anglófonos, sino también en otros contextos, el objetivo de este trabajo es demostrar que la crítica política y social sigue vigente en España a través del teatro y las adaptaciones de obras shakesperianas, y muy especialmente, mediante la puesta en escena de *Richard III*. Tras realizar un recorrido histórico por diferentes contextos de producción en los que se da esta crítica, nos centraremos en nuestro país, destacaremos las principales adaptaciones y versiones que han desarrollado este enfoque al llevar la obra a los escenarios y

demostraremos que esto también está ocurriendo en España en la actualidad. Como principal muestra se ha analizado la versión de *El Pavón Teatro Kamikaze* (Madrid, 2019) a través de herramientas de análisis metodológico como el análisis en profundidad del hipotexto, el paratexto teatral y el hipertexto, además de la cuidadosa observación de la puesta en escena.

DISCUSIÓN

El personaje de Richard con un objetivo crítico político ha sido ampliamente utilizado desde los tiempos del propio R. Cecil y en diferentes países y contextos, tal y como afirma Aune (2006). La obra ha sido un arma a través de la cual, directores y compañías han criticado a diferentes líderes políticos. Esto comenzó a principios del siglo XX y se acentuó a mediados de siglo, especialmente, debido al auge de los fascismos.

Pero no solo los directores y actores han propuesto estas conexiones, ya que en ocasiones ha sido la crítica o el propio público quienes no han podido evitar identificar rápidamente al duque de Gloucester con líderes políticos y fascistas. Existen numerosos ejemplos de este hecho en Inglaterra y Estados Unidos, por ejemplo. El primer caso fue probablemente la adaptación de J. Laurie en 1939, aunque las obras en contexto anglófono no fueron abiertamente políticas hasta el final de la Segunda Guerra Mundial: en 1949, Richard se inspiró en otro miembro de las SS, J. Goebbels, en Nueva York, interpretado por Richard Whorf; en 1953, Richard, de Glen Byam Shaw y la RSC, reflejaba al nazi J. Göring en Stratford-upon-Avon. De nuevo en Nueva York, en 1953 José Ferrer interpretó al personaje rodeado de esvásticas y símbolos comunistas, y ya en los años 70, tras el escándalo Watergate en Estados Unidos, hubo diversas producciones como la de The Theatre Company of Boston y Al Pacino en 1973 (entre otras), conectando a Richard con la figura de otro Richard: Richard Nixon.

Uno de los ejemplos más evidentes e importantes de este enfoque en contexto anglófono fue la producción que dirigió Richard Eyre en 1990, protagonizada por Ian McKellen, conectando la obra con el fascismo alemán a través del uso de propaganda muy reconocible como

brazaletes, pancartas, símbolos icónicos y el saludo fascista. También con el fascismo inglés de Sir Oswald Mosley y la Unión Británica de Fascistas de los años 30. Del mismo modo que la película posterior, dirigida por Richard Loncraine en 1995 y basada en la obra, mostraba abiertamente estética del Tercer Reich.

En el siglo XXI, la conexión entre Richard y la actualidad política en el contexto de producción anglofona también es una práctica común. Un claro ejemplo fue la producción dirigida por Sam Mendes que protagonizó Kevin Spacey en 2011 con un look militar idéntico al del dictador M. Gadafi. Además, en pantalla se mostraban imágenes de la Primavera Árabe. Estas son solo algunos de los muchos ejemplos que encontramos en Inglaterra y USA, aunque podríamos citar muchísimos más.

Este enfoque también se ha desarrollado en otros contextos de producción europeos como por ejemplo Italia, donde encontramos la adaptación de Giorgio Strehler en 1950, pero sobre todo en Alemania, donde comenzó mucho antes que en cualquier otro lugar, con producciones como la adaptación de Leopold Jessner en 1920, tratando de reflejar las condiciones opresivas en la Alemania de aquel momento.

En la Europa del Este tras la II Guerra Mundial y en el contexto comunista, *Richard III* pasó a ser una de las obras de Shakespeare más representadas, para reflejar las duras condiciones de vida, la crueldad y la desesperanza. Cabría destacar la adaptación de The Rustavelli Company de Tbilisi, en la Georgia soviética en 1978, dirigida por Robert Sturua, y en Polonia, *Król Ryszard III*, dirigida por Janusz Wisniewski, en 2003.

Otro contexto donde encontramos un ejemplo que tuvo gran repercusión fue Oriente Medio donde se llevó a los escenarios *Richard III, an Arab Tragedy*, dirigida por el kuwaití-británico Sulayman Al-Bassam en 2007 y situando la acción en un estado del Golfo sin nombre aunque no era complicado para el espectador identificar a Irak y a un Richard con apariencia de Sadam Hussein.

Por tanto, como se puede comprobar, tanto en Reino Unido como fuera de sus fronteras, desde comienzos del siglo XX un elevado número de compañías han optado por adaptar *Richard III*, ya no con el objetivo de

reflejar la historia inglesa, sino por su contenido político y posibilidades críticas. Si nos centramos en el contexto de producción español, rápidamente descubrimos que las compañías españolas también han recurrido al enfoque crítico político al llevar la obra a los escenarios, aunque a diferencia de los contextos anteriormente mencionados, este es un hecho reciente que comienza a principios de siglo XXI.

Antes que nada, se debería señalar que la obra no posee una amplia tradición escénica en España, solo se tiene constancia de seis adaptaciones españolas y dos extranjeras antes del siglo XXI, hasta que reapareció repentinamente en 2005. En aquel año, en la XVIII edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, tuvieron lugar hasta cinco versiones de la obra, cuatro españolas y una francesa. Desde aquel 2005 hasta 2020, nos encontramos con hasta 30 adaptaciones, versiones libres y *offshoots* representadas en los escenarios españoles. 23 de ellas son de compañías españolas y 7 de compañías extranjeras. Por tanto, en ese período de tiempo, *Richard III* se ha representado en España más que nunca y se ha hecho desde diferentes enfoques. La gran mayoría de estas producciones desarrollan elementos políticos y críticos, aunque solo algunas de ellas lo proponen abiertamente. Este es el caso de las adaptaciones y versiones del Centro Dramático Galego (2005), Teatre Lliure (2005), Compañía Atalaya (2010), Noviembre Teatro (2016) y El Pavón Teatro Kamikaze (2019). También las *offshoots* *El Año de Ricardo* de Angélica Liddell (2005) que logró un gran éxito tanto en España como fuera de nuestras fronteras, *Ricard III, a partir de Richard III de William Shakespeare*, de la compañía Nomiar(t) (2019) y *Richard III and They Have Never Heard of Love*, de Jason Trucco y The Mamzelles (2019). Esta última, centrada principalmente en la problemática de la independencia de Catalunya del estado Español.

Entre estas producciones, personalmente destacaría la producción de la compañía El Pavón Teatro Kamikaze (en adelante solo Kamikaze) estrenada en Madrid en octubre de 2019. Se trata de una versión libre del clásico shakesperiano llevada a cabo por Antonio Rojano y Miguel del Arco, quien también es el director, y en la que el actor Israel Elejalde interpreta a Richard. A continuación, analizaremos diferentes pasajes y

escenas del texto que nos servirán como muestra de esta crítica política y social llevada a cabo por la compañía madrileña.

El montaje se llevó a cabo con el propósito de mostrar las similitudes entre la época de Richard y la actualidad española, tal y como refleja el mismo programa: “*Ricardo III* es una función plagada de envidias, corrupción de uno y otro color, luchas de poder, codicia, injusticia, fake news, engaños políticos, intereses partidistas... Bueno, lo que viene siendo un día normal en la vida pública española del siglo XXI”.

Mientras que, como declara el propio Rojano, esta conexión es muy clara:

Hay destellos que reflejan nuestra historia reciente. Esta familia viene de una Guerra Civil, trata de hacer las paces, de perdonarse, de construir un mundo nuevo. Esto me recordaba a la Dictadura, la Transición, el hoy contemporáneo, los partidos políticos y el surgimiento de nuevos partidos, el populismo.⁵¹⁰

Esta crítica se desarrolla siempre en un tono irónico. La comedia y el humor negro están presentes en cada escena y en cada intervención de Ricardo, un humor descrito como “ácido e inteligente” por Fernández, y calificado como “risa amarga” por el propio del Arco: “la risa amarga: entre la tragedia y la comedia, que se mueva siempre entre esto, no sé si reírme realmente o no debería reírme porque esto es demasiado terrible”.⁵¹¹

A lo largo de la obra observamos referencias a líderes políticos actuales de todo el mundo como Matteo Salvini, Jair Bolsonaro, Boris Johnson o Donald Trump, pero la mayoría de las alusiones presentes en el texto se refieren a personajes de la actualidad española: el presidente del gobierno Pedro Sánchez, Franco, la reina Letizia o el Rey Emérito D. Juan Carlos I, entre otros. Por un lado, algunas de estas referencias son explícitas y se representan en escena, mientras que, por otro lado, observamos

⁵¹⁰Antonio Rojano en Ayanz, Miguel. “Ubú Majestad.”

⁵¹¹ M. del Arco en “La Maldad de ‘Ricardo III’ Fascina al Público en el Pavón Kamikaze”.

crítica velada y la gran mayoría de las referencias aparecen en el texto sin una mención directa, aunque fácilmente reconocibles:

Ha pasado por la batidora de la actualidad política española –y mundial– y los autores no se han dejado apenas nada. Eso sí, sin citar explícitamente a nadie. De Franco a Villarejo. De los máster y tesis plagiadas a la corrupción con ecos de los papeles de Bárcenas. De los safaris y amigas alemanas de Juan Carlos I a los rifirrafes entre la reina Letizia, la infanta Leonor y la emérita Sofía. De los asesores maquiavélicos y la Transición ‘pactada’ a la propaganda partidista en las redes sociales (Corroto).

Por todos es conocido que la situación en España en las dos primeras décadas de siglo XXI ha sido muy preocupante en términos de corrupción política: los numerosos casos de corrupción del Partido Popular (Gürtel, Taula...), el Caso ERE del PSOE en Andalucía, o el caso del Instituto Nóos y las publicaciones sobre cuentas en paraísos fiscales que salpican directamente a la familia real, y un amplio etcétera. Además, también se han producido situaciones sociopolíticas que han avivado la polémica social, como por ejemplo, la participación de España en la guerra de Irak por decisión del entonces presidente J. M. Aznar, el “Pro-cés” en Catalunya, relacionado con su deseo de independizarse de España, la crisis económica y elevada tasa de desempleo, así como la irrupción del partido de extrema derecha VOX en el panorama político español y su discurso incendiario. Todo ello ha supuesto un caldo de cultivo perfecto para una obra como la de Kamikaze y así lo expresaba del Arco en prensa:

Ricardo III lo hacemos en plena ola populista, cuando el discurso del odio de determinados partidos extremistas ha acabado calando en los que presuntamente son más moderados y cuando la lucha por el poder se libra descalificando a tus competidores, no aportando propuestas e ideas para ejercerlo de forma constructiva. Es lo que le pasa a Ricardo III, que ambiciona el poder pero cuando lo tiene no le interesa.⁵¹²

Al analizar el texto en profundidad, encontramos numerosas alusiones a figuras del panorama político español, a continuación se comentarán

⁵¹² Miguel del Arco en Ojeda, Alberto.

algunas de ellas citando siempre el texto del guion original de la compañía Kamikaze. La primera aparece en la escena 2, donde Ricardo se encuentra con su hermano Clarence (Jorge, al traducir su nombre al español), mientras este es llevado a prisión.

JORGE. En los documentos que se han filtrado hoy a la prensa aparece un **Jota-punto-algo**, nada más (10).

En la intervención de Jorge tres palabras llaman poderosamente nuestra atención: “**Jota-punto-algo**”, claramente en referencia a Mariano Rajoy, Presidente del Gobierno español entre 2011 y 2018. Uno de los casos de corrupción contemporánea más importantes en España es la conocida como “Trama Gürtel”, investigación que comenzó en 2007 sobre una red vinculada al Partido Popular (PP), principalmente en las comunidades de Madrid y Valencia. Una de sus derivaciones fue el denominado “Caso Bárcenas”, en honor a Luis Bárcenas, ex gerente y más tarde tesorero nacional del PP. El caso incluye una contabilidad B del partido, con recepción de donaciones ilegales de empresas constructoras y entrega de dinero negro a los líderes del partido. En papeles presuntamente vinculados a esta contabilidad B del PP y Luis Bárcenas aparecen muchos nombres, uno de ellos es “M. Rajoy”, como presunto destinatario de entre 4 y 6 millones de euros. Pero Mariano Rajoy, Presidente del Gobierno español en el momento en que aparecieron esos papeles, nunca fue condenado y muchos en España todavía hoy bromean preguntándose quién podría ser ese tal “M. Rajoy”. Por tanto, la conexión resulta obvia entre “**Jota-punto-algo**” y “**M. Rajoy**” en palabras de Jorge.

Ricardo contesta:

RICARDO. (A Jorge.) Hablaré con el rey, con esa mujer o con el mismo verdugo si hace falta. Te sacaré pronto de la torre. Ten paciencia y, si te toman declaración: **nada recuerdas, nada te consta.** (10)

En este caso, sus palabras son una alusión directa al testimonio de la Infanta Cristina en 2014, cuando fue llamada a declarar por las acusaciones contra su esposo Iñaki Urdangarín y el Instituto Nóos por delitos de prevaricación, malversación, falsificación e instigación a la corrupción. En ese testimonio, según el diario español *Público*: “la Infanta

respondió al juez 579 veces 'no lo sé' y 'no me acuerdo', mientras que según el diario *El Mundo* hubo 412 "no sé", 82 "no lo recuerdo", 58 "lo desconozco" y 27 "no me consta" de la Infanta ante el juez Castro⁵¹³. La Infanta fue absuelta.

Sin duda, entre todas las escenas críticas, la de mayor impacto visual es la escena 3, la seducción de Ana (Lady Anne, Acto I, escena ii en el clásico shakesperiano). Del Arco y Rojano presentan una brillante escena en la que cambian el cadáver de Enrique VI por el cadáver del dictador español Francisco Franco. Y no solo eso, sino que aparece Margaret en versión Carmen Polo, esposa de Franco. Incluso podemos escuchar a Margaret al inicio de la escena refiriéndose a él como "caudillo":

MARGARITA. Que se abra la tierra para tragarse al asesino como se traga la sangre de este caudillo sin par (17).

El cadáver del dictador permanece en el escenario durante toda la escena, hasta que al final de la misma, Ricardo mete el cadáver en una bolsa. En ese momento, aparece una señora del personal de limpieza que le realiza la siguiente pregunta: "¿es orgánico?". La respuesta de Ricardo es tan simple como poderosa: "No. Es tóxico". Inmediatamente después, tiran el cadáver a un contenedor como desperdicio tóxico.

Esta provocadora e impactante escena ha propiciado que la prensa se haga eco de la misma y que se haya escrito mucho sobre la obra. Además, no podemos olvidar que la exhumación del cadáver de Franco y su traslado desde el Valle de los Caídos hasta el cementerio de Mingorrubio fue apenas dos semanas después del estreno de la obra, y había sido un tema muy polémico y candente en España durante los meses previos al estreno. Por lo que el cadáver de Franco es un tema que estaba nuevamente de actualidad. De hecho, ya en la escena dos, Ricardo hacía referencia a esta exhumación:

HASTINGS ¿Qué celebramos esta noche?

⁵¹³ En Recuero, Marisa.

RICARDO ¡Qué importa! El principio de la paz, el final de la guerra, **la exhumación del cadáver del viejo enemigo**... En este país nos celebramos encima. (6)

Posteriormente, en la escena 5, aparece en escena el Rey Eduardo y pronuncia las siguientes palabras:

REY EDUARDO. **Me llena de orgullo y satisfacción** que en un día tan señalado como este pueda decir hoy es un buen día de trabajo. (31)

Eduardo reproduce esa expresión tan acuñada a nuestro monarca emérito Juan Carlos I “**me llena de orgullo y satisfacción**”. En España, cualquiera que le imite de forma irónica comienza pronunciando esta expresión, siempre relacionada a su persona. De esta manera, el texto establece una conexión entre el rey Eduardo y Juan Carlos I.

Más adelante en la escena 31, que sería la escena paralela a la batalla final de Bosworth, Ricardo habla a sus soldados antes de dicha batalla. Su discurso en esta ocasión también es interesante, pero centraremos nuestra atención en la última parte del mismo. Aquí observamos esta intervención de Ricardo:

RICARDO. Ayudadme a construir un muro inexpugnable que nos ponga a salvo de ratas, mendigos muertos de hambre, vagabundos e indeseables. Haced la patria grande otra vez. Una, grande y libre. ¿Han de disfrutar de nuestra tierra? ¿Ha de casarse con nuestras mujeres y violar a nuestras hijas? Ya los oigo venir (87).

Resulta interesante su propuesta de construir un muro para protegerlos de “ratas, mendigos hambrientos, vagabundos y personas indeseables”, referencia directa a Donald Trump y su deseo de construir un muro para separar a Estados Unidos de México para frenar la inmigración del sur hacia territorio estadounidense. En las mismas fechas en que se representaba la obra en Madrid, Trump seguía prometiendo ese muro en sus mítines políticos.⁵¹⁴ Aunque no fue el único y no habría que ir tan lejos para encontrar un ejemplo similar, ya que, en nuestro país, menos de un mes antes del estreno de la obra, VOX proponía al congreso la

⁵¹⁴ Tal y como se puede comprobar en la publicación de www.excelsior.com.mx

erección de un muro infranqueable en Ceuta y Melilla, e incluso con la implicación del ejército para su vigilancia.⁵¹⁵

En el mismo discurso, Ricardo les dice a sus soldados: “haced la patria grande otra vez”. Aquí, el texto de Rojano y del Arco hace referencia a un vídeo publicado por VOX tres semanas antes de las elecciones generales españolas de junio de 2016 en el que su líder, Santiago Abascal, hacía declaraciones como estas para que puedas comprobar personalmente si estás haciendo a España grande otra vez: “si jamás das una batalla por perdida ni una bandera por arriada”, “si conservas intacta tu honradez en tiempos de corrupción”, “si tu voz limpia alcanza por igual a reyes y hombres corrientes”, “sabrás que estás logrando hacer a España grande otra vez”.⁵¹⁶ Además, estas palabras recuerdan también al lema de Donald Trump en su carrera por la Casa Blanca: “make America great again”.

Ricardo agrega a su discurso: “una, grande y libre”, uno de los lemas de la dictadura de Franco que aparecía en una cartela incorporada al Escudo de España durante el franquismo.

Otro ejemplo interesante de alusiones políticas contemporáneas en el texto está vinculado a otro escándalo actual en España: el caso de las falsas titulaciones y másteres universitarios que diversas figuras públicas obtuvieron en la Universidad Rey Juan Carlos, de Madrid. Por nombrar algunos: políticos del PP como por ejemplo Cristina Cifuentes⁵¹⁷ (presidenta de la Comunidad de Madrid entre 2015 y 2018 y en el momento que la noticia sale a luz) o Pablo Casado (presidente del PP desde 2018), aunque hubo muchos casos más incluso en la policía, ya que más de 200 altos mando policiales obtuvieron un título falso otorgado por dicha universidad según sentencia del Tribunal Supremo⁵¹⁸. En este sentido,

⁵¹⁵ Tal y como se puede observar en el artículo de prensa de González, Miguel.

⁵¹⁶ En Martín, Justo.

⁵¹⁷ Se puede encontrar información sobre este tema en las noticias publicadas, por ejemplo, por Alsedo, Belver, Caballero o Calero, en diferentes medios.

en la escena 15 de la obra aparece en pantalla una reportera ubicada en la entrada de la Universidad Enrique VI. No fue casualidad que la universidad donde Ricardo finge estar estudiando un Máster antes de conocer al Alcalde tenga también el nombre del rey anterior, estableciendo un paralelismo entre ambas universidades, la de Enrique VI en la obra y la de Juan Carlos I en España. También resulta irónico el nombre del Máster que estudia Ricardo: “Ética y filosofía en la construcción de la identidad nacional”, ya que la ética es algo de lo que Ricardo carece totalmente.

También ha habido casos de presuntos currículum en los que aparecen “errores” y titulaciones falsas, e incluso políticos que han borrado másteres y estudios de sus currículums para no ser acusados de falsearlos. Algunos ejemplos son los de José Manuel Franco, secretario general del PSOE, quien fue acusado en 2018 de inventarse una licenciatura en matemáticas. Albert Rivera, líder del partido Ciudadanos hasta finales de 2019, también se vio salpicado por esta polémica cuando la Universidad Autónoma de Barcelona negó que fuese doctorando en Derecho Internacional. Incluso el actual Presidente del Gobierno, Pedro Sánchez ha sido acusado de plagiar su tesis doctoral. En la anteriormente mencionada escena 2, Hastings ya hace una primera referencia a esto:

HASTINGS Quiero agradecerte que mediaras con el rey en mi asunto.
Puede que inflara mi currículum, ¿quién no lo hace? (6)

En esta misma escena, en el diálogo entre Ricardo y su hermano Jorge, de nuevo se vuelve a mencionar el currículum de Hastings:

JORGE. En los **documentos que se han filtrado hoy a la prensa** aparece un Jota-punto-algo, nada más (...)
RICARDO. No es el rey el que te envía a prisión. Es la reina Isabel, tu cuñada. Como fueron ella y su familia **los que lanzaron aquel infundio sobre el currículo académico del ministro Hastings. (10)**

Como se puede observar, también se hace referencia a las filtraciones de documentos, aunque no es la única, por ejemplo en la primera escena, en el monólogo inicial de Ricardo, este asegura:

(...) He urdido complots, peligrosas conspiraciones, he filtrado documentos secretos, falsos y difamatorios, me he valido hasta de profecías -

el pueblo se lo traga todo- con el objetivo de crear un odio acérrimo entre mis hermanos, el rey Eduardo y Jorge. Y si su majestad es tan justo y verdadero - cosa que dudo porque nos conocemos- como yo sutil, falso y traicionero, a Jorge le queda un telediario... (3-4)

Entre la crítica también aparecen las nuevas fuentes de información actuales, la prensa partidista, entrevistas televisivas falsas, programas de televisión basura como instrumento político y las denominadas *fake news*. Y es que “en la Inglaterra de entonces también se utilizaban. Lo llamativo es que ahora tenemos muchos medios a nuestro alcance pero no nos molestamos en comprobar si lo que leemos es mentira”.⁵¹⁹

A continuación analizaremos algunos ejemplos, uno de ellos es la escena 6, que sería la escena paralela a la de los ciudadanos en el clásico de Shakespeare (II.iii) aunque muy adaptada y actualizada por los autores. Se trata de una escena muy llamativa, plagada de ironía y crítica. En ella se nos muestra en el escenario a tres ciudadanos viendo un partido de fútbol en la pantalla y en el preciso instante en el que uno de los equipos está a punto de marcar un gol, la transmisión se corta y aparece en pantalla un Hastings abatido. A consecuencia de este corte en la emisión, los hombres gritan horrorizados y le insultan, pero luego escuchan lo que dice:

HASTINGS. (En pantalla) Ciudadanos, el Rey ha muerto.

CIUDADANO 1. No me jodas que van a cortar el partido.

CIUDADANO 3. ¿No se podían esperar al final para decirlo? Si ya está muerto, coño.

Al analizar el comienzo de esta escena, observamos diferentes aspectos interesantes. Para empezar, los ciudadanos están viendo un partido de fútbol, la gran distracción de los españoles ante la problemática social que vivimos. Después, atendiendo a las palabras de Hastings, estas nos trasladan claramente a un momento de la historia reciente de España y a una emisión que todos tenemos en mente, la retransmisión del Presidente del Gobierno en funciones Carlos Arias Navarro en 1975, en la que este anunciaba la muerte de Franco: “Españoles, Franco ha

⁵¹⁹ I. Elejalde en Cruz, Laura. www.esaltodirario.com

muerto”. En la producción de Kamikaze, el responsable es el Primer Ministro Hastings, quien reproduce el inicio de ese discurso, casi de forma calcada, para anunciar la muerte del Rey Eduardo IV. Aunque, tal y como se observa en palabras de uno de ellos, la gran preocupación de los ciudadanos, por encima de la muerte del monarca, es que interrumpen la retransmisión del partido.

La escena continúa e interrumpiendo nuevamente el partido, aparecen en pantalla Ricardo y Ana fingiendo ser sorprendidos justo antes de casarse en secreto.

CIUDADANO 1. ¡Eh!

RICARDO. (*En pantalla*) No, por favor, queremos preservar nuestra vida privada. Son momentos agridulces. Os pedimos un poco de respeto. Mis hermanos han muerto. Ana y yo queríamos casarnos en secreto (*Aquí empieza texto Ciudadano1, video continúa en mute*) pero si esto sirve para dejar claro a la ciudadanía que la paz es un mandato incluso entre aquellos que parecían acérrimos enemigos, bien vale vuestra presencia. (*Besa a Ana*)

CIUDADANO 1. ¿En secreto y tienen a toda la prensa en la puerta? Estos se creen que somos gilipollas.

CIUDADANO 2. Viuda que no corre, viuda que no vuela...

CIUDADANO 1. Mira lo que ha tardado en quitarse el luto la muy guarra...

CIUDADANO 2. ...y bajarse las bragas.

Después, una imagen diferente interrumpe la transmisión por tercera vez llevando a los ciudadanos a la desesperación: la detención de Rivers, acusado de montar el asesinato de Clarence.

CIUDADANO 3. ¡Pero qué pasa hoy!

LOCUTOR. (*En pantalla*) “El conde de Rivers ha sido detenido en su domicilio a primera hora de la mañana. Hay indicios que apuntan a que el suicidio del duque de Clarence fuera en realidad obra de unos sicarios contratados por el hermano de la reina. (*Aquí arranca texto de Ciudadano 3, sigue el video en mute*) [Al parecer un alto cargo de la policía podría haber sido el ejecutor.]

CIUDADANO 3. Así, así actúan los vuestros.

CIUDADANO 1. Si el estado es una cloaca es por el régimen anterior.

CIUDADANO 3. No fue el régimen anterior el que permitió **que subiera al trono una plebeya** y toda su familia que no hacen más que robar al Estado.

CIUDADANO 2. A la reina ni nombrarla, eh. Que soy muy fan, eh, muy fan...

En esta parte del diálogo, los ciudadanos se refieren a la reina como “plebeya”, en lo que probablemente sea una referencia a la reina Letizia, ya que no proviene de una familia real.

Al final de la escena uno de ellos afirma aquello de que todos los políticos “son iguales”, que todos roban, algo que la mayor parte de la población española afirma, ya acostumbrada a la corrupción política. De hecho, el Ciudadano 3 lo confirma: “robar, roban todos”.

CIUDADANO 1. Aquí cada uno arrimando el ascua a su sardina. **Si es que son todos iguales.**

CIUDADANO 3. No son todos iguales. Antes vivíamos mejor.

CIUDADANOS 2. Pero si han salido **las cuentas que tiene la Margarita fuera del país. No pararon de robar ni ella y ni su marido.**

CIUDADANO 3. **Robar, roban todos.** Pero ellos por lo menos **lucharon por la unidad de la patria.** Ya, ya callaréis cuando empecemos la reconquista.

CIUDADANO 1. ¡Qué reconquista gilipollas! Que tenéis la liga perdida. ¡Viva el Atlético de York!

CIUDADANO 3. ¡Viva el Real Lancaster! (36-38)

También observamos la acusación hacia Margarita y su marido de que “no pararon de robar” y sus cuentas fuera del país, en una posible alusión a Jordi Pujol y su esposa o al rey Don Juan Carlos I, ambos acusados de poseer en paraísos fiscales. Incluso vemos que uno de ellos justifica este hecho asegurando que lo hicieron “luchando por la unidad de la patria”, típico discurso de votantes o afiliados al Partido Popular durante los años en que se destapaban los escándalos de corrupción del partido.

En las escenas 10 y 11, ambas introducidas como novedad por Rojano y del Arco, observamos una crítica a la prensa partidista. Por un lado, en la escena 10 aparece un locutor en pantalla que informa sobre la muerte de Hastings, pero distorsiona los hechos en beneficio de Ricardo. Por otro lado, en la escena 11, Ricardo y Buckingham fingen un comunicado a la prensa sobre el asesinato de Hastings. El periodista demuestra ser de un medio relacionado a ellos y por tanto, todo es una pantomima.

En esta misma escena, Ricardo y Buckingham le dan explicaciones al Alcalde sobre el asesinato calificando a Hastings con adjetivos como “golpista” y afirmando que mataron al ministro por su amor y lealtad a su patria y al estado, discurso claramente similar al que suelen utilizar los partidos de extrema derecha. Por lo que de nuevo la compañía conecta la figura y forma de proceder de Ricardo y sus secuaces con la de estos partidos políticos.

Al final de la escena, Ricardo le da instrucciones a Buckingham sobre los próximos pasos a seguir. Primero, subestimando la inteligencia de los ciudadanos y después, refiriéndose a propaganda y eslóganes, volviendo a aludir a los clichés del discurso extremista de la derecha para introducir miedo en las masas con tópicos como la unión de la nación, la tradición y la amenaza exterior:

RICARDO. [...] toda propaganda eficaz debe concretarse en muy pocos puntos y saberlos explotar como eslóganes. Machaca con la unidad de la patria, valores de la nación...

BUCKINGHAM. Amenaza extranjera.

RICARDO. Amenaza extranjera y defensa de la tradición... Folklore, Buckingham, mucho folklore. (54)

Observamos otros aspectos dignos de mención más adelante, concretamente en la escena 13, que también es novedad, en la que proyectan en pantalla un programa de televisión de prensa rosa que a todos nos lleva a pensar en el popular “Sálvame”, y que supone una crítica a este tipo de programas y su forma de comunicar. En él observamos una nueva alusión a la Reina Letizia, de nuevo acusada de no tener sangre real:

PERIODISTA 3. Déjame hablar, muchacho. El rey jamás se debió casar con una mujer que no tiene una gota de sangre real. (55)

Además, también encontramos una nueva alusión y acusación interesante contra el rey emérito Juan Carlos I:

PERIODISTA 3. (...) El Rey se tiraba a todo lo que se movía. Sirvientas, hijas, esposas, domadoras de leones... Acordaos de aquel odioso episodio en el que incluso se vio obligado a salir ante la opinión pública a decir:

PERIODISTA 1. (*Le interrumpe con una imitación del Rey*) Lo siento mucho, me he equivocado, no volverá a pasar. (55)

En primer lugar se le acusa de mujeriego y ser infiel a su esposa, un secreto a voces en España durante todo su reinado. Incluso uno de los reporteros le imita y le cita: “lo siento mucho, me he equivocado, no volverá a pasar”. Estas fueron las palabras con las que el rey se disculpó en una aparición grabada fuera del hospital, luego de uno de sus viajes y safaris de caza en Botswana en 2012, en el que tras una caída, se rompió la cadera y tuvo que ser operado. Dado que esos viajes levantaron una gran polémica entre los españoles, el Rey quiso disculparse y trató de apaciguar los ánimos reconociendo su error en un acto sin precedentes.

En este programa, los periodistas incluso filtran como noticia de última hora la ilegitimidad del príncipe para reinar.

PERIODISTA 3. Te va a caer una querrela, querida.

PERIODISTA 1. Me dicen desde dirección que en nombre del rigor informativo, adelante con la exclusiva.

PERIODISTA 2. Según mis fuentes, van a aparecer unas informaciones que demostrarían, presuntamente, que el heredero no es hijo legítimo del rey.

PERIODISTA 1. Pum! pero no tanto porque no sea hijo de su padre sino porque el padre no lo sería del abuelo, Chim pum!! porque cuando la “venerable” duquesa de York se quedó embarazada del difunto rey Eduardo el marido estaba haciendo la guerra en Francia. (56)

En resumen, una obra actual, de la que, como afirma Cruz, “el espectador sale con la impresión de haber visto una temporada entera de cualquier serie de moda en las actuales plataformas virtuales.”

CONCLUSIÓN

Se ha representado un gran número de adaptaciones y versiones de *Richard III* en todo el mundo con un enfoque crítico político, claramente influenciadas por los contextos de producción, especialmente desde inicios del siglo XX y, en parte, debido al auge de los fascismos. Estas versiones se llevan a cabo como reacción contra políticos tanto a nivel

local, como nacional e internacional, y como resultado, el clásico es parcial o totalmente reescrito por las compañías. Esto es muy interesante puesto que, al hacerlo, el peso de la historia, tan importante en la obra shakesperiana, desaparece definitivamente, especialmente al adaptarla fuera de Reino Unido. De este modo, el resultado es un nuevo *Richard III* que se adapta a las necesidades de las audiencias locales. Este hecho está sucediendo en diferentes latitudes y contextos, y podemos confirmar que muy especialmente en España, donde en los últimos 15 años ha habido un incremento de adaptaciones, versiones y *offshoots* sin precedentes como consecuencia directa de la situación actual en nuestro país, la cual brinda una oportunidad única al teatro crítico de avanzar hacia la exigencia social. En ese punto destacamos la versión que la compañía independiente madrileña El Pavón Teatro Kamikaze llevó a los escenarios españoles en 2019.

Tal y como se ha desarrollado a lo largo de este trabajo, en esta puesta en escena encontramos numerosas referencias a líderes políticos, una gran caracterización del personaje central y una notable y ágil puesta en escena mediante un uso potente y muy útil de los recursos escénicos, que dan como resultado escenas provocadoras, impactantes e irónicas que quedan grabadas en la mente del espectador. Pero sobre todo, un texto brillante, crítico, divertido, irónico y descarado que ha dado y dará mucho que hablar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Del Arco, Miguel y Rojano, Antonio. “Ricardo III”. 2019. Guion Original. El Pavón Teatro Kamikaze.

Programa de mano de “Ricardo III”. El Pavón Teatro Kamikaze.
<https://teatrokamikaze.com/programa/ricardo-iii/>.

Fuentes Secundarias y Prensa.

412 ‘no sé’, 82 ‘no lo recuerdo’, 58 ‘lo desconozco’ y 7 ‘no me consta’ de la Infanta ante el Juez Castro. (2014, 21 febrero). EL MUNDO. <https://tinyurl.com/y8dojj9s>

Abascal, Santiago. (2016, 5 Junio). Hacer a España Grande Otra Vez. LIBERTAD DIGITAL. <https://tinyurl.com/ybatgf43>

- Alsedo, Quico. (2019, 10 Enero). Más de 200 mandos policiales tienen un título 'falso' otorgado por la Rey Juan Carlos, sentencia el Supremo. EL MUNDO. <https://tinyurl.com/yba3s9k7>
- Aune, M. G. (2006) The Uses of Richard III: from Robert Cecil to Richard Nixon. *Shakespeare Bulletin*, 24, no.3, 23-47. Johns Hopkins UP. Doi:10.1353/shb.2006.0045.
- Ayanz, Miguel. (2019, 12 Octubre). Ubú Majestad. VOLODIA. <https://tinyurl.com/y8u3orhb>
- Belver, Marta. (2018, 17 Abril). Cristina Cifuentes Borra de su Currículum el Máster de la Universidad Rey Juan Carlos. EL MUNDO. <https://tinyurl.com/y8x2746t>
- Caballero, Fátima. (2018, 11 Abril). Cifuentes Miente en su Currículum desde Hace 25 Años. EL DIARIO. <https://tinyurl.com/y77p7u9d>
- Calero, Joel. (2019, 14 Agosto). Del 'Caso Máster' al Borrado Masivo de Títulos en el Historial Académico: los Casos más Polémicos del PP. EL DIARIO. <https://tinyurl.com/yah6kn75>
- Corroto, Paula. (2019, 10 Octubre). 'Ricardo III' Exhuma a Franco y lo Tira a la Basura. EL DIARIO. <https://tinyurl.com/y73rqy5j>
- Cruz, Laura. (2019, 26 Octubre). Ricardo III tiene otros planes para la exhumación de Franco. EL SALTO DIARIO. <https://tinyurl.com/y7kpl40>
- Fernández, Inmaculada. (2019, 15 Octubre). Un Placer con Mayúsculas. TEATRO MADRID. <https://tinyurl.com/ydgqsvw6>
- González, Miguel. (2019, 13 Septiembre). Vox Propone al Congreso Construir "un Muro Infranqueable en Ceuta y Melilla. EL PAÍS. <https://tinyurl.com/y7aoxr8c>
- La Infanta Respondió al Juez 579 Veces 'no lo sé' y 'no me acuerdo.' (2014, 20 Febrero). PÚBLICO. <https://tinyurl.com/ycdfy672>
- La Maldad de 'Ricardo III' Fascina al Público en el Pavón Kamikaze. (2019, Octubre 13) TELEMADRID. <https://tinyurl.com/ybhfbdc9>
- Martín, Justo. (2018, 17 Octubre). El Vídeo con el que Vox Trató de Emular a Trump para 'Hacer a España Grande Otra Vez.' EL ESPAÑOL. <https://tinyurl.com/y97tv15z>

- Ojeda, Alberto. (2019, 9 Octubre). ‘Ricardo III’, Todos Cómplices del Mal. 2019. EL CULTURAL. <https://tinyurl.com/yd57ygkq>
- Recuero, Marisa. (2018, 24 Mayo). “La Audiencia Nacional Cuestiona la ‘Credibilidad’ del Testimonio de Rajoy en el Juicio del Caso Gürtel.” EL MUNDO. <https://tinyurl.com/ybgepags>.
- “Trump Promete Construir un Muro en... Colorado.” (2019, 23 Octubre). EXCELSIOR. <https://tinyurl.com/yc3cjtxd>

COMPAÑÍAS TEATRALES DE PEQUEÑO FORMATO, PERSPECTIVA DE GÉNERO, EXPERIMENTALIDAD Y PROYECCIÓN EN PLATAFORMAS DIGITALES

DRA. LIUBA GONZÁLEZ CID

Universidad Rey Juan Carlos, España

DRA. ALEXANDRA SANDULESCU BUDEA

Universidad Rey Juan Carlos, España

RESUMEN

El presente estudio analiza la creación y producción de nuevos espacios escénicos bajo el prisma del teatro independiente o alternativo en el marco de las industrias culturales y creativas (ICC), los procesos que articulan la producción de espectáculos y compañías de pequeño formato como colectivos independientes de alta experimentalidad liderados por mujeres creadoras, así como la difusión de la producción escénica y las estrategias de promoción de los espectáculos, valorando también la autopercepción de la labor teatral de la mujer en el espacio técnico-artístico de la escena actual.

PALABRAS CLAVE

Compañías de pequeño formato, Creadoras escénicas, Teatro independiente o alternativo, Plataformas digitales, Industrias Culturales y Creativas (ICC).

INTRODUCCIÓN

En la última década han proliferado los espacios escénicos de pequeño formato, soluciones estratégicas que han estimulado la creación de compañías y proyectos escénicos adaptados a las condiciones económicas del mercado cultural. La programación se ha diversificado y orientado hacia un público de cercanía que busca consensuar ocio y cultura, que valora de forma positiva el precio asequible de la entrada. En este sentido, observamos la tendencia del sector a reconvertir en espacios teatrales, locales no convencionales adaptados para las representaciones, flexibilizando así la relación público-escenario que ha dejado de ser estática, en muchos casos, aceptando la posibilidad de un modelo más inmersivo, cuyo ejemplo más evidente es el éxito alcanzado por el microteatro⁵²⁰ como fórmula dinamizadora de proyectos escénicos de bajo coste.

Bajo el prisma del teatro independiente o alternativo los proyectos escénicos de nueva creación van a ser parte activa en el marco de las industrias culturales y creativas, siendo notable la participación de la mujer como motor impulsor de la creación en todos los ámbitos: dirección, dramaturgia, gestión, publicidad, técnica escénica, etc. Partiendo de este supuesto nos preguntamos cómo colectivos independientes de alta experimentalidad, liderados por mujeres, afrontan su labor creativa en espacios de pequeño formato asumiendo un labor transformadora como parte activa del tejido cultural.

Para ello analizaremos las fuentes originales de los teatros independientes describiendo el perfil conjunto de comunicación escénica predominante, cuyo objeto de estudio serán los teatros independientes más representativos de la comunidad de Madrid con mayor franja de rendimiento de masas, en una localización online cuya muestra es de tipo intencional argumentada con datos de variación en una técnica de observación y análisis de piezas donde, a través de la observación

⁵²⁰ Espectáculos de pequeño formato con una duración aproximada de 15-20 minutos y un reducido número de actores. Las representaciones tienen lugar en espacios reducidos, locales urbanos adaptados o salas independientes..

sistemática, se analiza el contenido de las mismas en torno a la triangulación de fuentes documentales y panel de expertos.

Comprobaremos cómo la experimentalidad y el riesgo artístico de los espectáculos, así como la creación de públicos de cercanía, configuran un ecosistema teatral del que se retroalimentan compañías, salas, espectadores y nuevos espacios escénicos como los que habilitan representaciones breves en ambientes urbanos, parateatrales, alejados del formato convencional.

Analizaremos el perfil artístico de mujeres creadoras que autogestionan proyectos escénicos como directoras de escena, dramaturgas, actrices, diseñadoras, además de realizar actividades técnicas específicas dentro de sus representaciones.

Determinaremos la importancia de las plataformas digitales; en particular las RRSS, las webs, y otros soportes o recursos como el *marketing online* y *offline*.

Constataremos la importancia del papel de las mujeres como creadoras escénicas en el circuito independiente y experimental actual.

En cuanto al perfil de la muestra: se seleccionaron cinco compañías de teatro de pequeño formato dirigidas por jóvenes creadoras, con edades comprendidas entre los 21 y los 27 años y que, en el momento del estudio, se encontraban representando sus espectáculos en salas alternativas de Madrid. El cuestionario simple⁵²¹ fue la técnica empleada para la observación directa de los hechos, de forma estandarizada para todos los sujetos. Las 25 preguntas fueron de tipo mixto: cerradas, para facilitar la respuesta y codificación, y de elección múltiple, combinando: abanico de respuestas, abanico de respuestas con un ítem abierto, preguntas de estimación y preguntas abiertas.

El diseño del cuestionario aborda los siguientes apartados temáticos:

⁵²¹ no se pretende obtener una puntuación para cada uno de los sujetos que participan en la investigación, sino simplemente una distribución de frecuencias de las respuestas emitidas. (Casas Anguita et al., 2003, p. 153).

- Información general de la compañía: número de integrantes, género de los integrantes, antigüedad, perfil o líneas de investigación de la actividad artística, formación profesional.
- Tipo de público
- Número de representaciones realizadas
- Recursos de financiación, gestión y distribución empleados
- Técnica escénica
- *Marketing* y difusión
- Perspectiva de género

Se acompañó el cuestionario de una entrevista personal con preguntas comunes para todos los sujetos encuestados en la que se valoró:

- Motivaciones para la creación de la compañía
- Riesgo artístico y económico asumido, líneas de creación y fuentes de financiación.
- Valoración de las salas o espacios de teatro independiente.
- Gestión de producción y programación
- Estrategias en las campañas *on line* y *off line* para la promoción y difusión de los espectáculos.
- Percepción del papel de la mujer en el sector de las artes escénicas.

1. LAS ARTES ESCÉNICAS COMO ECOSISTEMA EN EL MARCO INDUSTRIAS CULTURALES Y CREATIVAS (ICC)

Según un estudio reciente del Real Instituto El Cano (Álvarez Rubio et al., 2019): “En España las industrias culturales y creativas suponen un 2,4% del PIB, de acuerdo con la cuenta satélite de la cultura, y ascienden al 3,2% si se considera el conjunto de actividades económicas vinculadas con la propiedad intelectual”.

Esta realidad, que con seguridad se verá alterada por la pandemia actual de la COVID-19, es resultado del esfuerzo común, de todos los actantes que conforman el tejido social y cultural del sector: pymes, gestores, creadores escénicos, artesanos, ingenieros, artistas en general, y muy especialmente, la labor de teatros y salas alternativas que en los últimos

años han jugado un papel determinante en la innovación escénica y en la creación de públicos emergentes.

En la década de los 90, en España, las artes escénicas jugarán un papel sociopedagógico y cultural muy importante, reflejo de profundos cambios legislativos en la educación y la política cultural española iniciados durante el periodo de la transición democrática. Como expresa (Vega Gil, 1997): “Se pretende la incorporación de España al mundo de la ciencia moderna, una formación profesional superior adaptada al marco europeo y la democratización de la educación y la cultura” (p. 108).

La música, el arte dramático y la danza se introducen progresivamente en las etapas educativas, desde educación infantil hasta la formación profesional y superior, dando protagonismo a los conservatorios profesionales y superiores de Música, Danza y Arte Dramático, y hacia la primera década del siglo XXI, también, a los estudios universitarios de 1º y 2º Ciclo de Grado.

En los últimos 20 años el sector de las industrias culturales y creativas (ICC) en España, como parte de las ICC del Espacio Económico Europeo (EEE), ha asumido de manera urgente la necesaria transformación de sus infraestructuras y modelos de desarrollo apostando por una mayor internalización y mejora tecnológica del sector en la era de las transformaciones digitales. Estas modificaciones apuntan hacia una dirección ascendente de la industria con gran protagonismo para las artes escénicas, impulsadas por las políticas de fomento para la sostenibilidad y transformación digital del sector, diversificación y modernización, lo que ha traído como consecuencia un mayor alcance, difusión e impacto en públicos y audiencias heterogéneas, un escenario en el que la mujer creadora irrumpe con fuerza pese a las dificultades que plantea un sector mayoritariamente masculino, sobre todo en aquellas actividades relacionadas con la programación, gestión y técnica escénica.

Sobre el incremento de público que asiste a los espectáculos escénicos y la tipología claramente femenina de estos, nos remitiremos a los datos aportados por la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España, operación estadística desarrollada por el Ministerio e incluida en el *Plan Estadístico Nacional* de 2019, que constata un incremento de la

asistencia a los teatros analizando el flujo de espectadores entre 2007 y 2019, del 19,9% en 2007 a un 24,5% en 2019, con 26,8% de mujeres, respecto al 22,0% de hombres, en el último año (Ministerio de Cultura y Deporte, 2019, pp. 205-207), lo que apunta a una mayor participación de público femenino en las actividades del sector. En relación con la formación de los espectadores, se observa una diferencia de 11,5 pts., un 39,0 %, entre aquellos que tienen educación superior o equivalente, con respecto a los que tienen formación secundaria (segunda etapa), con un indicador del 27,5%.

Este dato revela la importancia en la formación y educación de los públicos, también la demanda de un interés por la calidad en la programación y el impacto directo de las políticas de ayuda a la cultura, estatales y autonómicas, en forma de abonos o descuentos para el fomento del acceso a la cultura a jóvenes. Un dato relevante de este último aspecto es la edad del público mayoritario que asistió al teatro en 2019, un 37,2% tiene edades comprendidas entre los 15 y los 19 años, con relación al 25,9% de la franja de edad entre 20 y 24 años, descendiendo en la segmentación por edades hasta llegar al 20,5% que engloba a los espectadores con edades comprendidas entre los 65 y los 74 años (Ministerio de Cultura y Deporte, 2019, pp. 215)⁵²².

Este tejido formativo, orientado hacia la formación de docentes, intérpretes y ejecutantes, técnicos de la escena y creadores escénicos, es fundamental para comprender las sinergias entre las enseñanzas artísticas y la realidad del sector, sostenida por la red que conforman los centros de formación artística, las compañías y las salas de teatro independiente o alternativo.

Debemos entender las cifras presentadas en un contexto proactivo que se retroalimenta de todos los mecanismos que conforman el tejido social y cultural de las ICC: centros de formación públicos y privados, instituciones y pymes del sector, teatros y salas que impulsan proyectos innovadores que atraen a un público de cercanía, diverso y heterogéneo, todo

⁵²² Habrá que tomar estas referencias con sumo cuidado, ya que se prevé una caída importante en los índices de actividad de las ICC, lo que se verá reflejado en las estadísticas de 2020 debido a la emergencia sanitaria por la COVID-19.

ello como parte de un ecosistema dinámico que favorece la vinculación entre la audiencia y la investigación artística.

1.1. LA RED DE TEATROS INDEPENDIENTES O ALTERNATIVOS. ESPACIOS DE CREACIÓN ESCÉNICA E INNOVACIÓN

La Red de teatros alternativos tiene su origen en España en la segunda mitad de los años 80, viendo consolidada su estructura en 1992 con la fundación de la Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, un circuito que reúne más de 45 salas en 15 CCAA⁵²³. El impulso de esta acción colaborativa y corporativa tiene también sus raíces en la Asociación de productores de 1986 y la Asociación de actores creada en 1985, “primeras agrupaciones del sector con fines tanto organizativos como reivindicativos” (Cimarro, 1997, p.20)

La consideración de esta red como movimiento de indagación sobre la creación escénica ha propiciado un marco investigador que abarca todas las áreas y disciplinas, además de la programación y exhibición de espectáculos de danza, música y teatro: congresos, jornadas y encuentros de creación, talleres y cursos especializados, revistas impresas y digitales, etc., además de la programación habitual, centrada en la creación contemporánea multidisciplinar, aquella que inserta en los procesos de creación lenguajes y discursos procedentes de otras disciplinas artísticas, la reflexión entre arte, ciencia y humanidades en el horizonte de la creatividad contemporánea.

Los primeros espacios o salas alternativas creadas en Madrid y Barcelona, más tarde por todo el país, trazaron una política de desarrollo sostenible, no solo dirigida a la creación de nuevos públicos y a la exhibición de espectáculos de vocación experimental, sino también al fomento de la educación, la formación en artes y la investigación en el campo de las artes escénicas. Bonet & Schargorodsky (2016, p. 37) las cataloga como:

Espacios habitualmente de entre cincuenta y doscientas localidades gestionados por pequeñas compañías o colectivos que programan en

⁵²³ Datos consultados en <https://www.redteatrosalternativos.org/es/>

general sus propias producciones. También presentan espectáculos con formatos parecidos producidos por otras compañías o en coproducción con ellas para complementar su oferta o facilitar la circulación de sus obras y el intercambio en red.

Una de las primeras salas que se crea en España es Cuarta Pared⁵²⁴. Nace en 1986 como centro de investigación y formación teatral. Su cofundador, Javier G. Yagüe, ha estado al frente de un proyecto innovador, vivero de las artes escénicas contemporáneas, cuya línea de trabajo ha reafirmado la necesidad de llevar el teatro contemporáneo al gran público propiciando la creación de laboratorios innovadores como el ETC⁵²⁵, centrado en la investigación y desarrollo de nuevos lenguajes escénicos y en las nuevas escrituras escénicas.

En 1989, la Sala Triángulo convoca el I Festival de teatro alternativo de Madrid. En esos años de arranque se precisaba un nuevo impulso para la dramaturgia emergente, convirtiendo los espacios en verdaderas incubadoras creativas para jóvenes dramaturgos, directores y creadores, su fundador y director Alfonso Pindado (2017) así lo explica:

(...) hubo que evolucionar y adaptar los nuevos espacios acogiendo proyectos teatrales ajenos. Este fenómeno provocó la aparición de creaciones de gran interés con novedosos lenguajes, tanto en los textos como en los gestos, y permitió un importante avance que, poco a poco, se fue notando en el tratamiento de los trabajos de un cada vez más amplio colectivo de creadores de teatro (Pindado, 2016).

El Teatro Pradillo abre sus puertas en 1990 bajo la iniciativa de Juan Muñoz y Carlos Marquerie, en 2006, el proyecto recibe el Premio Max de Nuevas Tendencias. En 1993, la Sala Mirador, inaugurada en 1984, acoge el proyecto del centro de formación Cristina Rota, en la actualidad un referente en la formación de actores con más de 30 años dedicados a la formación teatral.

⁵²⁴ Premio Nacional de Teatro 2020, otorgado por el Ministerio de Cultura y Deporte. B.O.E. Orden CUD/1071/2020.

⁵²⁵ Espacio Teatro Contemporáneo. Dirección: Javier G. Yagüe. Asesor Artístico: Borja Ortiz de Gondra.

En 1993 abre sus puertas la Sala El Montacargas, también pionera en la creación de salas alternativas, proyecto de la mano de Aurora Navarro y Manuel Fernández Nieves, quienes dinamizaron el sector teatral con el fomento de actividades formativas, ciclos y eventos, el último de ellos, antes de que la sala cerrara sus puertas definitivamente el 31 de marzo de 2020 fue el XXVI Ciclo de Mujeres Creadoras.

Más de una treintena de salas conforman el ecosistema actual de espacios escénicos alternativos e independientes en Madrid. Hemos focalizado el análisis en la capital por constituir escenario marco de la actividad artística de las creadoras escénicas, sujetos de este estudio.

2. RESULTADOS

En la variante que responde a la cuestión del género teatral o estilo de creación predominante frente al público, el lenguaje multidisciplinar, propio del teatro posdramático⁵²⁶, se impone a cualquier otro. Se confunden los términos entre público juvenil y adolescente y entre público adolescente e infantil. La tendencia era relacionar aspectos comunicológicos que nada tenían que ver con el tipo de público.

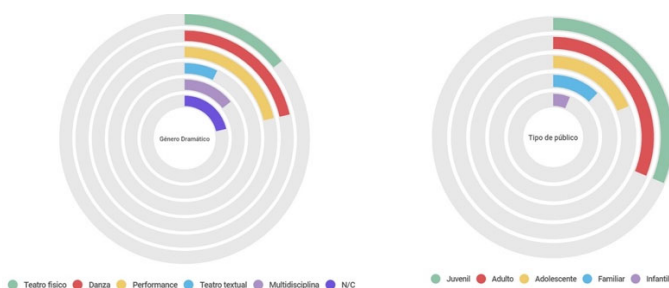


Figura 1: Género predominante vs. público.

Los montajes teatrales o puestas en escena de las compañías y sujetos encuestados se articula, en el 100% de los casos, a partir de un proceso

⁵²⁶ El espectáculo se construye desde la hibridación de lenguajes, descartando una sola dirección, sino múltiples miradas en sincronía con diferentes sistemas y narrativas espectaculares. (González-Cid, 2020, 131).

global que nace del binomio creación-producción, en el que se advierten dos fases fundamentales en desarrollo paralelo: proceso de creación artística y proceso de producción, gestión, infraestructura y *marketing*, en el que van a jugar un determinado papel las plataformas digitales, la manera en la que estas son percibidas como herramientas de difusión y promoción de proyectos escénicos.

2.1. EL PROCESO DE CREACIÓN ARTÍSTICA

- Las compañías de pequeño formato se conformaron con una media de 3 a 6 integrantes.
- Las jóvenes creadoras juegan un papel de liderazgo creativo, asumiendo, en el 100% de los casos, la autoría del texto, la dirección de escena y el diseño de montaje. Con relación al repertorio, la media ronda los 10 espectáculos por compañía en los últimos 5 años, lo que supone una media de producción de 2 espectáculos anuales.
- El quipo artístico se articula en dos áreas: director y actores/actrices, asumiendo de manera colectiva todas las áreas relacionadas con el diseño del espectáculo: escenografía, mobiliario, coreografía, espacio sonoro, vestuario, maquillaje y accesorios, atrezzo, etc.
- Sobre las características de los espectáculos: el tiempo medio ronda los 40-60 minutos. Hay un alto grado de experimentalidad e innovación en todas las áreas creativas. Actrices y actores dominan técnicas procedentes de la danza, la música y las artes circenses y performativas. Existen dos formas de abordar el punto de partida del espectáculo: el 90% trabaja a partir de textos que proceden de una investigación o autoinvestigación concreta, y el 10% parte de autores con obra reconocida, aunque afirman realizar siempre adaptaciones sobre dichos textos.
- Con relación al público. Los espectáculos son creados mayoritariamente para público joven o adulto. Aunque 3 de cada 5 compañías tienen en repertorio, o han tenido en los últimos cinco

años, algún espectáculo para público infantil o han realizado campañas específicas en centros escolares.

- El Microteatro está presente en el repertorio de las compañías encuestadas. El 100% de los sujetos encuestados ha representado, al menos dos veces en los últimos cinco años, obras creadas y representadas para el formato específico del microteatro, sobre todo en los comienzos de su actividad artística, justificado por la poca experiencia en el ámbito profesional o la falta de medios para producir espectáculos de mayor envergadura y complejidad técnico-artística. Este género se percibe como una forma de diversificar la actividad escénica de la compañía, pero no como fuente de financiación ni como género preferente. Se advierte una baja valoración del microteatro como género teatral, los sujetos encuestados percibían de forma negativa la calidad general de los espectáculos, la falta de condiciones en los espacios, la precariedad de las producciones, y el bajo retorno económico debido al aforo limitado de los espacios.

2.2. PRODUCCIÓN, GESTIÓN, INFRAESTRUCTURA Y MARKETING

- Los proyectos escénicos fueron adaptados teniendo en cuenta la infraestructura técnica de los espacios de representación, siendo referentes la dotación y características técnicas de cada sala. En un 90% de los casos las compañías no disponen de un plano técnico previo desarrollado. Se improvisa durante el montaje técnico la ejecución de los efectos de iluminación sin un plano específico preexistente, diseñado para la obra. La inversión en este sentido es nula por parte de las compañías. En el 100% de los casos los propios miembros de la compañía han desarrollado una labor técnica en las áreas de iluminación y sonido, antes, durante o posterior a la representación.
- Gestión, producción y *marketing*: El 60% de los sujetos encuestados reconocen combinar estrategias de tipos *off line* realizando dossieres, flyers, cartelería y programas de mano impresos, aunque dan una puntuación media de 6 pts., sobre 10 a la eficacia

de este tipo de campaña, ponderando con 8,5 pts., la efectividad de campañas digitales. El *marketing online* preferente se realiza en las RRSS, dando preferencia a redes como Instagram, Twitter y YouTube.

- El presupuesto medio general para cada producción fue entre 300 y 1500 € por espectáculo, autofinanciado entre todos los miembros de la compañía. La forma de financiación fue mixta, solo 3 de cada 5 obtuvo en los últimos cinco años algún tipo de ayuda o subvención destinada a la cultura.
- Los circuitos de representación son, en el 100% de los casos, salas independientes con un aforo desde 50 a 200 localidades. El 100% determina que el circuito de teatro independiente contribuye a generar empleabilidad en el sector, como aspectos positivos destacan: la sostenibilidad de los proyectos de pequeño formato con un perfil escénico orientado hacia el teatro contemporáneo y la dramaturgia emergente, la posibilidad de acceder con cierta facilidad a la programación de las salas beneficiándose de la infraestructura técnica y de gestión que en la mayoría de los casos ofrecen las salas: canales de difusión propios, venta online, publicidad de pago, etc., sin que esto suponga un desembolso directo para las compañías. Dichos gastos pueden devengar de la recaudación de taquilla o alquiler de salas y servicios con un coste reducido. Como aspecto negativo: se cuestiona la calidad artística de la programación, se advierte una política de programación masificada que responde a las necesidades de subsistencia económica de las salas y no siempre al rigor artístico de los espectáculos programados.
- Las salas en las que han representado sus espectáculos las compañías y directoras encuestadas son: Sala El Umbral de primavera, Sala DT espacio escénico, Teatro Tarambana, Teatro del Arte (actualmente Teatro de las culturas), Teatro Atalaya TNT, El Montacargas, El Esconditeatro, Teatro Musical Impro, Sala Tarambana, Bululú2120, Lolao9, El Umbral de Primavera, Tapas teatro, La Encina teatro, Teatro Lagrada, Casa Chéjov

Madrid, La sala Mayko, Teseo teatro, Teatro Lara, Teatros Luchana, Teatro Galileo, Sala Off Latina, Nueve Norte.

- En relación con la valoración de las nuevas tecnologías aplicadas a la escena, la valoración media es de 7 sobre 10. Todos los sujetos encuestados reconocen no dominar con solvencia el *software* tecnológico y no se plantean introducirlo en sus espectáculos por el elevado coste en equipamiento y diseño que esto supone.

Sobre perspectiva de género en la creación escénica y el reconocimiento dado por las ICC a labor de mujeres creadoras, los resultados aportan los siguientes datos:

2.3. PERSPECTIVA DE GÉNERO

- El 100% de las encuestadas son conscientes del progreso significativo de las últimas décadas por la igualdad de la mujer, pero reconocen que la brecha de género no se ha cerrado. Opinan que el desarrollo social, cultural y económico depende en gran medida del papel activo de las mujeres en todos los estratos de la sociedad.
- El 90% considera que el mercado teatral puede llegar a ser igual de misógino y discriminatorio que otros escenarios en los que la mujer está infravalorada, valoran este asunto como un problema que afecta a todo el sector cultural, que continúa manifestándose, a veces, de manera invisible.
- El 100% valora positivamente la aceptación del papel de la mujer en tareas de liderazgo, dirección, creatividad y gestión técnico-artística por parte del sector.
- La mujer creadora es vista como conductora del hecho artístico. En todos los proyectos escénicos se manifiesta una autorreflexión a través de la creación escénica, siendo el enfoque de género un elemento consustancial al proceso de creación, inscrito en el mensaje ideológico, estético y político del manifiesto artístico. El cuerpo y el lenguaje van a definir el estilo de las producciones,

el punto de partida de su escritura escénica, dando un mayor valor a las imágenes que a las palabras en un registro simbólico que resignifica, en términos subjetivos, el imaginario femenino.

3. CONCLUSIONES

La ingente actividad de las salas alternativas y la creación de nuevos públicos ha dejado ser una alternativa al sector comercial para convertirse en referente de creatividad, propiciando el desarrollo de las artes escénicas en un contexto diferenciado. Compañías de pequeño formato pueden dar visibilidad a sus propuestas escénicas en este marco transformador.

Las salas de teatro independiente constituyen un modelo mixto de programación en la captación de públicos heterogéneos. En el caso específico de la capital, se centra en la fidelización de un público de cercanía. Este hecho responde a la ubicación geográfica de las salas y espacios, concentrados en la zona centro de la capital: Lavapiés y Embajadores.

Las salas de teatro independiente actúan como ecosistema, como una red de vasos comunicantes entre el producto artístico y la creación de públicos emergentes interesados por una temática amplia y diversa en cuanto a géneros y estilos teatrales.

Con relación a las compañías de pequeño formato y su relación con las salas independientes, los sujetos encuestados perciben una política de programación flexible, generadoras de empleabilidad y como oportunidad para mostrar sus creaciones al público.

En estas compañías se observan graves dificultades económicas para la sostenibilidad de producciones, es notable la precariedad en presupuestos de producción que terminan por ser autofinanciados, con un retorno nulo o muy reducido de la inversión. Se observa un común denominador entre las salas de teatro independiente: Luchana, El Umbral de la Primavera y el Esconditeatro, siendo estos los espacios en los que más han representado sus obras los sujetos encuestados. En este sentido no se constata una relación entre el teatro elegido y una estrategia elaborada para la exhibición y difusión del proyecto escénico, se contacta con la

persona responsable de programación y se envía a la mayor cantidad de espacios posibles el proyecto escénico a la espera de su aceptación.

Se constata la falta de una estructura o marco legal que garantice su actividad empresarial profesional, en todos los casos analizados esta opción no es prioritaria, aunque sí desearían un marco de legalidad que ampare el desarrollo profesional de su actividad escénica. Para los sujetos encuestados esto se debe, en gran medida, a la ausencia de ayudas públicas al sector, como la bajada de impuestos directos e indirectos para las ICC, ausencia de una política de patrocinios privados y a la baja remuneración en la recaudación de taquilla: entradas baratas y un aforo reducido de las salas en las que actúan, lo que imposibilita la constitución de un marco legal apropiado, siendo el modelo de Asociación cultural sin ánimo de lucro el más empleado como marco legal de estas compañías.

Las acciones de publicidad y difusión *online* de las compañías de pequeño formato tienen mayor peso e impacto con respecto a las de tipo *offline*. Se reconoce la utilidad de las RRSS, pero no hay una estrategia específica, ni un conocimiento avanzado de estas plataformas, actúan de forma intuitiva frente a ellas. La inversión presupuestaria es mínima y ocasional en campañas promocionales. En este sentido las RRSS se perciben:

- Instagram (inmediatez).
- Facebook (público concreto y recordatorio).
- YouTube o Vimeo (plataformas audiovisuales para subir material).
- Twitter (interacción).
- Mail para "Newsletter" (fidelización de público).
- Para la edición de vídeos o *Teaser* de los espectáculos, los programas más utilizados son: Adobe Premier y Windows Movie Maker.

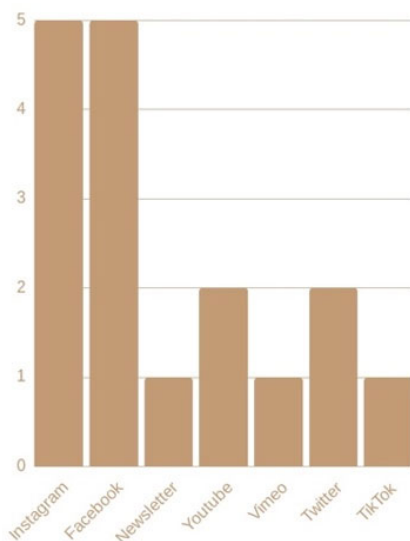


Figura 2: Utilización preferente de plataformas digitales para las campañas de promoción y difusión de los espectáculos.

En relación con la utilización de otros recursos digitales, 4 de cada 5 de los sujetos encuestados desconocía, desde un punto de vista técnico-tecnológico, el uso de blogs, páginas webs, newsletter o podcast como herramientas dinámicas de difusión *online*. No saben distinguir la diferencia en el uso de campañas y actúan por instinto generacional.

La autopercepción del papel de las mujeres en el sector se valora como alta, con capacidad total de autogestión, emprendimiento, disciplina laboral y profesional en la que prima la calidad técnico-artística. Se detectan micromachismos y obstáculos en las relaciones entre compañías lideradas por mujeres, gestores de programación y personal técnico de salas y espacios escénicos. Los sujetos encuestados consideran que las mujeres creadoras están obligadas a realizar un mayor esfuerzo para comunicarse y ser escuchadas.

En cuanto a la reflexión identitaria, esta se produce en un entorno reflexivo en el que la mujer se siente observada y observadora. Los espectáculos de las compañías de pequeño formato, lideradas por mujeres creadoras, pueden ser comprendidos como procesos de investigación abiertos, de carácter multidisciplinar e interdisciplinar. Las artes escénicas, como

artes vivas en el horizonte de la contemporaneidad, suponen una introspección que emerge en forma de *poesis*, como reclamo de una identidad que necesita hacerse visible en las múltiples significaciones del arte. Esta praxis, en el marco de la experimentalidad, promueve el acto escénico como discurso activo en el que confluyen diversas fuentes estéticas, lenguajes y estilos, promoviendo la crítica y la interacción comunicativa, potenciando la inmersividad del espectador en el contexto actual de las prácticas artísticas participativas. En este sentido, las creaciones de los sujetos encuestados examinan el universo femenino a través del cuerpo y la voz, explorando la subtextualidad y el punto de vista crítico de los temas tratados desde la libertad creativa.

El esfuerzo de liderazgo de las mujeres creadoras en un contexto social y cultural en el que aún sigue vigente la brecha de género no expolia el resultado del esfuerzo artístico, por el contrario, suscita la necesidad de investigar nuevos campos, escrituras y lenguajes de creación en los que se percibe una sensibilidad comunitaria a través de la experiencia socio-estética del teatro.

Creemos que la investigación presentada es solo un punto de partida en el estudio ecosistémico que analiza el comportamiento de espacios alternativos o independientes y compañías de pequeño formato, evaluando el impacto de su actividad cultural en el entorno sociocultural actual. Resulta necesario analizar con mayor amplitud el desarrollo de las estrategias de producción, comunicación y *marketing* implementadas, así como los índices de impacto de las acciones, estrategias y campañas de las plataformas y medios digitales como instrumentos de difusión y promoción de las artes escénicas, evaluando las diferentes franjas generacionales, sus necesidades y objetivos.

Se infiere la necesidad de estudiar a fondo las prácticas artísticas emergentes que buscan su consolidación en un contexto de inseguridad económica, en la actualidad profundamente afectado por la pandemia del COVID-19, en un escenario variado, dispar, digitalizado, cambiante, que deja poco espacio a la inclusión de proyectos de nueva creación de pequeño formato. La inestabilidad, fragilidad y volatilidad de las compañías de pequeño formato lideradas por mujeres marca la dificultad de

un estudio más pormenorizado, con una muestra más amplia y diversificada. Sería razonable un mayor esfuerzo investigador por comprender el papel actante de las creadores escénicas en el futuro de las artes vivas, el valor artístico de sus creaciones, la repercusión social de su trabajo escénico en el espacio de creación contemporáneo, su liderazgo y proyección como parte activa del tejido económico y productivo de las ICC.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ RUBIO, B., VÁZQUEZ BELLO, C., & GUTIÉRREZ SÁNCHEZ DE LEÓN, A. (2019). (2009, 28 noviembre). La promoción de las industrias culturales y creativas como herramienta para la acción exterior de España. <http://www.realinstitutoelcano.org/>
- BONET, L. & SCHARGORODSKY, H. (2016). La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales. Barcelona: Bissap Consulting S.L.
- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, D. (2013). La historia contada a través de los medios de comunicación. Madrid: Visión libros.
- CASAS ANGUITA, J., REPULLO LABRADOR, J. R., & DONADO CAMPOS, J. (2003). La encuesta como técnica de investigación. Elaboración de cuestionarios y tratamiento estadístico de los datos. Atención primaria, 31(8), 143-162. <https://www.elsevier.es/es-revista-atencion-primaria-27-articulo-la-encuesta-como-tecnica-investigacion--13047738>
- CASTILLO, J.R. (2009). El personaje teatral: La mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI. Madrid: Visor libros.
- CIMARRO, J.F. (1997). Manual de producción, gestión y distribución de teatro. Madrid: Fundación Autor.
- CUTLER, J.F. (2014). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós.
- ESMADRID.COM (2021). Salas de teatro alternativo. Recuperado de <https://www.esmadrid.com/salas-teatro-alternativo-off-madrid>
- GONZÁLEZ-CID, L. (2020). Teatro posdramático en la era de las nuevas tecnologías; prácticas artísticas inmersivas y participativas. La innovación docente, a debate. Aplicaciones en torno a la

- Comunicación Audiovisual, Publicidad, Relaciones Públicas y Periodismo (pp. 131-138). Alicante: Colección Mundo Digital. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM/2020/15>
- GUIRAO MIRÓN, C. (2019). Mujeres en las industrias culturales y creativas. *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio*, 20 (pp. 66-74). Periférica Nacional. Recuperado de: <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/5567>
- LEÓN, MARISA DE. (2004). Teoría y técnica teatral. Espectáculos Escénicos. Producción y difusión. México: Conalcuta.
- MARTÍNEZ PÉREZ, D. (2003). La España democrática (1975-2000). Política y sociedad. *Estudios. Estudios humanísticos. Historia*, nº2, (pp.171-174). León: Universidad de León.
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE (2019). *Anuario de estadísticas culturales 2019*. Recuperado de: <https://cpage.mpr.gob.es/>
- MUÑOZ, J. (2002). Las salas alternativas; ¿realmente alternativas?. *Rilce*.18.2, (pp.275-286). Navarra: Servicio Publicaciones Universidad de Navarra.
- PAVIS, P. (2000). El análisis de los espectáculos. Teatro, Mimo, Danza y Cine. Barcelona: Paidós.
- PINDADO, A. (2016). La Sala Triángulo de Madrid: un proyecto de teatro alternativo. *Las puertas del drama*, 47. Recuperado de: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-47/la-sala-triangulo-de-madrid-un-proyecto-de-teatro-alternativo/>
- POLLOCK, G. (2007). Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo.
- STAIRE, F. (2016). Surgimiento, auge y fagocitación de las Salas Alternativas de Madrid. *Las puertas del drama*, 47. <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-47/surgimiento-auge-y-fagocitacion-de-las-salas-alternativas-de-madrid/>
- VEGA GIL, L. (1997). La reforma educativa en España español (1970-1990). *Educación Curritiba*, N.13. (pp. 101-128). Editora Da UFPR.

TECNICAS PERFORMATIVAS PARA LA
INVESTIGACIÓN Y DIDACTICA DE LA TEORÍA
GENERAL DE LAS ARTES:
EL EJERCICIO PYGMALION⁵²⁷

DRA. MARÍA NIEVES MARTÍNEZ DE OLCOZ SÁNCHEZ
Universidad Complutense de Madrid, España

RESUMEN

Las enseñanzas artísticas en el ámbito universitario siguen siendo en el ámbito español una asignatura pendiente de ordenación académica en relación a la formación técnica tradicional de los conservatorios artísticos, reforzando por su parte las investigaciones de postgrado como aportación al conocimiento. En este contexto, la Universidad Complutense de Madrid ha querido contribuir a la innovación de la investigación docente a través del impulso del desarrollo del programa INNOVA -Docencia en conjunción con las nuevas metas de acreditación y meritotaje del Plan Bolonia en el espacio europea. El presente estudio da cuenta del desarrollo en los últimos cuatro años de un laboratorio de técnicas performativas de operación transversal que utiliza la investigación en teatrología y dramaturgia en el contexto de la pragmática teatral, la tecnología de la representación y la teoría general de las artes, para la adquisición de competencias en creación literaria y artística y el aprendizaje inductivo de la estética de la creación. A través de sus sesiones se implementan herramientas de investigación del cuerpo sensible, la dimensión dramática de su movimiento en el espacio, la comunicación de las artes desde la representación escénica, la complejidad epistémica de la autopoiesis y la incorporación derivada de recursos perceptivos como la sinestesia. Los resultados de aprendizaje permiten además una evaluación más consciente del acto creativo y el estudio de las artes vivas en la renovación de su sistematización cognitiva.

⁵²⁷ El presente estudio parte de los resultados de investigación de los Proyectos de Inno-
Docencia-UCM nº151 (2017-18); nº 176 (2019-20) y nº 245 (2020-21),

IP: María Nieves Martínez de Olcoz Sánchez.

Título del proyecto: *Laboratorio de técnicas performativas*. Entidad Financiadora: Universidad Complutense de Madrid.

PALABRAS CLAVE

performativo, representación escénica, estética, creatividad, cuerpo sensible, auto-poiesis, sinestesia

1. INTRODUCCIÓN

El campo de investigación creación aplicada es todavía una empresa de dedicación parcial en las aulas y seminarios universitarios españoles. En este punto, quedamos todavía emplazados a gran distancia del modelo francés y anglosajón como primer horizonte de expectativas.⁵²⁸

La disciplina del teatro aplicado se acoge a los medios universitarios españoles como herramienta de innovación docente e instrumento de investigación transversal.

El laboratorio escénico de técnicas performativas como proyecto de investigación basada en las artes, permite la elaboración empírica de herramientas pragmáticas de aprendizaje, estudio e investigación de la creación escénica, desde una estructura multidisciplinar. Consiste en un taller experimental sobre la representación escénica que explora de forma pragmática y proxémica los fundamentos retóricos y poéticos de la imagen como pensamiento y acontecimiento en el hecho dramático,

⁵²⁸ Este año la investigación creación se reconoció de manera espectacular en la Comisión europea en el tercer proyecto aprobado en el programa Horizon 2020, para innovación del campo de estudio dado el academismo de estas disciplinas. En el proyecto liderado por la Universidad de Toulouse (IP Monique Martinez Thomas) están asociados como instituciones españolas el CSIC, el TAI en Madrid y la Universidad de Granada, bajo el título: *TransMigrArts: transformación de la migración mediante las artes*: “TransMigrArts tiene como objetivo observar, evaluar, modelar y realizar talleres artísticos (teatro, danza, payasadas, música y performance) a migrantes en situaciones de vulnerabilidad. Los intercambios de personal crearán una red de investigadores, artistas y expertos de 14 universidades, centros científicos, asociaciones culturales y empresas de Europa y América Latina. Se espera que los resultados de su trabajo con migrantes sean aplicables a otras poblaciones vulnerables, como las víctimas de la guerra, las mujeres, los niños, los ancianos, los discapacitados, los enfermos o las personas que viven en la pobreza”

https://ec.europa.eu/research/mariecurieactions/news/rise-2020-results-announced_en

entendido en sí mismo y postulado como hipervínculo en la comunicación de las artes.

Su extensión en el aula virtual con ejercicios de síncretis audiovisual y sinestesia perceptiva (Córdoba, 2014), tras las sesiones de exploración física de los fenómenos sensitivos, propiocepción⁵²⁹ e interocepción del cuerpo sensible, da acceso a explorar colaborativas de la expresión artística, el lenguaje de plasticidad corporal y la expresividad intrínseca de la gestión del impulso.

Imaginación, inspiración e intuición como percepción suprasensible, adquieren un método de exploración de la entropía en el denominado “Ejercicio Pygmalion”, desde la identificación del foco de composición de la imagen y la tensión y organización de la estructura cognoscitiva de la obra, trabajando el cuerpo del otro como simulación de modelaje y composición inductiva de la forma, hasta la concreción de la mirada. Las teorías bergsonianas de la creación y la imagen pensamiento de Walter Benjamin se convierten en herramientas metodológicas empíricas para el tránsito epistemológico de la estética de la creación a la Creatividad estética.

2. DESCRIPCIÓN DE OBJETIVOS

Los objetivos de este proyecto están relacionados con la docencia del teatro en las distintas enseñanzas de que forma parte, desde los Seminarios del Doctorado⁵³⁰ en Estudios Teatrales y Master, hasta las asignaturas que se imparten en distintos Grados de Filología, Teoría literaria y Literatura Comparada de la Universidad Complutense de Madrid,

⁵²⁹ “La sensación propioceptiva permite conocer la posición de las diferentes partes del cuerpo. Esta información sirve para el control reflejo de la posición y el equilibrio del cuerpo”

<https://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/sensibilidad-propioceptiva>

⁵³⁰ La profesora Monique Martínez (2021), investigadora de vanguardia en el campo, acaba de publicar un libro sobre investigación creación en Doctorado, dentro de los resultados de las líneas de investigación desde el año 2015, de la Universidad de Toulouse y la Sorbone.

especialmente en los departamentos de Humanidades, relacionados con la teoría general de las artes y la creatividad dramática.

Se pueden destacar, desde la vinculación de la teoría a la praxis, entre sus objetivos para el desarrollo de competencias en una dinámica interactiva del aprendizaje artístico y la indagación del proceso creativo, las siguientes líneas específicas:

- Ampliar los límites intelectuales del aprendizaje del teatro en el aula universitaria a la escena física;
- Generar actos que contrasten y dinamicen los conocimientos teóricos y prácticos referentes al teatro;
- Potenciar la actividad pedagógica con las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías;
- Servir de puente que pueda apoyar y dar posibilidad de que los alumnos emprendan proyectos autónomos entre el currículum académico del curso escolar y su experiencia personal;
- Vincular los distintos niveles de aprendizaje formativo y cognitivo en el ordenamiento universitario de las enseñanzas artísticas
- Diferenciar y atender las necesidades de cada estudiante en la gestión de talento, dando puestos y responsabilidades que les afiancen en su nivel y estimulen su aprendizaje escénico autónomo, la concreción de estilo, rúbrica y autoría;
- Generar experiencias y red de contactos con agentes internacionales, que pluralicen la adquisición de conocimiento;
- Poner en contacto a los alumnos con especialistas de otras universidades, a la par que abrir la universidad y su vida académica a especialistas de otros países entrando en contacto con la categoría de experto;
- Poner en contacto a los alumnos con profesionales del sector para que conozcan más sobre su futura profesión, en la fase de transmisión social del conocimiento.

Entre las actividades para el laboratorio experimental se pueden enunciar los recorridos protagónicos del:

- Cuerpo sensible
- Movimiento y emoción
- Dramaturgia del objeto
- Anatomía de la escena
- Antropología teatral
- Cartografías dinámicas
- Sinestesia
- Teatro y psicoanálisis
- Teatro y neurociencia
- Resistencia y manipulación de materiales expresivos.

Nos planteamos hipótesis que arriesguen en la actitud performativa desde tres preguntas motoras:

1. ¿Existe un punto de generación de la gramática perceptiva del acto creativo que de sintaxis, morfología y semántica al continuo perceptivo de la inspiración?⁵³¹
2. ¿Cuál es el movimiento cualitativo que decide este momento poético y estético?
3. ¿Es la dramaturgia una teoría de la composición capacitada como herramienta adecuada para verificar este ensamblaje de comunicación de las artes?

3. METODOLOGÍA DE CASO: ESTUDIO DEL EJERCICIO *PYGMALION*

3.1. DISPOSITIVO SEMÁNTICO

La casuística del fenómeno performativo como dispositivo de cognición conducente al acto creativo, puede describirse de forma ejemplar por sus

⁵³¹ El estudio de la sintaxis imaginaria y la semántica de los símbolos plásticos del profesor Antonio García Berrio y la profesora Teresa Hernández permite la prospección ulterior de estas indagaciones (1988, pp. 198-199).

resultados de aprendizaje en una de las prácticas de laboratorio de mayor rendimiento entre los estudiantes de creatividad que hemos denominado “Ejercicio Pygmalion”. Es una herramienta nominativa del proceso de aprendizaje que trata de explorar el fenómeno creativo desde la validez de una economía justa de las indicaciones productivas del instructor, ante el respeto a la incorporación de las leyes físicas de los cuerpos y la migración de imaginarios que es condición de posibilidad entre la obra maestra y el ejercicio del proceso, en el aprendizaje por error y evidencia sensitiva.

La denominación comienza por proponer una ironía dramática en la asociación de la posición del artista creador con el rey chipriota descrito por Ovidio en *Las Metamorfosis*, y su obsesión por la manipulación escultórica perfecta de la materia en busca de una otredad complementaria primordial en la representación, marcadamente subalterna de la mujer. En la obsesión por esa búsqueda mítica frustrada de sublimación de la materia, Afrodita introducirá un efecto creativo sobre lo real indiferente, al quedar Pygmalion atrapado amorosamente por la figura de Galatea que ha salido de sus manos. La diosa, símbolo del poder creador, conmovida por el encuentro de totalización y deseo imprime a Galatea el acto de la presencia. La felicidad del artista queda plasmada en el hallazgo de su búsqueda ilimitada, su capacidad para recrear la realidad desde la querencia, la transformación y la transgresión manipuladora. Hay una ética implícita en el movimiento de los cuerpos que el mito defiende como motivo y forma y sirve para asumir la posición de enunciación en el código del lenguaje y comunicación de los lenguajes artísticos. Con frecuencia, la historia de Pygmalion y Galatea suele ser mejor conocida por el estudiante universitario desde la versión de la obra teatral de Bernard Shaw y sus sucesivas recreaciones cinematográficas, pero todas ellas refuerzan la observación de la capacidad mimética en el creador, traspuesto a la figura del formador y en la evidencia cualitativa del modelo creativo.

El objetivo del ejercicio Pygmalion es, por tanto, desde la resignificación mítica, el aprendizaje de la gramática de la imagen como comunicación transversal de las artes, al adquirir competencias dramatúrgicas. Su desglose técnico y metodológico habilita un estudio secuencial del hecho

dramático de atención inmediata y concentración absoluta, al tiempo que es una forma de exploración lúdica, como un retor-creativo, del estudio de la composición entendida, no como normativa rígida, sino itinerario poético para el hallazgo del estado actoral, esencia del personaje, desde su peculiar competencia.

Nuestro objetivo de aprendizaje de mayor ambición es el hallazgo creativo del *estado*, la cualidad más difícil de definir y manifestar en escena, y clave retórica de la situación en el drama, pues su directriz externa, provoca en el actante un bloqueo expresivo de la forma, un stress exógeno por satisfacer la norma y el canon, lejano al impulso necesario en la versión original y hasta la incapacidad de producir presencia expresiva.⁵³² Para confrontar esta dificultad del método, se busca afianzar la experiencia dramática desde una exploración plástica de la mimesis corporal, condicionada sólo por una relación empática con la fijeza del movimiento. La práctica se basa en el entendimiento del gesto en la pintura como proxémica, en la sinestesia como cualidad perceptiva de la expectación, en la memoria corporal y la tensión muscular como expresión del *agón* o conflicto, y en la manipulación escultórica como ejercicio de decisión retórica o escritura del relato en el cuerpo. Es una modalidad didáctica que trata de vivenciar el dispositivo escénico desde la dinámica de las Artes Vivas, inspirado en el “disparador semántico” benjaminiano, y las consecuencias para el imaginario de una apropiación del inconsciente óptico en observación inspirada, como veremos, desde la propuesta hermenéutica de Rosalind Krauss.

⁵³² El término «expresivo» ha de ser bien comprendido: la forma es a veces expresiva cuando está mitigada. A veces la forma expresa lo necesario de la manera más expresiva cuando no va hasta el límite sino que se queda en esbozo e indica meramente la dirección hacia la expresión externa (Kandinsky, 2010, p. 59)



Figura 1: MIGUEL ÁNGEL
Capilla Sixtina: detalle de Dios y Adán (1508-1512). San Pedro del Vaticano
Fuente: Google Images

Se concibe un ejercicio transversal para descubrir de forma experimental cómo el hecho dramático está inscrito en los cuerpos, desde el distanciamiento primero, brechtiano, en la observación de la pintura, la provoca

ción de su estrategia compositiva en una segunda fase de ejecución, para alcanzar el seguimiento de la pauta táctica performativa que penetra especularmente y sinestésicamente su visión (Cytowic y Eagleman, 2009).

Actuarían como inductores en nuestro caso de estudio un poema de Rilke en el *Libro de horas* y el motivo de Dios y Adán, pintado por MIGUEL ANGEL, en la Capilla Sixtina de San Pedro del Vaticano:



Figura 2: MIGUEL ÁNGEL
Capilla Sixtina: Dios y Adán (1508-1512).
San Pedro del Vaticano
Fuente: Google Images

La lección magistral procede en este caso de la obra abierta de autores ausentes desde la apropiación del canon. Se procede a la observación pormenorizada del motivo pictórico, que contiene el relato dramático de la conexión creacionista.

Se sincroniza esta visión reflexiva con la huella de la memoria literaria rilkeana, desde un poemario cuyos efectos melódicos más complejos sometidos y sobrevivientes a la traducibilidad del estilo, amplían el margen de “lo decible” desde un gesto imposible del paritario encuentro supremacista de toda voluntad de potencia como peregrinaje del artista hacia “la convicción del carácter trascendental de la obra de arte” (Bermúdez Cañete, 2005, p. 14). Reproducimos el poema que es leyenda activa y palimpsesto vivo en el aula de aprendizaje e investigación creativa:

Dios habla a cada cual sólo antes de crearlo;
luego sale, callado, con él desde la noche.
Mas las palabras de antes que cada uno comience,
esas palabras nebulosas, son:

Enviado al exterior por tus sentidos,
vete hasta el límite de tu ansia;
dame con qué vestirme.

Crece como la llama tras las cosas,
para que así sus sombras, extendidas,
me cubran siempre por entero.

Deja que te suceda lo bello y lo terrible.
Sólo hay que andar: ningún sentimiento es remoto.
No dejes que te aparten de mi lado.
Cercana está la tierra
a la que llaman vida.
La reconocerás por su gran seriedad.
Dame la mano.

(Rilke, 2005, p. 93)

Como un viaje retroactivo en la duración efectiva, la imagen de la potencia creadora en pleno despertar nietzschiano de la teoría de las artes, entra en diálogo y reflejo cautivo del gesto de la desnudez antropomórfica pionero en la representación de Miguel Angel.

Enviados al exterior por nuestros sentidos, en paráfrasis relkiana, ambas obras adoptadas como texturas dramáticas del taller, serían el estímulo externo que despierta una experiencia sinestésica, elegidos por su productividad creativa ilimitada (la capacidad de generar un archivo propio de fotogramas, grafemas, caras, secuencias, palabras, sonidos), que darán como resultado un imaginario en la expectación.

«Paráfrasis» en el sentido que le da García Berrio (2014, p. 188) es la retórica de lo «similar-metafórico» en la representación sensible del mundo: “alude así a la duplicación textual de un referente; pudiendo ser más o menos fiel a sí mismo, pero sin que incluso en las más libres desaparezca y deje de ser consciente la voluntad de reproducirlo.”

Fenómeno concurrente, en la propia experiencia de sincronía y simultaneidad perceptiva de cada estudiante, respondiendo al estímulo que su solo cuerpo sensible articula en temas motivos y formas: sus fotismos,

fonismos, auras, temperaturas, sensaciones táctiles, se convierten en archivo de expresión y escrituras dramáticas.

Las fases singulares del trabajo especulativo, expuestas como decálogo escalonado de técnicas performativas, serían:

1. Escucha y desmontaje: fragmentación del motivo.

El equipo de talleristas decide en binomios de trabajo su posición como poeta (Pygmalion) o esteta (equivalente al modelo). En una segunda recreación, intercambiarán funciones para hacer consciente la memoria corporal de ambas situaciones productivas. El poeta/creador observa el motivo pictórico y lo fragmenta en desmontaje de libre motivación de acuerdo a la atracción de una imagen en suspensión que pueda identificar como detonador del impulso:

Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en lo cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso (Benjamin, 2013, p. 743).

2. Focalización de la forma: Valoración de la composición y la elección de un foco de vertebración.

Para poder recrear la intención en su modelo, el tallerista en papel de Pygmalion se hace consciente de la limpieza con que debe dirigir la manipulación del modelo. Este se ofrece como materia inerte a su compañero de trabajo, simbolizada en actitud pasiva, ojos cerrados y escucha interna, posición sedente parcialmente simulada, pues su misión es ser hipersensible a cualquier inducción que reciba como material únicamente a través del tacto del creador.

Pygmalion debe por tanto para ser capaz de dominar la figura en la geometría de sus espacio y adecuada compensación, de elegir un foco único, renunciando a mayor demanda de la atención. Su objetivo será imprimir en manipulaciones como ejercicios de estilo, el foco del motivo en la forma del modelo,

únicamente el foco de forma precisa. Si ejecuta ésta una indicación productiva de acceso al material maestro, comprobará la docilidad del modelo, su confianza en forma de entrega y concreción del motivo en instantes de tiempo real, dejando fluir la impresión táctil como escritura en su textura corporal, y eliminando toda resistencia de material. El esfuerzo del modelo será dejar que la línea de progresión geométrica que organice el resto de su cuerpo en composición compensada se realice, como consecuencia de la firme decisión con que Pygmalion logre definir la exactitud del foco original. Si el modelo mantiene el silencio de la tensión muscular que requiere esta concentración fiel a su visión interna y la escucha sinestésica de su propio cuerpo materializado como expresión, la figura se manifestará en creativa paráfrasis plástica⁵³³.

3. Inmanencia: La manipulación corporal selectiva, la experiencia de resistencia tensional de los materiales y las leyes de compensación del modelo estático como cuerpo afectado y sensible, permiten en una duración de intensidad tan ajustada como inmanente, la definición del hecho dramático y el conflicto en la fijeza y la detención de lo sensible con la incorporación intuitiva del estímulo exógeno.

Satisfecho Pygmalion con el hallazgo poético de la forma, permitirá al modelo que éste abra los ojos, rompiendo la zona muda del ejercicio, susurrando al sujeto expresivo una única indicación sobre la dirección en la que debe quedar impresa la mirada al abrir los ojos del modelo. El modelo ejecuta la orden y al abrir

⁵³³ Es importante señalar el pleno sentido de la mirada subjetiva en función en este paso del experimento sensorial que resiste el movimiento: "Para Maine de Biran la esencia del sentir del cuerpo es el movimiento. Ésa es la realidad trascendental y aquello que el cuerpo siente son las sensaciones; en este sentido, pues, las sensaciones son lo trascendente. El cuerpo se confunde con el sentir pero no con las sensaciones; éstas son aquello que conoce el cuerpo que siente. Las impresiones (o sensaciones) que tengo no son yo mismo, no se identifican conmigo por mucho que las tenga, por ejemplo, en un órgano. La sensación no es, sin embargo, el objeto de una representación teórica. El cuerpo no las conoce a través de una representación sino en el desarrollo del proceso subjetivo de su esfuerzo en el sentir." (FENINSTEIN, 2010, p. 233)

su mirada dirigida al espacio y conservar la huella de su manipulación en absoluto esfuerzo de fidelidad expresiva, se convierte en presente.

Durante unos breves minutos más, que aún permite la escena física en la fuerza de su continuidad, el modelo es retratado en capturas desde los dispositivos fotográficos móviles de los talleristas, práctica que el estudiante asocia al reconocimiento cotidiano de lo extraordinario o selectivo en su criterio visual dando la categoría de extracotidiano al gesto en la esfera de lo doméstico.

4. Gramática de planos: para la aprehensión del momento dramático tensional (de la tensión surge el estado y el relato dramático contenido en el cuerpo), se requiere de la inmediata aprehensión de la imagen desde variedad de ángulos perceptivos.

Para Rodin la instantánea, en tanto que actitud inestable, petrifica el movimiento (Merleau-Ponty, 2013, p. 59). La indagación de cómo el cine o en nuestros días el más amplio lenguaje audiovisual introduce el movimiento se contestaría desde Rodin como el ajuste ficticio de la fragmentación de la imagen, en tomas de distintos instantes, donde los miembros del cuerpo, cabeza, brazos, piernas y tronco son inorgánicas figuras de una actitud que el cuerpo paradójicamente no ha tenido, y podríamos decir que de la dramática confrontación de lo no compuesto surge la transición y duración creativas.

5. Montaje: Es el momento de descubrir el disparador semántico en la relación secuencial o el *collage* de las tomas o capturas del modelo. Los talleristas comparten las capturas, deshechos de su experiencia, realidad fragmentada pero velada por la intención estética que pide un relato, una sintaxis productiva secuencial, y sugiere amplias posibilidades también desde la simultaneidad del *collage*.
6. La síncreis auditiva: en este paso se decide la opción de la imagen pura o del aporte de la síncreis sonora. Por su particular

logro estético, quisiera destacar el ejercicio creativo en el curso 2019-20 realizado por el estudiante Sergio Álvarez, que tomó como modelo principal a su compañera de taller Leonor Crespo, e incorporó una creación musicológica en la fase sonora⁵³⁴. Para la parte técnica, utilizó primero un programa para crear un collage fotográfico que diera la impresión de formar una imagen total. Después, con Audacity (un programa de audio de software libre), invirtió la pista de audio. Con el programa de profesional de la suite Adobe, Premiere, unifica todos los archivos.

7. Recreación y despliegue del relato secuencial colectivo, donde va a entrar en juego el inconsciente óptico de Rosalind Krauss como manifestación. En el último ejercicio presencial realizado durante el mes de marzo del 2019, en la quincena que iba a cerrar las aulas universitarias con motivo de la pandemia, los fotogramas extraídos expresaban una enigmática situación amenazante de difícil desciframiento en el tempo vivencial y resultó advenimiento evidente desde el inconsciente colectivo de la circunstancia de crisis sobrevenida pocos días después de la celebración del taller experimental.
8. Constelación: la consecuente resignificación semántica por apropiación estética de la obra maestra, completando la constelación simbólica del ejercicio Pygmalion entre la pintura y la teatralidad magistral que comunica las artes.
9. La imagen en suspensión benjaminiana queda explorada, en una experiencia de la averiguación de los fundamentos de su contenido estético, como ejercicio de aprendizaje autopoietico.

⁵³⁴ Para el visionado del ejercicio *Conexión* de Sergio Álvarez Torres, se pude acceder a la carpeta de registros del drive complutense:

<https://drive.google.com/file/d/15y4yYbPjE33qsdJefGHbblKqa5Ax0CO/view?usp=sharing>

También se reproduce en los minutos finales (12.12) de mi comunicación realizada en el Congreso Internacional Nodos del Conocimiento 2020, presentación accesible en el enlace https://www.youtube.com/watch?v=MSL5heMp5_A&feature=youtu.be

10. Rúbrica: el capítulo final de la comunión entre estética y poética, se manifiesta en la autoría consciente donde el estudio de la estética creativa desde la escuela del espectador, deviene en creatividad estética desde la investigación por creación. Es en este punto donde el discurso biográfico se comunica como discurso de la propia restauración (De Mann, 2007, p. 154).

3.2. RESULTADOS

Enfrentado al compromiso con la creación individual y su comunicación social, desde los fundamentos del acto creativo, tras averiguar en un ejercicio piloto como es la experiencia poética y estética, denominada en nuestro laboratorio de técnicas performativas Ejercicio Pygmalion, y abrirse a la comunicación mediada de las artes visuales, sonoras y verbales, nos encontramos con la posibilidad de un método inductivo de alto rendimiento que en sus cinco primeras fases se atraviesa con fluidez e interés como descubrimiento en el aula. La composición y ensamblaje del hecho dramático se aprende y motiva desde una dinámica corporal, si condicionamiento en la formación articulatória para las posibilidades de la mimesis corporal.

La escena física dota al contenido dramático de posibilidades desde un acceso directo que es rico en registros primarios. La mimesis corporal es un resultado de aprendizaje estimable en el noventa por ciento del aforo de practicantes.

Las conquistas y elaboraciones expresivas de la dramaticidad desde el desarrollo de la sensibilidad proceptiva, son apreciables en el seguimiento de un sesenta por ciento de los talleristas.

La fusión del elemento sonoro, plantea dificultades técnicas y limitaciones perceptivas a parte de los alumnos en su gestión de talento. Solo una media limitada del elenco actoral, estimable en un veinticinco por ciento, asume la tarea de adhesión de la banda sonora.

No obstante, aquellos que completan con mayor complejidad epistémica la experiencia, añadiendo al ensamblaje de las imágenes la involucración de un proceso dialéctico con la sonoridad, como el relevante

trabajo audiovisual de Sergio Álvarez, consigue el logro de evolucionar a una posición de investigación inductiva a través del proceso creación.

Es oportuno en este sentido, dejar testimonio de la experiencia de Álvarez como artista investigador, sin duda avalado por su formación superior en musicología, quien en su memoria de trabajo escribe y transcribimos desde nuestra carpeta de registros:

Al abordar este ejercicio, me enfrentaba al gran problema de generar movimiento desde lo estático. Veníamos de una práctica anterior donde teníamos que hacer fotografías a ciertos movimientos corporales, pero hieráticos, para generar una situación, una línea de expresión. ¿Cómo generar movimiento con lo que está en reposo? La respuesta era sencilla: dejar el objeto quieto pero hacer que fuera el punto de vista el que se quedara en calma. Por lo tanto, con las fotografías compartidas con mis compañeros se me ocurrió hacer un plano desde el *detalle a lo general* para que la obra finalmente terminará con una idea: la unión. El ejercicio me hizo un regalo, hice cine sin saberlo puesto que el final del vídeo terminaba con una clara imagen que era igual a un fotograma. Para añadirle más emoción al ejercicio se me ocurrió plantear el mismo procedimiento al sonido y puse las Variaciones Goldberg de Bach por Glenn Gould al revés. Más adelante pude saber que se trataba de una ruptura del entendimiento por parte del oyente, la llamada *anamorfosis*. Lo visual iba hacia delante, lo sonoro hacia detrás. Y en el momento final, confluyen.

Álvarez en el proceso de creación ejecuta una partitura de inspiración anamórfica y por iniciativa propia deduce la belleza en la deformación de la tonalidad del motivo original⁵³⁵. Con sentido de la asimetría el reverso de códigos nos recuerda:

«Le sens musical et chorégraphique de rhuthmos est manifestement secondaire par rapport au sens global de skhêma, «forme». En d'autres termes [...] rhuthmos, quelle que soit son origine exacte, n'est pas métaphore du musical, mais concept potentiel, dans son rapport au «schème». C'est là un véritable renversement de perspective: au lieu que ce soit la musique qui éclaire métaphoriquement le rythme, c'est le

⁵³⁵ "Anamorfosis" de acuerdo al Diccionario de la Real Academia española, procede del griego *anamórphosis* (transformación) y se define desde la mirada: «Pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según donde se la mire».

concept même de forme qui vient éclairer la musique.» (Tomatis, 2011, p. 27).

El alumno advierte un aprendizaje de aplicación de la asimetría rítmica que, en el modo de Kandinsky, caracterizaría la armonía ausente en nuestro tiempo como reflejo de la época. La elusión de la forma se trasladada al sonido para acontecer como reconocimiento impropio en tanto que efecto dramático de la presencia. Es el anuncio de otro espacio de lo humano como criatura de iluminación informe, anamorfo bajo el signo de la forma “exhibe una versión de la infinitud, por entero distinta, la de la *delicuescencia*, de la *entropización*, de la resistencia frente a la forma “ (Krauss, 1997, p. 162). El ejercicio deduce la abstracción, la reinención sistémica del fondo como figura.

La figura humana revertida por el ejercicio Pygmalion es un *anthropos* desplazado a ningún lugar que ha de ser su lugar, como el peregrino rilkiano. Una heterotopía inquietante de lugar transicional, pasaje mediado impermanente (Augé, 1988, p. 81), continuamente transitado por su devenir. Fotograma de la memoria “trozo flotante de espacio, lugar sin lugar, que vive por sí mismo, a la vez cerrado en sí mismo” (Foucault, 1999, p. 442), porque los *no-lugares* son espacios palimpsestos donde continuamente se requiebra la inflexión, el pliegue y resonancia del marco de identidad, tradición y relación⁵³⁶.

CONCLUSIONES

El presente estudio ha dado cuenta del proyecto de investigación docente basado en las artes, como proceso sostenible de laboratorio performativo en las aulas de humanidades complutenses, destinado a resignificar nuestro conocimiento teórico general de las artes con nuevas

⁵³⁶ Como muestra del análisis del *no-lugar* en tanto que herramienta espacial de creación creación escenográfica, puede consultarse la práctica de la profesora María José Martínez de la Universidad de Birmingham, colaboradora del proyecto de Innovación docente en el seminario internacional del programa de escenificación abordado este curso entorno a la pieza de Marco Antonio de la Parra, *Elizabeth Nietzsche en Paraguay o la Voluntad de poder o Dios ha muerto* (MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ. 2020. MINUTO- 1:53:53)

herramientas de creación estética que permitan la adquisición de competencias creativas. El proyecto se ha vertebrado con excelentes resultados de aprendizaje en grado y postgrado durante casi un lustro a través de las asignaturas de Creatividad dramática, Literatura y teoría general de las artes, Lenguaje y comunicación e Imaginación y Creación del Master de Estudios literarios UCM. A lo largo de la experiencia se ha madurado el objetivo de contribuir con la implementación de nuevos procesos inductivos dramatológicos, al aprendizaje dialéctico de las artes visuales y a la concreción de metodologías de inducción creativa y afectación receptiva, al instrumental pedagógico y a la capacidad investigadora desde la percepción reflexiva del teatro aplicado, en tanto que capacidades del investigador artista en el desarrollo del imaginario y constatación teórica. Este proceso valida la evaluación creativa en los ámbitos de conocimiento de la enseñanza superior sin entrar en la falsa disyunción de teórica y praxis, rompiendo la falsedad cognitiva presupuestada en este tipo de asignaturas del que la abstracción inhibe el impulso creativo, y la práctica no autoriza la excelencia de la formación intelectual.

El denominado ejercicio Pygmalion, ha sido una de las experiencias de metalenguaje más exitosa en evidencia de aprendizaje en este sentido. Cada una de sus fases se apoya en verificaciones poéticas de creadores desde el advenimiento de las vanguardias históricas y genera un acceso directo al archivo material y conceptual de la tradición. La teatrología y la dramaturgia sustentan el hecho dramático como comunicación multidisciplinar, a través de la exploración bergsoniana de la obra de arte, experiencia concreta del lenguaje sensorial del cuerpo en tanto que informante privilegiado de la estética creativa y de la autopoiesis como creación estética.

A la hipótesis creativa de si puede lo literario devenir en lo plástico, incluso en el silencio de su movimiento, la respuesta es que lo contiene como forma interna en la dramaticidad, formando parte de un mismo organismo que combina sus movimientos. El hecho dramático y el montaje son las herramientas del ensamblaje de este dispositivo para una estética de la creación. Entran en escena bergsonianamente convirtiendo el estado en devenir, aplicando una medida indivisible al cambio, al

movimiento que es drama, representado como una melodía necesaria, como continuación del instante, solo secuenciado en fotograma para ser respetado en la emoción creativa de su inmanencia. El movimiento dramático se manifiesta como lo cualitativamente diferente indivisible en el lenguaje audiovisual y la figuración plástica, el punto sobre el plano sincrético, le da sentido a su percepción, hace posible el lenguaje de la imagen benjaminiana, la semántica del montaje con el cual nace la escena contemporánea. El ejercicio Pygmalion verifica la paradoja del movimiento en su génesis y estado preexpresivo como aplicación, devenir y figura en la intuición emotiva.

En el pensamiento creativo benjaminiano la imagen se ha ofrecido tal que fenómeno perceptivo donde las ideas constelan en encuentros con nuestra capacidad de relación para resignificarlas. Esta inspiración poética del arte visual impregna la discusión dialéctica pretendida en el laboratorio de técnicas performativas, como instrumento democrático y participado de un estudio paritario de los lenguajes artísticos, que motive una *epysteme* asociada:

Es preciso que el pensamiento de ciencia—el pensamiento de sobrevuelo, pensamiento del objeto general—se resitúe en un «hay» previo, en el sitio, sobre el suelo el mundo sensible y del mundo abierto tal como son en nuestra vida, para nuestro cuerpo, no ese cuerpo posible del que se puede sostener con facilidad que es una máquina de información, sino este cuerpo actual que llamo mío, el centinela que se mantiene silenciosamente por debajo de mis palabras y de mis actos. Es preciso que junto con mi cuerpo se despierten los *cuerpos asociados*, los «otros», que no son mis congéneres (Merleau- Ponty, 2013, p. 19).

Las esferas cognitivas del saber y dentro de ellas la producción de conocimiento universitaria se debate en nuestro país en la validez empírica del trabajo experimental con el material artístico aplicado y en el área teatral en el desplazamiento paradójico de la escena como escenario didáctico, siendo la creación de escena y la sensibilidad de los cuerpos participantes y participados una fuente en la adquisición de competencias de aprendizaje, ineludible en la teoría general de las artes y el estudio de los materiales creativos.

El laboratorio de técnicas performativas aquí presentado ha acreditado este activismo empírico en el aula demostrando en resultados cuantitativos y cualitativos la adquisición y evaluación del hecho dramático y la escena corporal como maestros del arte del espacio en estudiante, investigadores genuinos del movimiento y la traza que contiene. El archivo referencial de conocimiento del canon se ha dado en la transición empírica que sugiere su revuelta poética, dando al pensamiento artístico y su valoración una categoría viva, devenida la obra del museo al taller.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES PRIMARIAS

- OVIDIO, P. N. (2002). *Metamorfosis*. Ed. A. Ruiz de Elvira. Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- RILKE, R. M. (2005). *El libro de horas. (Das Stunden -Buch)*. Ed bilingüe F. Bermúdez- Cañete. Hiperión.

FUENTES SECUNDARIAS

- AUGÉ, M. (1988). Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Gedisa, 84-188.
- BENJAMIN, W. (2013). *Obra de los pasajes. Obras. Trad. de Juan Barja. Libro V, Vol.1. Abada.*
- BERGSON, H. (1997). *Matière et mémoire*. Presses Universitaires de France.
- BERMÚDEZ- CAÑETE, F. (2005). Introducción. R. M. Rilke. *El libro de horas. (Das Stunden -Buch)*. Ed bilingüe. Hiperión, 9-15.
- CYTOWIC, R. E. and EAGLEMAN, D. (2009) *Wednesday is indigo blue: discovering the brain of synesthesia*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, Cambridge.
- CÓRDOBA SERRANO, M. J. (2014) *Sinestesia, los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*. Granada: International Foundation Artecittá.
- FAINSTEIN LA MUEDRA, G. (2010). “Michel Henry y la teoría ontológica del cuerpo subjetivo”. *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. monográfico 2: *Cuerpo y alteridad*. Págs, 231-242.

https://www2.uned.es/dpto_fim/invfen/Inv_Fen_Extra_2/14_G_Feinstein.pdf

- GARCÍA BERRIO, A. (2014). Paráfrasis. La recepción de El Greco en el Neobarroco actual. Conserjería de Educación, Cultura y Deportes Gobierno de Castilla la Mancha.
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. (1988). *Ut poeisis pictura. Poética del arte visual*. Tecnos.
- DE MANN, P. (2007). «La autobiografía como desfiguración». *La Retórica del Romanticismo*. Akal, 147-158.
- FOUCAULT, M. (1999). “Espacios diferentes”. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, vol. 3*, trad. Ángel Gabilondo. Paidós.
- KANDINSKY, W. (2010). *De lo espiritual en el arte*. Paidós.
- KRAUSS, R. E. (1997). *El inconsciente óptico*. Tecnos.
- MARLEAU-PONTY, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. Trotta.
- MARTÍNEZ, M.J. (2020, Diciembre 11). Seminario Internacional: La voluntad de poder en *Elizabeth Nietzsche* de Marco Antonio de la Parra [Archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/BCrnllyzKiY?t=6832>
- MARTÍNEZ DE OLCOZ, M.N. (2020, Noviembre). Laboratorio de Técnicas performativa, Nodos de Conocimiento 2020 [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=MSL5heMp5_A&feature=youtu.be
- MARTINEZ THOMAS, M. NAUGRETTE, C. (2021). *Le doctorat et la recherche en création*. Éditions l’Harmattan.
- TOMATIS, P. (2011). *Le «rhythme», unité phonologique du rythme: hypothèse de la fonction vestibulaire*. Universidad Paris-Ouest Nanterre La Défense.

LAS COMPETENCIAS PERCEPTIVO-ATENCIONALES Y SOCIO-EMOCIONALES ESTIMULADAS POR PIANISTAS EN EL DIÁLOGO CAMERÍSTICO, DESDE UNA DICOTOMÍA DE PERSPECTIVAS: LA INSTRUCCIÓN REGLADA Y LA PROPIA EXPERIENCIA

ANDRÉS M^a COSANO MOLLEJA

Conservatorio Profesional de Música “Músico Ziryab” de Córdoba.

RESUMEN

Los intérpretes de piano a través del género de la música de cámara desarrollan unas competencias y destrezas que no sólo están implicadas en la realización instrumental, sino que activan áreas cerebrales relacionadas directamente con la percepción musical. En la interpretación musical en ensemble la audición consciente se convierte en una capacidad perceptivo-atencional muy vigorosa, al igual que la comunicación no verbal: gestual, visual y auditiva, que cumple el papel de establecer las conexiones necesarias para precisar en los parámetros musicales que intervienen en la interpretación. Del mismo modo, se generan un espectro de competencias socio-emocionales entre los intérpretes que ponen de relieve la importancia de las relaciones sociales entre los mismos y sus emociones. Se afirma que el conocimiento de estas competencias y su implementación en el período de formación, facilitará un alto nivel perceptivo y atencional y un saludable ambiente socio-emocional entre los miembros de un grupo camerístico, lo que beneficiará el resultado sonoro.

PALABRAS CLAVE

Música de cámara, audición consciente, formación, competencias, perceptivo-atencional, socio-emocional.

INTRODUCCIÓN

El género de la música de cámara ha evolucionado desde la visión funcional y espacial que consideraba que debía ser interpretado en la Cámara, con carácter íntimo y ante una corte de privilegiados, a un matiz donde la importancia radica en la música a interpretar, en la partitura, en el balance equilibrado entre los diferentes instrumentos que intervienen y la sinergia que se establece entre los participantes a través del vínculo y las competencias desarrolladas. En lo estrictamente musical, reunía a dos o más intérpretes, generalmente músicos experimentados. Y los instrumentos utilizados solían ser de la misma familia o combinación de diferentes.

Centrándonos en la figura del pianista de cámara, en los dos últimos siglos, ha progresado desde una posición muy secundaria, pero fundamental, de base armónica y rítmica con escasa intervención en el diálogo con los demás instrumentos. Su rol inicial consistía en estar relegado a una labor de sustento de una armonía y un esquema rítmico sobre el que se recreaba el instrumento o la voz solista. Este papel fue evolucionando hasta convertirse en protagonista en el diálogo camerístico. Su participación y representatividad ha crecido exponencialmente, no a la par que su consideración entre los propios intérpretes que han reducido a figura de pianista acompañante la labor ingente del pianista de cámara. El apelativo acompañante está asociado más a un significado peyorativo, de actuación secundaria y poco importante, en este sentido, el doctor y profesor pianista acompañante en la Comunidad Valenciana, Luis Vallés, ha profundizado en numerosos estudios evidenciando las carencias formativas, de reconocimiento y definición de la figura del pianista acompañante (Vallés, 2015).

Tras este escueto análisis histórico del género camerístico y evolutivo de la figura del pianista de cámara enfocamos el estudio hacia diferentes objetivos, el primero de ellos:

- Analizar la profundización definitoria que los planes de estudios musicales han dedicado a las competencias que son desarrolladas en la interpretación camerística.

Este objetivo nace con la intención de responder a unas preguntas de investigación:

¿Es satisfactorio el tratamiento de este género en la formación reglada?

¿Se prepara a los intérpretes de manera holística para enfrentarse a un repertorio camerístico, a relacionarse con sus iguales, a activar competencias que se desarrollan diferentes de las propiamente instrumentales?

¿Sigue siendo la asignatura de cámara una extensión de la clase de instrumento?

En el Decreto 2618/1966 sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música, en cuya vigencia se formaron la mayoría de docentes que pueblan nuestros conservatorios de música, la presencia de la música de cámara en el itinerario formativo queda representada en cuatro cursos, alternados entre el Grado Medio (primero y segundo de la asignatura), y Grado Superior (tercero y cuarto de la misma). En este Plan se expedía un Título Superior de Música de Cámara para el cual se debía estar en posesión del grado superior de la especialidad de piano o de un instrumento sinfónico. Entre las competencias exigidas se debía demostrar un completo conocimiento de los demás instrumentos, haber realizado el curso o cursos de Pedagogía y Prácticas del profesorado, y culminar las asignaturas teóricas relativas a Estética e Historia de la Música

Con la LOGSE, la participación del alumnado en actividades grupales se realiza en los primeros cursos en forma de clases colectivas entre los mismos pianistas, a modo de agrupación casual con poca trascendencia entre músicos del mismo instrumento.

En el Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, que definía los aspectos básicos del currículo del Grado Superior de las enseñanzas de Música, el enfoque en los Contenidos de la asignatura de Música de Cámara a los que debían prestar atención son:

Profundización de los aspectos propios de la interpretación camerística.
Desarrollo de las capacidades relacionadas con la lectura a primera vista, y de la capacidad de controlar, no sólo la propia función, sino el

resultado del conjunto, en agrupaciones con o sin director. Práctica del repertorio camerístico. El cuarteto de cuerda: estudio de un repertorio básico que incluya obras de diferentes épocas y estilos.

Éstos son los contenidos para instrumentistas de cuerda-arco, y para los instrumentistas de viento-madera, viento-metal y pianistas eran exactamente los mismos exceptuando la mención relativa al cuarteto de cuerda. Avanzando en los Decretos se observan pocos cambios en el enfoque, así en el Decreto 56/2002 de 5 de marzo de 2002: los objetivos para alumnado que cursa Música de Cámara son:

Profundización de los aspectos propios de la interpretación camerística y de conjunto. Desarrollo de la lectura a primera vista, y de la capacidad de controlar, no sólo la propia función sino el resultado del conjunto en agrupaciones con o sin director. Interpretación del repertorio camerístico y de conjunto.

Como hito en los avances competenciales de esta asignatura se destaca en el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación, la inclusión de la competencia: *audición consciente*. Será la LOE la que se extienda un poquito en esta competencia que propicia el desarrollo de la sensibilidad en parámetros como ritmo, fraseo, dinámica. Y en competencias sociales hasta ahora poco o nada consideradas que ponían de relieve el intercambio de pareceres, el ambiente colaborativo y lúdico, la comunicación no verbal y afectiva.

En el Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación, se aprecia un esfuerzo en la inclusión de competencias transversales y generales muy en la dirección de considerar aspectos de comunicación no verbal, competencias sociales y emocionales que se desarrollan dentro de los grupos camerísticos.

Tras este sucinto análisis del enfoque, a través de los planes de estudios, de las competencias y contenidos que se desarrollan en la asignatura de Música de Cámara, trasladamos la mirada analítica al estado de la

cuestión. En este punto se entronca el segundo y tercer objetivo de esta investigación:

- Elaborar un cuestionario en el que se pongan de relieve destrezas que intervienen en la interpretación camerística, tomando en consideración la formación reglada y la experiencia acumulada, y que están divididas en dos niveles: el perceptivo-atencional y socio-emocional.
- Definir estos dos grupos de competencias, por un lado, desgranándolas en destrezas específicas, y por otro, atendiendo a la importancia dada a las mismas por los sujetos participantes en el estudio.

En este sentido, se ha procurado fundamentar un conjunto de competencias que han sido agrupadas en dos grandes constructos: el perceptivo-atencional, que recoge un conjunto de destrezas cuya denominación es la que sigue: Rutinas previas a la Interpretación, Acústica y producción sonora, Audición proactiva y reactiva, Gestualidad y comunicación corporal, Mutualidad y Correspondencia visual. Estas competencias presentan un amplio espectro de tareas.

Aún siendo imprescindibles, estas competencias no son las únicas que entran en juego como factores de rendimiento en la práctica musical, tal como indica Coso (1991), los aspectos emocionales, psicológicos y de actitud positiva y autoestimuladora hacia el instrumento, su aprendizaje y su entorno son igualmente destacables. Es decir, las cualidades personales y de socialización en la práctica musical colectiva cumplen un papel tan importante como las capacidades rigurosamente musicales, factores que, según López de la Llave y Pérez-Llantada (2006), producen resultados que están presentes en el medio externo y son observables. Por lo tanto, en el segundo constructo, el socio-emocional, las competencias que se analizan también recibieron una denominación, tal como sigue: Socialización Musical, Actitud y vinculación en el grupo camerístico, Empatía y Resiliencia, Intuición y Flexibilidad, Autoestima, Creatividad y Flow.

Completando este tercer objetivo, se pretende valorar estas competencias perceptivo-atencionales y socio-emocionales de alta sofisticación desplegadas en mayor medida por los pianistas a la hora de interpretar música en grupo, y que son reseñadas como importantes por los intérpretes, durante su período de formación y una vez que ya se abren camino profesionalmente.

Ligado a estos tres objetivos expuestos se presenta la siguiente *Hipótesis*:

El análisis exhaustivo de las competencias perceptivo-atencionales y socio-emocionales que son desarrolladas en la actividad camerística permite darles un nombre y presencia a la altura de las competencias instrumentales, con el consecuente de que los pianistas serán más conscientes de estas destrezas, las valorarán significativamente e implementarán en su preparación de trabajo en ensemble.

METODOLOGÍA

PARTICIPANTES

Se parte de un enfoque procedimental cuantitativo, contando con un número de participantes ($n=279$ pianistas), diseminados por toda la geografía española e insular. Por un lado, el grupo denominado *Estudiantes* que aún cursaban Grado Superior era de 201 sujetos (72,05 %); y por otro, el grupo designado como *Profesionales*, el cual ya habían terminado la carrera fueron 78 (27,95 %). La muestra contó con una participación masculina de 125 y femenina de 154, con un rango de edades entre los 18 y los 35 años ($M = 23,14$, $DT = 3,73$). Se ha realizado una invitación personalizada a los sujetos participantes, teniendo en cuenta que eran de diferentes comunidades autónomas de España y de los territorios insulares. Tal como recomiendan López Cano y San Cristobal (2014), se utilizó el método de la encuesta para la investigación artística en música, aplicándose sobre una amplia y representativa muestra de sujetos. La población encuestada se definió bajo los criterios de cursar el Grado Superior y con la instrucción académica finalizada.

INSTRUMENTOS

La primera versión del amplio cuestionario se sometió a la valoración de un conjunto de jueces o expertos: pianistas profesionales en las áreas de la enseñanza, la interpretación e investigación. Su cometido se enfocó en evaluar cada uno de los ítems del cuestionario, indicando en las casilla correspondiente y utilizando una escala de 1 a 5, donde 1 significa *nada* y 5 significa *muchísimo*, si *¿Se entiende?* y si *¿Es importante?*. Al mismo tiempo, se les solicitó que expusieran si consideraban que había otros ítems que debían aparecer, pero no estaban recogidos en el cuestionario, agradeciendo que lo formularan al final de cada subapartado (en la casilla correspondiente).

Se retuvieron los ítems con una puntuación total media superior a 4,3 sobre 5. Lo que quiere esto decir que los Cuestionarios para los sujetos a los que iban dirigidos, a saber: *Estudiantes y Profesionales*, fueron redactados partiendo de los resultados de las preguntas más valoradas por parte de los expertos, dividiendo el mismo en dos amplios constructos que por un lado analizaban las competencias perceptivo-atencionales y por otro las competencias socio-emocionales.

Todos estos ítems fueron respondidos utilizando una escala tipo Likert de cinco opciones de respuesta variando de 0 (nada) a 4 (totalmente).

Finalmente las competencias sobre las que se ha basado este estudio son agrupadas en los dos constructos y definidas tal como sigue:

COMPETENCIAS PERCEPTIVO-ATENCIONALES

– Rutinas previas a la Interpretación

La escala de *Rutinas previas a la Interpretación* contiene tres componentes. El primero de ellos se denomina *Ajuste del instrumento*, con tres ítems ($\alpha = 0,78$), centrado en las condiciones idóneas de ajuste y afinación del instrumento. El componente *Acústica de sala y puesta en escena*, consta de cuatro ítems y ($\alpha = 0,61$), recoge ítems referentes a la acústica de la sala, la indumentaria, el saludo y el orden de las partituras. Por

último, el componente de *Tics y hábitos propios*, con tres ítems ($\alpha = 0,66$), recoge las acciones que son llevadas a cabo justo antes de la interpretación, como pueden ser guiñar a los compañeros del grupo camerístico, buscar su mirada de complicidad, frotar las manos sobre el regazo, repasar el orden de las partituras, pasar las manos por encima del teclado, ajustar la banqueta, etc.

– Acústica y producción sonora

La escala de *Acústica y producción sonora* contiene dos componentes. La *Consciencia tímbrica y de producción sonora* a su vez contiene 5 ítems ($\alpha = 0,82$), hace referencia a el conocimiento de los participantes sobre las particularidades tímbricas de cada familia de instrumentos con los que se colabora en el diálogo camerístico.

El componente de *Audición propia y espacial*, constituida por 4 ítems ($\alpha = 0,68$), analiza la percepción auditiva eficiente de uno mismo y de los compañeros dentro del grupo camerístico, además de las condiciones de idoneidad acústica de la sala, observando si la reverberación es la adecuada.

– Audición proactiva y reactiva

La escala de *Audición proactiva y reactiva*, consta de dos componentes. El primero de ellos, *Percepción auditiva* con 8 ítems ($\alpha = 0,90$) no sólo analiza la percepción de la actividad interpretativa propia y del grupo sino también de parámetros fundamentales como son el pulso, dinámica, acentos, fraseo, balance de planos.

El componente *Ajustes de afinación*, consta de tres ítems ($\alpha = 0,66$). En ellos se da la oportunidad a los participantes a analizar cómo les afecta la desafinación del instrumento propio y de los demás instrumentos.

– Gestualidad y comunicación corporal

La escala *Gestualidad y Comunicación corporal* consta de dos componentes. El primero, la *Comunicación gestual como herramienta*, está formada por 3 ítems ($\alpha = 0,85$) que recogen la relevancia de los pactos gestuales y su comunicación en favor de la coordinación rítmica, la complicidad y sensibilidad auditiva.

El segundo componente, las *Rutinas comunicativas corporales*, consta de 4 ítems ($\alpha = 0,78$). En ellos se pretende observar el uso de la gestualidad y la respiración para transmitir información musical relativa a acentuaciones, dinámicas, carácter, sincronización de comienzos y finales.

– Mutualidad y Correspondencia visual

La escala *Mutualidad y Correspondencia visual* está compuesta por dos componentes. El primero, la *Eficiencia visual*, con 4 ítems ($\alpha = 0,80$), mide si se concreta mediante la visualización, parámetros como el ritmo, carácter, entradas y finales, y si el sentido de la vista es un transmisor eficiente de esta información.

El segundo, *Rutinas de correspondencia visual* con 5 ítems ($\alpha = 0,74$), aportaría información sobre el empleo de la vista en diferentes direcciones, hacia los compañeros del grupo camerístico, hacia la partitura y el propio instrumento, y si la visión periférica es eficaz para sincronizar las entradas y finales.

COMPETENCIAS SOCIO-EMOCIONALES

– Socialización Musical

La escala *Socialización Musical* tiene como único componente válido el factor *Comunicación interpersonal efectiva*, con 4 ítems ($\alpha = 0,78$), que analiza el uso de las redes sociales para la comunicación eficiente entre los participantes del grupo camerístico, además de poner el foco en los vínculos de amistad, en el humor como herramienta para compartir diferentes puntos de vista, etc.

– Actitud y vinculación en el grupo camerístico.

La Escala *Actitud y vinculación en el grupo camerístico* contiene tres componentes a estudiar que son los siguientes: *Actitud e implicación emocional dentro del grupo de cámara*, con 5 ítems ($\alpha = 0,83$), en este factor se ponen de relieve las relaciones de confianza dentro del grupo camerístico, valorándose las actitudes de apertura intelectual, emocional y afectiva entre los participantes.

El segundo componente se denomina *Democracia grupal*, con 3 ítems ($\alpha = 0,66$), se valora la importancia de una relación de igual a igual entre cada uno de los participantes de un grupo camerístico, considerando que el compromiso y proyecto musical común exige de unas relaciones sanas que confluyan en el mismo sentido. Del mismo modo, se estima el potencial sentimiento de pertenencia que aflora en los grupos de cámara

Por último, el tercer componente queda reflejado como *Liderazgo o seguimiento*, con 3 ítems ($\alpha = 0,71$), en el cual se indaga sobre la toma de decisiones musicales dentro del grupo camerístico y la disposición de ejercer de líder.

– Empatía y Resiliencia

La escala de *Empatía y Resiliencia* contiene cuatro componentes, siendo el primero de ellos *Empatía en el grupo camerístico*, con 3 ítems ($\alpha = 0,86$), que se describe como la sensibilidad para conectar, para anticiparse, y así encajar más y mejor musicalmente con tu grupo de cámara.

El segundo, denominado *Vinculación con compañeros y herramientas de refuerzo positivo*, con 5 ítems ($\alpha = 0,70$) que analiza las conexiones emocionales e intelectuales entre iguales y si recurrir al humor ante situaciones desfavorables puede ser un potente instrumento para revertir la adversidad.

El tercer componente se designa como *Respuesta resiliente ante adversidad*, con 6 ítems ($\alpha = 0,72$), que analiza la actitud ante una presentación pública. También indaga en la respuesta ante una situación concreta más o menos imprevista, como puede ser el lugar de ensayo, hora, lugar de presentación al público, acústica, luminotecnia.

Finalmente, el último componente descrito se llama *Aceptación de diferentes puntos de vista*, con 3 ítems ($\alpha = 0,68$), en el cual la respuesta asertiva de uno mismo se pone en alerta para encajar con madurez las apreciaciones realizadas por parte de los demás.

– Intuición y Flexibilidad

La Escala *Intuición y Flexibilidad* está formada por un primer componente denominado *Intuición y flexibilidad interpretativa a través de la Comunicación visual y corporal* con 4 ítems ($\alpha = 0,84$), por el que se comprueba si a través de la comunicación visual y corporal los participantes son más intuitivos y flexibles durante la interpretación camerística.

El segundo factor de esta Escala tiene por nombre *Intuición y Flexibilidad a través de la Comunicación auditiva y formación académica*, 5 ítems ($\alpha = 0,75$), en el cual se analiza si la formación académica da respuesta a los quehaceres propios de la labor interpretativa, además de conectar la intuición musical de los intérpretes con la comunicación auditiva entre ellos.

Finalmente, el tercer factor de esta Escala pone su foco en *La intuición y flexibilidad interpretativa como reforzadores de la coordinación entre músicos*, 4 ítems ($\alpha = 0,70$), dando importancia al tiempo de exposición en un trabajo continuado.

– Autoestima, Creatividad y Flow

La Escala *Autoestima, Creatividad y Flow* está formada por tres factores. El primero de ellos se denomina *Creatividad ante situación adversa*, 3 ítems ($\alpha = 0,84$), que mide el éxito, ligado a la creatividad, en la resolución de una situación de estrés interpretativo.

El segundo Factor versa sobre *La autoestima como refuerzo positivo*, 4 ítems ($\alpha = 0,72$), que mide el éxito, ligado a la autoestima, en resolver una situación de estrés interpretativo. Se destaca en este factor la potencial satisfacción al compartir un logro con el resto de integrantes del grupo camerístico.

Por último, el factor *Concentración y comunicación interna* valora los mensajes que son enviados en nuestro interior y que pueden afectar a la concentración durante la interpretación. Aunque este factor quedará descartado por obtener un Alfa de Cronbach demasiado baja en sus dos últimos componentes.

DISEÑO Y PROCEDIMIENTO

Tomando como base el método cuantitativo este estudio ha pretendido medir la aplicación, por parte de una población específica de pianistas que interpretan música de cámara de todo el territorio español, de las herramientas perceptivo-atencionales y socio-emocionales con las que potencialmente cuentan y les permiten comunicarse con otros músicos. Asimismo, se pretende evaluar la importancias de estas competencias en la labor interpretativa. El método seleccionado para estudiar a la amplia muestra de la población pianista de interés ha sido la encuesta o cuestionario.

La investigación *ex post facto*, en un esfuerzo por dilucidar la presencia y efecto de las competencias perceptivo-atencionales y socio-emocionales fomentadas en la interpretación camerística, se llevó a cabo por medio de un amplio cuestionario de preguntas de elaboración propia. La primera versión del Cuestionario, como se ha explicado con anterioridad, fue dirigida al grupo de expertos para su valoración. El Cuestionario se dividió en dos amplios constructos de competencias: Competencias Músico-perceptivas y Competencias socio-emocionales. El primer gran Constructo contaba con 97 ítems agrupados por destrezas, éstas aludían a aspectos perceptivo-atencionales estudiados por el autor (Cosano, Zych & Ortega, 2017), en la línea de estudios precedentes en torno a la comunicación no verbal (Schiavio & Høffding, 2015), audición consciente (Goebel & Palmer, 2009; Gronding), sincronización y coordinación (Goebel & Palmer, 2009; Keller & Appel, 2010), comunicación gestual (Davidson, 2002; Graybill, 2011; King & Ginsborg, 2011) y visual (Thompson, Graham & Russo, 2005; Schutz, 2008).

El segundo gran Constructo contaba con 75 ítems agrupados por unas competencias que describían aspectos psico-emocionales siguiendo la línea de investigación de estudios en cuanto al juego de roles dentro de un grupo camerístico (Ford & Davidson, 2003; Fredrickson, 2001), aspectos emocionales que facilitan la colaboración (Juslin & Sloboda, 2001; Gabrielsson & Lindström, 2003; Sawyer, 2006; Davidson, 2009; Van Zijl & Sloboda, 2011; Lamont, 2012), identidad grupal (Davidson & Burland, 2006; Moore, Burland & Davidson, 2003) o la respuesta

resiliente ante contexto de ansiedad (Wilson & Roland, 2002; Glowinski *et al*, 2016), entre otros.

Las ítems estaban estructuradas por escalas en las que se presentaba una competencia, con cuestiones objetivas, de rápida respuesta, y seguidamente en un análisis dicotómico se preguntaba por la valoración de esa competencia. Este filtro llevado a cabo por los Expertos, valorando comprensión e importancia, dio pie a tomar en consideración algunas cuestiones y reformular algunos ítems.

Tras la revisión y filtrado de la información proporcionada por parte de los Expertos, finalmente se procedió a diseñar el cuestionario definitivo, que se compartiría con los sujetos participantes. La tarea de completar el Cuestionario, en la que se estimaba un tiempo de 20 minutos, consistía en evaluar cada una de las preguntas referidas a esas competencias indicando en la casilla correspondiente la respuesta elegida (X), para lo cual se establecieron cinco categorías de respuesta: *Nada-Poco-Medio-Bastante-Totalmente*. Se recordaba, así mismo, que no existen respuestas buenas o malas, la mejor respuesta era la opinión personal.

Como era de rigor, el cuestionario fue anónimo y se aseguró la confidencialidad de los datos aportados, con el compromiso de utilizarlos exclusivamente en este estudio. Se cumplió con los principios éticos, incluyendo la Declaración de Helsinki y la ley de protección de datos. La participación fue voluntaria y los participantes tuvieron el derecho a retirarse del estudio en cualquier momento.

Los cuestionarios se dirigieron a la atención de estudiantes de Grado Superior de piano captados en los departamentos de Tecla de diversos Conservatorios y Escuelas Superiores de España y territorios insulares mediante comunicación por correo electrónico. Para tal fin, se creó una cuenta Google desde la cual se enviaba a los potenciales participantes un mensaje tipo en el que se les animaba a la participación. La recopilación de Cuestionarios ya cumplimentados se extendió a lo largo de 8 meses en los que se enviaron más de 900 correos y hubo que realizar varios recuerdos para que la participación fuera la más alta posible.

Los cuestionarios respondidos fueron incorporados a una base de datos y analizados con el software SPSS versión 20, y se procedió a hacer análisis descriptivos y multivariantes, tal y como se expone en los resultados.

ANÁLISIS DE DATOS

Se llevó a cabo un Análisis Factorial Exploratorio para discriminar en qué factores se agrupaban tanto el primer gran constructo dedicado a las Competencias perceptivo-atencionales, como el segundo enfocado en las Competencias socio-emocionales. La prueba KMO mostró una estructura adecuada para la realización de un análisis factorial, desarrollado con rotación Varimax. Para medir la fiabilidad de los instrumentos se han calculado los valores de alfa de Cronbach que han sido aceptables en cada una de las escalas estudiadas, al tiempo que de sus componentes.

RESULTADOS

Los análisis factoriales exploratorios han permitido dilucidar en cuántos factores se han dividido cada una de las competencias estudiadas. Los alfas de Cronbach han proporcionado información de los buenos valores de fiabilidad tanto de las escalas como de sus componentes. El análisis de las medias y su ponderación nos ha ofrecido datos de la alta valoración suministrada por los sujetos participantes a cada uno de los factores.

COMPETENCIAS PERCEPTIVO-ATENCIONALES

Tabla 1. Análisis de medias y significado en la escala *Rutinas previas a la Interpretación* y subescalas.

Variable/Alfa de Cronbach	Media	Mínimo-máximo	Significado
Total Rutinas previas a la Interpretación/ $\alpha = .75$	41.70	0-56	33.6 a 44.8: Bastante
F1: Ajuste del instrumento/ $\alpha = .78$	13.53	0-16	12.8 a 16: Totalmente
F2: Acústica de sala. Puesta en escena / $\alpha = .61$	10.72	0-16	9.6 a 12.8: Bastante
F4: Tics y hábitos previos/ $\alpha = .66$	8.43	0-12	7.2 a 9.6: Bastante

Se analiza esta primera tabla para tomar como ejemplo para las siguientes: dado que la subescala de *Ajuste del instrumento* tiene 4 ítems y su rango de respuesta varía de 0 a 16, el resultado muestra que los pianistas consideran que llevan a cabo totalmente este tipo de rutinas. En el caso de la subescala de *Acústica de la sala y puesta en escena* tiene 4 ítems y su rango de respuesta varía de 0 a 16, el resultado revela que los pianistas desarrollan bastante este tipo de rutinas. Dado que la subescala de *Tics y hábitos previos* tiene 3 ítems y su rango de respuesta varía de 0 a 12, el resultado expone que los pianistas emplean bastante este tipo de rutinas.

Tabla 2. Análisis de medias y significado en la escala *Consciencia acústica y producción sonora*.

Variable/Alfa de Cronbach	Media	Mínimo-máximo	Significado
Consciencia acústica y producción sonora/ $\alpha = .71$	29.24	0-44	26.4 a 35.2: Bastante
F1: Consciencia tímbrica y de producción sonora/ $\alpha = .82$	12.26	0-20	12 a 16: Bastante
F2: Audición propia y espacial/ $\alpha = .68$	11.60	0-16	9.6 a 12.8: Bastante

Tabla 3. Análisis de medias y significado en la escala *Audición proactiva y reactiva*.

Variable/Alfa de Cronbach	Media	Mínimo-máximo	Significado
Audición proactiva y reactiva/ $\alpha = .86$	32.42	0-44	26.4 a 35.2: Bastante
F1: Percepción auditiva/ $\alpha = .90$	23.34	0-32	19.2 a 25.6: Bastante
F2: Ajustes de afinación/ $\alpha = .66$	9.08	0-12	7.2 a 9.6: Bastante

Tabla 4. Análisis de medias y significado en la escala *Gestualidad y comunicación corporal*.

Variable/ Alfa de Cronbach	Media	Mínimo-máximo	Significado
Gestualidad y comunicación corporal/ $\alpha = .82$	25.88	0-36	21.6 a 28.8: Bastante
F1: Comunicación gestual como herramienta/ $\alpha = .85$	9.54	0-12	7.2 a 9.6: Bastante
F2: Rutinas comunicac, corporal/ $\alpha = .78$	11.02	0-16	9.6 a 12.8: Bastante

Tabla 5. Análisis de medias y significado en la escala *Mutualidad y correspondencia visual*.

Variable/ Alfa de Cronbach	Media	Mínimo-máximo	Significado
Mutualidad y correspondencia visual/ $\alpha = .82$	24.30	0-36	21.6 a 28.8: Bastante
F1: Rutinas de correspondencia visual/ $\alpha = .74$	14.15	0-20	12 a 16: Bastante
F2: Eficiencia visual/ $\alpha = .80$	10.15	0-16	9.6 a 12.8: Bastante

COMPETENCIAS SOCIO-EMOCIONALES

Tabla 6. Análisis de medias y significado en la escala Socialización musical.

Variable/ Alfa de Cronbach	Media	Mínimo-máximo	Significado
F1: Relaciones interpersonales/ $\alpha = .78$	12.66	0-16	9.6 a 12.8: Bastante

Tabla 7. Análisis de medias y significado en la escala *Actitud y vinculación en el grupo camerístico*.

Variable/ Alfa de Cronbach	Media	Mínimo-máximo	Ponderación
Emociones, democracia y liderazgo/ $\alpha = .82$	34.63	0-44	26.4 a 35.2: Bastante
F1: Actitud e implicación emocional/ $\alpha = .83$	14.57	0-20	12 a 16: Bastante
F2: Democracia grupal/ $\alpha = .66$	11.58	0-16	9.6 a 12.8: Bastante
F3: Liderazgo o seguimiento/ $\alpha = .71$	8.47	0-12	7.2 a 9.6: Bastante

Tabla 8. Análisis de medias y significado en la escala *Empatía y Resiliencia*

Variable/ Alfa de Cronbach	Media	Mínimo-máximo	Significado
Empatía y resiliencia/ $\alpha = .76$	47.96	0-68	37.2 a 49.6: Bastante
F1: Empatía en el grupo camerístico/ $\alpha = .86$	9.81	0-12	9.6 a 12: Totalmente
F2: Afinidad grupal y refuerzo positivo/ $\alpha = .70$	14.21	0-20	12 a 16: Bastante
F3: Respuesta resiliente ante adversidad/ $\alpha = .72$	14.42	0-24	14.4 a 19.2: Medio
F4: Aceptación diferentes p. de vista/ $\alpha = .68$	10.20	0-12	9.6 a 12: Totalmente

Tabla 9. Análisis de medias y significado en la escala *Intuición y Flexibilidad*

Variable/ Alfa de Cronbach	Media	Mínimo-máximo	Ponderación
Intuición y Flexibilidad/ $\alpha = .81$	46.74	0-63	37.2 a 49.6: Bastante
F1: Intuic.Flexibil. a través de comunic. Visual/corporal/ $\alpha = .84$	10.88	0-16	9.6 a 12: Totalmente
F2: Intuic.Flexibil. a través de comunic. Auditiv/formac. Académica/ $\alpha = .75$	17.95	0-24	14.4 a 19.2: Bastante
F3: Intuic.Flexibil. como reforzadores de coordinación/ $\alpha = .70$	13.50	0-16	12.8 a 16: Totalmente

Tabla 10. Análisis de medias y significado en la escala *Autoestima, Creatividad, Flow*.

Variable/ Alfa de Cronbach	Media	Mínimo-máximo	Ponderación
Autoestima, Creatividad, Flow/ $\alpha = .81$	33.79	0-48	28.8 a 38.4: Bastante
F1:Creatividad ante situación adversa/ $\alpha = .84$	7.69	0-12	7.2 a 9.6: Bastante
F2: Autoestima como refuerzo positivo/ $\alpha = .72$	11.85	0-16	9.6 a 12.8: Bastante

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El foco del trabajo se centró, por un lado, en definir las competencias perceptivo-atencionales que estimulan principalmente la producción sonora del propio instrumento, que se amolda a la características sonoras de otras familias de instrumentos con los que se participa, y la atención consciente auditiva que permite anticiparse ante el hecho sonoro y reaccionar a las eventualidades que puedan surgir durante la interpretación. Tengamos en cuenta que la comunicación no verbal a nivel auditivo, gestual y visual ha sido objeto de importantes estudios (Davidson, 2002, 2009; Gritten & King, 2011; King, 2013; D'Ausilio, Badino, Camurri, Fadiga. & Glowinski, 2014), a los que viene a contribuir este trabajo, e igualmente se ha centrado el interés en las actuaciones preparatorias que han sido valoradas como muy importantes por los intérpretes, especialmente el ajuste instrumental y la revisión del espacio en el que se produce el hecho sonoro, o al pacto para saludar y la indumentaria que se lleva al concierto.

Estas temáticas evidencian que la investigación artística o performativa trata de reflexionar sobre la práctica interpretativa de uno mismo, por lo que la investigación está íntimamente conectada con los fenómenos que ocurren en el proceso interpretativo.

La segunda categoría de análisis pone su foco en las competencias sociales de los participantes y en el valor del lenguaje musical como facilitador de la socialización que se establece en los grupos camerísticos. La

interpretación grupal requiere de unos procesos complejos tanto sociales como psicológicos (Harré, Pfordresher & Tan, 2010), en los que los intérpretes deben prestar atención no sólo a su parte sino a otros músicos en pro de una coordinación y sincronía que tienda a la excelencia. Las investigaciones psicológicas de los últimos años han encontrado en la interpretación musical, y más concretamente en la interpretación grupal un campo de estudio (Davidson & Good, 2002; Ginsborg & King, 2007; Goodman, 2002; Williamon & Davidson, 2002). En él relaciones recíprocas entre los sujetos determinarán unos perfiles de líderes o de seguidores que también son objeto de este estudio, así como el talante y las emociones que intervienen en todo el proceso de preparación e interpretación camerística que queda definida en una mayor o menor actitud de apertura emocional, afectiva e intelectual.

Estudios anteriores como Kreutz (2007), Ockelford (2009), Williamon (2004) y las aportaciones del presente sobre competencias perceptivo-atencionales y socio-emocionales en la interpretación de música de cámara, tienen en común el haber articulado la investigación musical con el compromiso por la mejora de aspectos interpretativos e implementarlos durante el itinerario formativo en los propios conservatorios. Con este estudio se ha encontrado que en la interpretación camerística influyen de manera muy determinante sistemas de comunicación y de interacción que son diferenciales a los utilizados en otras facetas interpretativas, como la solista. En esta línea, se entiende como resultados muy representativos la valoración de alta puntuación, con una media a nivel de *bastante*, en todos los factores de las cinco escalas del primer constructo: Competencias perceptivo-atencionales. Igualmente, es de destacar la altísima puntuación proporcionada al factor *Ajuste del instrumento* (Media: 13.53, dentro de un Mínimo-máximo: 0-16). En el constructo de Competencias socio-emocionales, todas las escalas y factores de este constructo recibieron una alta puntuación, con una media a nivel de *bastante*, destacando por un lado, las altísimas puntuaciones proporcionadas a los factores: Empatía en el grupo camerístico (Media: 9.81, dentro de un Mínimo-máximo: 0-12), Aceptación diferentes puntos de vista (Media: 10.20, dentro de un Mínimo-máximo: 0-12), Intuición y Flexibilidad a través de comunicación Visual/corporal (Media: 10.88,

dentro de un Mínimo-máximo: 0-12), Intuición y Flexibilidad como reforzadores de coordinación (Media: 13.50, dentro de un Mínimo-máximo: 0-16). Por el contrario, el único factor de este amplio cuestionario que consigue una valoración neutra, con un valor medio es el denominado Respuesta resiliente ante adversidad (Media: 14.42, dentro de un Mínimo-máximo: 0-24).

A la luz de estos resultados se muestra la importancia de las diferentes competencias en el itinerario formativo de los participantes, así como su implementación en la práctica interpretativa, tanto en el período instruccional como una vez que salen del mismo para dedicarse a la música de manera más o menos profesional. Por lo que se concluye que, una vez etiquetadas y definidas estas competencias perceptivo-atencionales y socio-emocionales, son valoradas muy positivamente como destrezas que se implementan en la práctica camerística y deberían ocupar un espacio en la instrucción musical para complementar y enriquecer la formación instrumental. Este trabajo coloca a las competencias perceptivo-atencionales y socio-emocionales en el foco de atención, asociándolas a un diseño de cuestionarios que han desembocado en la confirmación de la importancia y el desarrollo de estas competencias en la práctica musical grupal. De ahí el interés y la actualidad de este estudio que no sólo pone énfasis en los aspectos técnicos y perceptivos del propio instrumento, sino en aquellas competencias que se desarrollan interactiva, atencional y emocionalmente en la práctica musical de conjunto. Sin embargo, se hace necesario en un futuro orientar con más profundidad la investigación sobre las competencias socio-emocionales, que han tenido menos peso en los planes de estudios referenciados. Debido a los consecuentes a nivel fisiológico, psicológico y musical desprendidos de estas destrezas socio-emocionales, se vislumbra la necesidad de implementarlas en el currículum de estudios para su instrucción. Por otro lado, sería muy interesante contrastar los resultados con culturas menos accesibles y abiertas al contacto y a la apertura emocional y afectiva.

La situación sanitaria de pandemia mundial ha influido enormemente en muchos de los presupuestos de elaboración y presentación de una obra camerística por parte de los intérpretes. Al igual que toda actividad conjunta, ha tenido que parar durante el confinamiento provocando

que los grupos camerísticos hayan tenido que dejar de ensayar durante unos meses. Aún así, si se producen los ensayos, el requisito de distanciamiento social ha obligado a que las distancias físicas normalizadas entre intérpretes hasta antes de la llegada de la Covid 19 se hayan ampliado, afectando a la comunicación no verbal y a la acústica y percepción auditiva principalmente. Otro problema es la obligatoriedad del uso de la mascarilla en aquellos instrumentos que lo permitan. Este elemento ha eliminado la posibilidad de realizar gestos con parte de la cara y ha restado precisión a las respiraciones anacrúsicas que proporcionaban una formidable pista de entradas y finales, pero, por el contrario, la comunicación no verbal que depende de la visualización se ha incrementado ostensiblemente.

BIBLIOGRAFIA

- COSANO, A., ZYCH, I., ORTEGA, R. (2017). Attention, communication and development of interpretation skills in chamber music pianist's education. *Psychology, Society, & Education*, 9 (2), 283-298
- COSO, J. A. (1991). *Tocar un instrumento. Metodología del estudio, psicología y experiencia educativa en el aprendizaje instrumental*. Madrid: Ed. Música Mundana
- DAVIDSON, J. W. (2002). Communicating with the body in performance. In J. Rink (Ed), *Musical Performance, A Guide to Understanding* Cambridge University Press, 144-152.
- DAVIDSON, J. W. (2009). Movement and collaboration in musical performance. In S. Hallam, I. Cross & M. Thaut (Eds.), *The Oxford Handbook of Music*, Oxford, UK: Oxford University Press, 364-376.
- DAVIDSON, J. W., BURLAND, K. (2006). Musician identity formation. In G. E. McPherson (Ed.), *The child as musician: A handbook of musical development*. Oxford, UK: Oxford University Press, 475-490.
- FORD, L., DAVIDSON, J. W. (2003). An investigation of members' roles in wind quintets. *Psychology of Music*, 31 (1), 53-74
- FREDICKSON, B. L. (2001). The role of positive emotions in positive psychology: The broaden and build theory of positive emotions. *American Psychologist*, 56 (3), 218-226.

- GABRIELSSON, A., Lindström Wik, S. (2003). Strong experiences related to music: A descriptive system. *Musicae Scientiae*, VII (2), 157-217.
- GLOWNSKI, D., BRACCO, F., CHIORRI, C., y GRANDJEAN, D. (2016). Music Ensemble as a resilient system. Managing the unexpected trough group interaction. *Frontiers in Psychology*, 7, 1548.
- GOEBL, W., PALMER C. (2009). Synchronization of timing and motion among performing musicians. *Music Perception*, 26, 427-438.
- GRAYBILL, R. (2011). Whose Gestures? Chamber music and the construction of permanent agents. In Gritten, A. & King, E. (Eds). *New perspectives on music and gesture*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- JUSLIN, P. N., SLOBODA, J. A. (2001). *Music and Emotion: Theory and Research*. Osford: Oxford University Press.
- KELLER, P. E., APPEL, M. (2010). Individual differences, Auditory Imagery, and the Coordination of Body Movements and Sound in Musical Ensembles. *Music Perception*, 28, 27-46.
- KING, E., GINSBORG, J. (2011). Gestures and Glances: Interactions in Ensemble Rehearsal. In A. Gritten, and E. King, *New perspectives on Music and Gesture*. (pp.177-202). Farnham: Ashgate.
- KREUTZ, G. (2007). Not quite so healthy: The lifestyles of music conservatoire students. *Proceedings of ISPS 2007, European Association of Conservatoires*. Utrecht: The Netherlands.
- LAMONT, A. (2012). Emotion, engagement and meaning in strong experiences of music performance. *Psychology of Music*, 40 (5), p. 574-594.
- LOPEZ DE LA LLAVE, A., PEREZ-LLANTADA, M^a C. (2006). *Psicología para Intérpretes Artísticos*. Madrid, Thomson Editores.
- LOPEZ-CANO, R., SAN CRISTOBAL, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. México, Conaculta-Fonca.
- MOORE, D. G., BURLAND, K., DAVIDSON, J. W. (2003). The social context of musical success: A developmental account. *British Journal of Psychology*, 94, 1-21.

- OCKELFORD, A. Beyond music psychology. (2009). En Hallam, S., Cross, I., Thaut, M. (Ed), *Oxford Handbook of Music Psychology*. (pp. 539-551). New York: Oxford University Press. First Edition..
- SAWYER, R. K. (2006). Group creativity: Musical performance and collaboration. *Psychology of Music*, 34 (2), 148-165.
- SCHIAVIO, A., HØFFDING, S. (2015). Playing together without communicating? A pre-reflective and enactive account of joint musical performance. *Musicae Scientiae*, 1-23
- SCHUTZ, M. (2008). Seeing music? What musicians need to know about vision. *Empirical Musicology Review*, (3), p. 83-108.
- THOMPSON, W. F., GRAHAM, P., RUSSO, F. A. (2005). Seeing music performance: Visual influences on perception and experience. *Semiotica*, 156, 203-227.
- VALLES, L. (2015). La especialidad de pianista acompañante en la titulación superior de música: una propuesta de currículum e integración en el sistema educativo español. Recuperado de https://www.academia.edu/41849638/La_especialidad_de_pianista_acompa%C3%B1ante_en_la_titulaci%C3%B3n_superior_de_m%C3%BAsica_una_propuesta_de_curr%C3%ADculum_e_integraci%C3%B3n_en_el_sistema_educativo_espa%C3%B1ol
- VALLES, L. (2015). La situación del pianista acompañante en España. Un acercamiento a la realidad pedagógica y profesional de su figura en el mundo musical español. Recuperado de https://www.academia.edu/41849638/La_especialidad_de_pianista_acompa%C3%B1ante_en_la_titulaci%C3%B3n_superior_de_m%C3%BAsica_una_propuesta_de_curr%C3%ADculum_e_integraci%C3%B3n_en_el_sistema_educativo_espa%C3%B1ol
- VAN ZIJL, A., SLOBODA, J. A. (2011). Performers' experienced emotions in the construction of expressive musical performance: An exploratory investigation. *Psychology of Music*, 39 (2), 196-219.
- WILLIAMON, A. (2004). *Musical Excellence, strategies and techniques to enhance performance*. New York: Oxford University Press.
- WILSON, G. D., ROLAND, D. (2002). Performance anxiety. In R. Parncutt & G. McPherson (Eds.). *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*. (pp. 47-61) New York, NY Oxford University Press.

REFERENCIAS LEGALES

Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música.

LOGSE, Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo de España.

Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, que define los aspectos básicos del currículo del Grado Superior de las enseñanzas de Música.

Decreto 56/2002, de 5 de marzo 2002, por el que se establece el currículo de Grado Superior de las enseñanzas de Música en los Conservatorios de Andalucía. Pp 3461-3490

Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación.

LOE, Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación.

Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo.

UNA EXPERIENCIA CONSOLIDADA DE TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO: EL CASO DE LAS *KRREGADES DE ROMANÇOS* O CÓMO LLEVAR AL ESCENARIO VIEJAS CANCIONES CON AIRES NUEVOS

DRA. MONTSERRAT CANELA GRAU
Universitat Rovira i Virgili, España

RESUMEN

La puesta en escena de la música de tradición oral en el siglo XXI se puede realizar desde múltiples acercamientos con lo que, inevitablemente, se logran diferentes objetivos. Cualquier manifestación cultural plantea, de entrada, mover emociones, crear ambientes y agradecer a la par que culturizar, es por ello que, en un concierto basado en música de tradición oral, las propuestas en escenario acostumbra a ser variadas y todas válidas, de manera que cada grupo actúa según lo que quiere mostrar y conseguir con su planteamiento estético: modernizar, transgredir, conservar, reproducir, divulgar...

Hoy en día se suceden en escenario desde las propuestas más innovadoras, que fusionan la música de tradición oral con las músicas urbanas, efectos visuales y estéticas futuristas, a las más conservadoras, que reproducen fielmente aquellas músicas de los cancioneros y se interpretan en escenario conjuntamente con la indumentaria de antaño. De esta manera, cada manifestación cultural atrae a un tipo u otro de público, en función de sus propios gustos estéticos.

En el caso del grupo *Krregades de Romanços*, su principal apuesta es la divulgación de canciones y romances de tradición oral publicadas en cancioneros de referencia y que no han sido popularizadas, es decir, aquellas que tanto el público en general como el especializado desconoce. El grupo realiza una labor musical desde la vertiente interpretativa y también desde la musicológica que cada vez es más apreciada, después de diez años ya de recorrido.

PALABRAS CLAVE

Transferencia de conocimiento, Música de tradición oral, Interpretación musical, Musicología, Estética musical.

INTRODUCCIÓN

El grupo de música de tradición oral *Krregades de Romanços* nació en 2010 en la comarca de El Segrià en la provincia de Lleida (Cataluña). Su nombre, que significa “cargadas de romances”, identifica la tipología cancionística mayoritaria del repertorio del grupo: las baladas o canciones lírico-narrativas, llamadas también en Catalunya: *romanços*.

Aunque en un principio el grupo nació con la idea de cantar música de tradición oral de todo el Mediterráneo, ya a partir de 2012 el objetivo prioritario pasó a ser la difusión de la música de tradición oral recogida en las comarcas de la provincia de Lleida. A partir de entonces, el grupo se especializó en rescatar viejas melodías de antiguos cancioneros y trasladarlas o bien al escenario, o bien a talleres formativos en escuelas, universidades y sectores especializados en temáticas relacionadas con la cultura popular y tradicional⁵³⁷. Desde ese momento, pues, los conciertos pasaron a tener un doble matiz, por un lado, un acto de audición y disfrute, y por el otro, un acto de divulgación musical del patrimonio inmaterial musical de esa área geográfica. Mientras tanto, en los talleres especializados se generaban sinergias entre las miembros del grupo y el auditorio: un público conocedor o interesado en las costumbres y tradiciones populares, personas versadas en la canción de tradición oral y/o profesorado de música.

Los motivos por los cuales se efectuó este cambio de repertorio vinieron dados por la observación directa de diversos fenómenos: 1) El repertorio de música de tradición oral que todavía se canta en la actualidad, se repite tanto en los centros educativos como en los grupos que incluyen este tipo de repertorio en sus conciertos; 2) Generalmente no se conoce el origen de esas canciones de tradición oral que todavía se cantan; 3) No se reconoce como zona de identidad cultural gran parte de las comarcas de la provincia de Lleida; 4) No existe un grupo de música

⁵³⁷ La irrupción del grupo en el panorama artístico se hizo patente después de quedar finalistas en el concurso *Sons de la Mediterrànea* (de la *Fira de Manresa. Cultura Popular i Músiques del món*), en 2012. De hecho, entraron a formar parte del muy reducido número de grupos de polifonía vocal femeninos que focalizaban su atención exclusivamente en la música de tradición oral (Bertran, 2014).

tradicional o colectivo cultural que divulgue específicamente la música de tradición oral recolectada en dichas comarcas.

Esta música recopilada hace casi un centenar de años, se presenta tanto al público en general como al especializado de manera contextualizada y didáctica. El grupo interpreta las viejas melodías *a capella* y al unísono o con armonizaciones realizadas por ellas mismas y que ayudan a entender la trama de la canción o romance. Algunas de ellas se presentan al público acompañadas de instrumentos que pertenecen al mundo de la música tradicional catalana o que han sido adoptados por ella hace ya generaciones: acordeón diatónico, violín e instrumentos de percusión de mano como panderos cuadrados, panderos redondos, panderetas, almirces, etc.

El grupo nació en una comarca que pertenece a la zona geográfica conocida como el Pla de Lleida. En realidad, esa zona geográfica es una subcomarca de El Segrià, de límites imprecisos, centrada en la ciudad de Lleida, y que se conoce con ese nombre desde aproximadamente finales del siglo XIX. Aunque más o menos acotada geográficamente, lo cierto es que a nivel de identidad cultural los límites son aun más vagos y la conciencia colectiva de dicha identidad es muy reciente. Es por esa razón que, en otro orden de cosas, son escasos los estudios y publicaciones alrededor de la música de tradición oral que se interpreta y/o que se recolectó en su momento en dicha subcomarca y también en otras muchas de la provincia, a excepción de las comarcas del Pirineo, que siempre han gozado de mejor salud turística y musical⁵³⁸. Esta falta de publicaciones al respecto se da tanto en aquellos estudios que fijan su atención en la interpretación, como aquellos que se basan en aspectos más musicológicos y/o de género. A modo de ejemplo, en 1995, Massot escribía acerca de la música de tradición oral de dichas comarcas refiriéndose únicamente a la recuperación de la *gralla* (aerófono cónico de lengüeta

⁵³⁸ Véase, por ejemplo, el ejemplo de las comarcas del *Pallars Sobirà* y del *Pallars Jussà*, las cuáles han sido, durante décadas, visitadas por folkloristas y musicólogos/as para la recolección de música de tradición oral, y en consecuencia gozan ya de literatura especializada al respecto (Crivillé y Vilar, 1991, pp. 37-40).

doble) y las carencias interpretativas de los pocos grupos que la hacían sonar (pp. 14-15). Todavía en 1998, Jan Grau escribía:

Mientras que las zonas pirenaicas conservan un patrimonio histórico que es un punto importante de atracción turística, otras áreas, como las del Pla, de más fácil acceso y que dependen, en buena parte, de la ciudad de Lleida, tienen a menudo verdaderos problemas para proyectarse y reafirmar una identidad propia⁵³⁹ (Citado en Fontova et al., 2007, p. 9).

La realidad es que a partir de la segunda mitad de los años noventa del pasado siglo (bastante tarde, si se compara con otras zonas de la geografía catalana, que empezaron justo a principios de la década de los 80 la revitalización de sus fiestas patronales después de la dictadura franquista), la concepción de las fiestas populares y tradicionales en el Pla de Lleida empieza a cambiar: se replantean y regeneran muchos actos centrales de las fiestas patronales y se elaboran programas con criterios de amplia perspectiva (Fontova, R., 2007, p. 16). Y a partir del cambio de siglo, los estudios y publicaciones especializadas exclusivamente en música de tradición oral empiezan poco a poco a florecer. Entre ellos, los dedicados a los usos del pandero cuadrado, —ligado a las cofradías del *Roser*—, y también aquellos que ayudan a ver la luz a repertorios de canciones olvidadas en viejas buhardillas o que hacen un recorrido por las digitalizaciones de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* en las comarcas del Pla de Lleida⁵⁴⁰.

En definitiva, *Krregades de Romanços* empezó su andadura en un momento de interés creciente por la música de tradición oral en esa área geográfica, siendo conscientes que estaban llenando un vacío existente en el campo de la canción y fijándose unos objetivos claros a largo plazo.

OBJETIVOS

Rövenstrunck (1979, prefacio) anota que el que quiera volver a los orígenes tiene que nadar contracorriente, y que para tal empresa se necesita

⁵³⁹ Traducción al castellano propia.

⁵⁴⁰ Véase los artículos en la revista *Shikar* de Jordi Cebolla (2014), Esther G. Llop (2015) y Montserrat Canela (2019).

valor individual en unos tiempos en los que nada se teme tanto como dejar escapar el progreso. Esas palabras, pronunciadas ya en la segunda mitad del siglo XX y que parecen sacadas de otros tiempos, van como anillo al dedo para, precisamente, entender el valor del trabajo de este grupo en un momento en el que casi todo es efímero, en el que los acontecimientos se suceden muy deprisa, en el que las metas hay que cumplirlas muy rápidamente y en el que la paciencia y el lento quehacer parecen cosa del pasado. El hecho de nadar a contracorriente se hace patente en el momento en que el grupo se plantea el trabajo minucioso tanto de búsqueda de materiales como de transmisión y transferencia de conocimiento. Para ello, los objetivos que el grupo se marcó casi desde un principio se desarrollan, sin prisa, pero sin pausa, a sabiendas de que es ésta una carrera de fondo en la que los resultados no van a ser, para nada, inmediatos.

Entre dichos objetivos, destacan los siguientes: 1) Buscar repertorios de tradición oral de las comarcas de la provincia de Lleida no escuchados, y darlos a conocer en espacios docentes y en conciertos divulgativos; 2) Contextualizar el momento en que se recolectaron las músicas que se presentan al público; 3) Adecuar las propuestas musicales a la estética —o una de las estéticas— musicales del siglo XXI; 4) Ampliar el repertorio de música de tradición oral que la colectividad conoce.

Todo ello sin dejar de lado las más importantes metas: A) Divertirse cantando; B) Hacer disfrutar al público; C) Conseguir un vínculo con éste a través del canto común en cada concierto: la conexión con los espectadores es vital para que la música fluya y las emociones afloren. En ese sentido, es esencial hacer participar al público a medida que el concierto avanza, hacer cantar en los estribillos de las canciones y mantener el contacto en todo momento. En definitiva, tener siempre presente que la música era y debe seguir siendo, un hecho social colectivo:

No se puede comprender el hecho musical fuera de la sociedad. Si lo hacemos hoy es porqué una tradición elitista dominante ha hecho de la música un objeto y la ha separado del resto del mundo. Efectivamente, en la actualidad hablamos de música dentro de un contexto en el cual el desarrollo técnico ha provocado una verdadera exclusión social de este

viejo y magnífico ritual sonoro. Ahora, una minoría escogida se dedica a exhibir el discurso que dice que hace falta una aptitud excepcional para hacer música. En consecuencia, gran parte de la población es como un oyente pasivo a quien se le ha convencido de que no está dotado musicalmente⁵⁴¹ (Castellví, 2018, p. 31).

El grupo es consciente de que la música tradicional en Cataluña tiene una relativa relevancia social y aunque no pretende cambiar ese fenómeno, sí quiere, en la medida de sus posibilidades aportar su granito de arena en la difusión de la misma. De esta manera, reivindica el patrimonio musical inmaterial de la provincia de Lleida que ya nadie canta y que ningún otro grupo interpreta. Para ello, actúan delante de grandes colectividades o bien en espacios íntimos con poca capacidad de público y dan a conocer ese repertorio desde el pueblo más pequeño, a la ciudad más grande de la provincia y también fuera de ella.



Figura 1: Kregades de Romanços en 2020
Fuente. Lila Alberich

⁵⁴¹ Traducción al castellano propia.

METODOLOGÍA

El grupo escoge sus propuestas musicales básicamente de los repertorios que se encuentran en las dos grandes obras de referencia en el territorio de habla catalana: la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (1922-1936) y la colección *A peu pels camins del cançoner* (1967-actualidad), del folklorista Artur Blasco.

La *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* arrancó su andadura en 1922 y tenía como objetivo principal la elaboración de un ambicioso y definitivo *Cançoner Popular Català* (Cancionero Popular Catalán). Para conseguir dicho objetivo se pretendía recopilar un gran corpus de canciones de tradición oral cantadas por todas las tierras de habla catalana, incluyendo las que ya estaban recogidas —publicadas o no—, como aquellas que se conseguirían a través del trabajo de campo (las famosas *missions de recerca*). Este ambicioso proyecto quedó truncado en pleno apogeo, al estallar la guerra civil española, y aunque los materiales recopilados se dispersaron durante el conflicto bélico, afortunadamente se conservan hoy en día unos 200.000 documentos (Vilar, 2017), gran parte de ellos ya digitalizados y al alcance del público⁵⁴². Además, existe una selección de esos materiales, publicada en veintiún volúmenes⁵⁴³, que ofrecen una muestra de lo que esconde toda la colección de documentos conservada. Según Oriol (2014), la *Obra del Cançoner Popular* abre grandes posibilidades para las investigaciones de todo tipo, mayoritariamente centradas en la canción de tradición oral, pero no exclusivamente: desde estudios relacionados con tipologías cancionísticas hasta estudios de repertorios concretos recopilados en municipios y comarcas, pasando por trabajos sobre otros géneros del folklore o de tipos

⁵⁴² La Biblioteca de Catalunya, en Barcelona, y la Generalitat de Catalunya tienen una copia digitalizada de casi la totalidad de los documentos de la OCPC, cuyos originales se conservan en el Monasterio de Montserrat, bajo la supervisión del padre Josep Massot i Muntaner.

⁵⁴³ Diversos autores, *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, vols. I-III. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, 1926-1929; Josep Massot, *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, vols. IV-XXI, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1933-2011.

etnográfico e histórico (p. 27). Se trata sin duda, de la obra magna de la recopilación de canción de tradición oral en lengua catalana.

El folklorista Artur Blasco i Giné (Barcelona, 1933) es un músico, investigador y divulgador del folklore catalán. Aventurero desde muy joven, se topó por primera vez en Groenlandia con el instrumento musical que le iba a cambiar la vida: el acordeón diatónico. En la década de 1960 del pasado siglo, su trabajo lo llevó al pirineo catalán, dónde emprendió su labor de recuperación del folklore en su vertiente más étnica. Empezó la recolección de música de tradición oral en 1967, que ha ido publicando en la colección *A peu pels camins del cançoner*, que consta hasta este momento de diez volúmenes editados. Existe también el fondo videográfico de 80 grabaciones realizadas por él mismo durante el trabajo de campo. Aunque relativamente moderno, este fondo musical es un elemento imprescindible para conocer el patrimonio sonoro de las comarcas del pirineo catalán. Asimismo, hay que señalar también que el nombre de este incansable folklorista va unido tanto al acordeón diatónico —del que ha hecho escuela en el Pirineo catalán—, como al del *rabec* o *rabequet* —cordófono de dos o tres cuerdas, que se construía, antiguamente, con una calabaza como caja de resonancia, complementada con una tapa armónica de piel de oveja o cabra—, y que se tocaba en las comarcas pirenaicas (Blasco, 2005).

Con todo, el grupo no bebe únicamente de estas dos grandes colecciones, sino que se sirve también de aquellas recolecciones que, aunque más modestas en envergadura, son también significativas y rigurosas en su edición. Habitualmente se trata de cancioneros que aúnan el esfuerzo recolector de un párroco a principios del siglo XX —hecho más que común en la Catalunya del novecientos—. A modo de ejemplo, los materiales recolectados por Miquel Rué i Rubió, Isidoro Iglesias Beà y Josep Güell i Guillamet; o bien pequeños cancioneros significativos e incluso canciones de tradición oral aun por editar, escondidas en fondos musicales y/o antiguas grabaciones.

En cuanto a los criterios para la selección de repertorio, se tienen en cuenta los siguientes cuatro elementos: 1) En cuanto a la música: la pieza debe ser melódicamente atractiva según el gusto estético del grupo; debe

tener un ámbito adecuado para las posibilidades vocales de cada componente y su sonoridad debe reflejar el contenido del texto que lo acompaña, intentado no cantar melodías con textos de recambio; 2) En cuanto a la temática: se buscan canciones cuyo eje central sea la mujer, es decir, romances y canciones en las que ella sea la protagonista, o bien, canciones que son o eran habitualmente cantadas por mujeres —como las canciones de cuna, las canciones de pandero o las canciones para iniciar el baile—; 3) En cuanto a los y las informantes: se busca quiénes fueron y cuándo y dónde interpretaron la canción para los recopiladores; se calcula el año en el que nacieron y se buscan referencias sobre ellos y ellas en los diarios de campo escritos por los recopiladores. También se indaga sobre el contexto en que se realizó la recopilación de cada canción; 4) En cuanto a la funcionalidad: cada canción respondía antiguamente a una funcionalidad concreta, que podía estar vigente en el momento de su recopilación o no. El grupo intenta tener un abanico lo más amplio posible a ese respecto.

De las canciones y romances que se proponen en escenario se buscan los referentes anteriores a esas publicaciones y se estudian las concomitancias con la versión que se presenta al público. Después se armonizan y/o instrumentan con el fin de realizar una *riproposta*⁵⁴⁴ atractiva para el público del siglo XXI. Esta adecuación estética se ha llamado también “cultura popular de segunda mano”, es decir, productos folklóricos que proceden de una tradición concreta pero que han sufrido un proceso de transformación para adaptarse a los gustos y necesidades de un público de sensibilidad predominantemente urbana (Martí, 1996, p. 20). Según este autor, es sobre todo a partir de la toma de conciencia de la pérdida de la cultura popular y de su deseo de recuperarla, cuando el folklorismo (interés que tiene la sociedad actual por la denominada cultura “popular” o “tradicional”), se manifiesta de manera plena.

⁵⁴⁴ Según Vicent Torrent, la *riproposta* equivale a “reelaboración” e indica una acción respecto al público: una nueva propuesta musical (Torrent, 1990).

Asumiendo pues ese ejercicio de *riproposta*, folklorismo o refolklorización⁵⁴⁵, y dado que las canciones y romances están, obviamente, descontextualizadas y ya no cumplen con su función primigenia, el grupo intenta hacer un ejercicio de actualización del repertorio. En sentido, y en aras de que los materiales sean un producto atractivo para el colectivo que lo escucha, el grupo propone: 1) Cantar con una voz lo más natural posible, evitando impostaciones y alternar el unísono con la polifonía; 2) Turnar las interpretaciones *a capella* con otras que se acompañen de instrumentos de percusión de mano, violín o acordeón diatónico; 3) Cantar, siempre que se pueda, en espacios reducidos y sin sonorizar; 4) Hacer una contextualización de cada canción antes de su interpretación, es decir: de qué colección procede, cuándo fue recogida y dónde, qué función tenía y en qué contexto era cantada; 5) Explicar brevemente el argumento o historia que se esconde en cada canción y romance.

Además de los conciertos divulgativos, el grupo imparte talleres para estudiantes, profesorado y especialistas en música de tradición oral. Estos talleres se centran en diferentes ámbitos: 1) Talleres de repertorio; 2) Talleres de pandero cuadrado; 3) Talleres de voz y armonización.



Figura 2: Actuación en Taüll en 2019
Fuente. Jordi Cebolla

⁵⁴⁵ Miguel Manzano definió el término “refolklorizar” como el acto de recuperar, reavivar, reanimar y revitalizar tradiciones, costumbres y ritos que llevan implícita la música y que están extinguidos o a punto de desaparecer (Manzano, 2011).

RESULTADOS

Los resultados que se generan de las buenas prácticas tanto en escenario como con el público especializado son:

- Un ejercicio de transmisión de conocimiento que se gesta en cada concierto.
- Un ejercicio de transferencia de conocimiento que viene generado por las sesiones prácticas en talleres especializados.
- La creación de *feedbacks* entre los diferentes públicos y las componentes del grupo, ya sea a través de canciones que el público recuerda y facilita al grupo, como por intercambio de repertorios escritos.
- Una conexión auténtica con el público, debido a la interacción entre éste y las miembros del grupo.

En este punto, se hace preciso recordar la diferencia entre transmitir y transferir conocimiento. Hay que tener en cuenta que, según Pasquali⁵⁴⁶, cuando se pretende transmitir, el emisor debe preocuparse de que el receptor comprenda lo que se pretende decir, de manera que es preciso efectuar una decodificación del mensaje en función del receptor. Siendo pues el concierto el marco donde se transmite el conocimiento, se hará necesario hacer una observación inicial del auditorio antes de cantar, adaptar el lenguaje, escoger el repertorio, determinar la duración de la contextualización previa a cada canción y romance, etc. Por otro lado, cuando se pretende transferir, el principal objetivo ha de ser lograr que los conocimientos puedan ser utilizados por el receptor e incorporados a sus propios procesos (Castro et al., 2008, p. 629). Un buen ejemplo de ello son las ya comentadas sesiones de formación que el grupo ofrece a través de los talleres de repertorio, pandero o voz. Los conocimientos transferidos pasan pues, del grupo al auditorio para que éste los integre en sus prácticas habituales. Otro ejemplo de transferencia de conocimiento son las grabaciones. En 2020 y para celebrar su décimo aniversario, el grupo ha realizado dos proyectos muy diferentes entre sí:

⁵⁴⁶ Pasquali, citado por Castro et al. (2008, p. 629).

- La grabación de un repertorio en formato USB, llamado INFANTÍLLA, que contiene canciones infantiles de tradición oral populares o no —o sea, conocidas por el gran público o no—, que va destinado a todos los centros de educación infantil de la provincia de Lleida. En este proyecto se ha implicado tanto la diputación y el ayuntamiento de Lleida como la consejería de cultura de la Generalitat de Catalunya. El USB contiene las canciones grabadas al unísono con acompañamiento de piano, el karaoke, la partitura, la información sobre la recogida de esa canción en concreto: quién la efectuó y donde, quienes fueron los o las informantes, de qué colección o cancionero se ha extraído, etc., así como una breve propuesta didáctica. Además de las canciones infantiles que son conocidas por todo el mundo, el grupo ha incluido canciones infantiles recopiladas en el Pla de Lleida con el objetivo de que sean cantadas por maestras y familias. Con ello, están convencidas que ampliarán el abanico musical de canción infantil de tradición oral, además de llenar un vacío existente en relación al dialecto de la lengua catalana utilizada en esa área geográfica. A ese efecto, cabe recordar que en la mayoría de grabaciones de música infantil en Cataluña, se utiliza otro dialecto con el que las familias de la provincia de Lleida no se identifican. De esa manera, el grupo contribuye en la preservación de las hablas propias del territorio.

La grabación se ha efectuado conjuntamente con el compositor y pianista David Pradas, que ha aportado su sensibilidad en las armonizaciones para piano. El compositor ha trabajado desde un primer momento codo con codo con el grupo para poder darle a cada canción un acompañamiento diferente. El objetivo de este trabajo colaborativo es ayudar a las maestras de infantil en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música con los más pequeños.

El repertorio de dicho USB consta de: A) Canciones eliminativas; B) Canciones mágicas; C) Canciones de oficios; C) Canciones de cuna.

- Por otra parte, la grabación del primer CD del grupo llamado KR 3.0, que recoge aquellas piezas que les son más queridas, que aportan diferentes propuestas musicales y un buen abanico de repertorio: romances, canciones de pandero, canciones de cuna, coplas de ronda y canciones picarescas.

EL REPROPI
 Tradicional catalana
 Recollida a: Biosca (Segarra), el 1923
 Informant: Josep Pavia, 65 anys
 Font: MASSOT I MUNTANER, Josep. *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. II. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera, 1928, pàg. 137-138

Este CD, concebido como un producto local, ha tenido la colaboración de artistas de Lleida para la elaboración de su *packaging*, se ha grabado también en la provincia e incluye, como no podía ser de otra manera, un libro con la letra y la contextualización de cada canción. A modo de ejemplo:

Dentro de los objetivos iniciales del grupo no existía el de dejar sus propuestas musicales grabadas, a pesar de ello, con el paso del tiempo, se creyó adecuada la edición de un CD. Así, ese conocimiento que el grupo atesora, acumulado tras diez años de investigación y puesta en escena, se transfiere fácilmente y el receptor puede incorporarlo en su propio bagaje personal y profesional.



Figura 3: INFANTÍLIA y KR 3.0
 Fuente. Propia

Otro ejercicio para la creación de transferencia de conocimiento ha sido la reestructuración de su web, que ha pasado de ser meramente informativa con referencias a los miembros del grupo, agenda de conciertos, galería de fotografías y contacto, a incorporar dos nuevas pestañas que ayudan a desarrollar los objetivos del grupo en referencia a la transferencia de conocimiento:

1. La pestaña FUENTES, de la que penden tres bloques: A) El relacionado con la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*; B) El relacionado con Artur Blasco y la colección *A peu pels camins del cançoner*; C) El relacionado con otros cancioneros de los que han extraído melodías de tradición oral.
2. La pestaña CANCIONES, en la que se puede encontrar tanto el audio de una veintena de canciones cantadas al unísono, como sus textos correspondientes además de la consabida contextualización de cada una de ellas.

Con todo ello, el grupo pretende llegar a los máximos oyentes posibles, con la intención, también, de que las características de los destinatarios de la transferencia sean de diversa índole: público en general, discográficas, medios de comunicación, aficionados a la cultura popular y tradicional, especialistas en canción de tradición oral, investigadores en etnomusicología, programadores, profesorado, etc.

CONCLUSIONES

El proceso de dar a conocer el repertorio recopilado años atrás en un determinado territorio a los habitantes del mismo, genera una empatía y una conexión muy especial que se observa desde las primeras canciones en escenario. El grupo pretende dar a conocer al público las canciones que antaño se cantaban y que, por muchas razones yacen dormidas en cancioneros. Canciones que pertenecen a la tradición oral pero que no han sido popularizadas y que, en consecuencia, no se conocen. Canciones que han perdido su funcionalidad pero que sirven, en pleno siglo XXI, para conocer antiguos oficios, costumbres y maneras de actuar de antaño.

Su propuesta estética y musical en escenario representa un punto medio entre lo más innovador y lo más arcaico; se trata de una propuesta de máximos, que intenta ser apta para todo tipo de público adulto y que tiene cabida entre todas las opciones existentes. Y en referencia a ese público y a sabiendas, como se ha mencionado anteriormente, de que los objetivos marcados son a largo plazo, el grupo se conforma en conseguir provocar una reflexión sobre aquello que ya no se canta y también sobre aquello que se canta. Si esa reflexión se consigue, señal de que la transmisión se ha dado. Si esa reflexión va más allá de lo meramente sensorial, el proceso de transferencia se pone en marcha. En cuanto al trabajo previo a conciertos y talleres, en 2015, Manzano anotaba que aquellos que emprendieran cualquier tarea en el campo de la música popular de tradición oral debían, entre otras cosas, “estudiar los datos, para clarificar el pasado y momento presente” y “estar siempre dispuestos a revisar las opiniones que se han formado” (p. 25). No hay duda de que el grupo lleva a cabo ambas afirmaciones, a la par de que es consciente de sus puntos fuertes y de sus debilidades.

Por otra parte, y aunque no es este el objeto de estudio de este escrito, no hay que olvidar —sino al contrario, hay que tener en cuenta— la utilización de la música de tradición oral como constructora de identidades. Pujol, en su análisis sobre música, identidad y educación, concluye con la afirmación de que la música, como hecho que facilita la socialización, como arte que facilita la expresión y como lenguaje que proporciona diferentes niveles de comunicación, es un elemento más que nutre la identificación tanto a nivel personal como colectivamente (Pujol, 2016). Sería pues, interesante, relacionar el grado de interacción entre la transmisión y transferencia de conocimiento que generan las buenas prácticas del grupo y el sentimiento de identidad generado. Pero hallar esa correlación forma ya parte de otro estudio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTRAN I LUENGO, J. (2014). Sabor d'albergínia. Patrimoni immaterial, identitat i mediterraneïtat. *Diversia*, 6, UPF, 56-103.
- BLASCO GINÉ, A. (2005). El retorn del rabequet. *Caramella*, 13, 83-84.

- CANELA GRAU, M. (2019). Dones i cançons: le missions de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya al Segrià. *Shikar*, 6, 58-65.
- CASTELLVÍ I GIRBAU, J. (2018). *Cantar i fer paper*. Eumo Editorial.
- CASTRO MARTÍNEZ, E., FERNÁNDEZ DE LUCIO, I., PÉREZ MARÍN, M. Y CRIADO BOADO, F. (2008). La transferencia de conocimientos desde las humanidades: posibilidades y características. *Arbor*, 184 (732), 619-636.
- CEBOLLA I MOR, M. (2014). La “Caixa” de Lleida: el fons musical de mossèn Isidoro Iglesias. *Shikar*, 1, 96-101.
- CRIVILLÉ I BARGALLO, J. Y VILAR I HERMS, R. (1991). Música tradicional de la vall d'Àssua i el Batlliu (Pallars Sobirà). *Aixa: Revista del museu etnològic del Montseny*, 4, 35-46.
- FONTOVA CARLES, R. (2007). Festes i cultural popular al Pla de Lleida. *Arts: Revista de Belles Arts de Lleida*, 28, 9-10.
- FONTOVA CARLES, R., PLANA PARÉS, P., QUEROL BUTIA, R., SOLÉ BOSCH, A. (2007). La festa major de Lleida: reflexions al voltant de la seva evolució contemporània. *Arts: Revista de Belles Arts de Lleida*, 28, 11-17.
- GARCIA LLOP, E. (2015). El pandero de les mosses a Ponent. *Shikar*, 2, 129-137.
- MANZANO ALONSO, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León*. Junta de Castilla y León.
- MANZANO ALONSO, M. (2005). Tareas pendientes para el etnomusicólogo de hoy. En *La palabra cantada*, 1, 13-29. Diputación de Soria.
- MARTÍ I PÉREZ, J. (1996). *El folclorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ronsel Editorial.
- MASSOT I MARTÍ, X. (1995). La música tradicional a Ponent, avui. *Arts: Revista de Belles Arts de Lleida*, 10, 56-103.
- ORIOI CARAZO, C. (2014). L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, un gran projecte de país. *Serra d'Or*, 649, 24-27.
- PASQUALI, A. (1979). *Comprender la comunicación*. Editorial Gedisa.
- PUJOL I SUBIRÀ, M.A. (2016). La construcció de la identitat personal i social per mitjà de la música. *Temps d'Educació*, 50, ICE-UB, 131-143.

RÖVENSTRUNCK, B. (1979). *Singularitats de la Canço Popualr Catalana*.
Publicacions Clivis.

TORRENT I CENTELLES, V. (1990). *La música popular*. Edicions Alfons el
Magnànim.

VILAR I HERMS, R. (2017). La recolección de la canción popular en el ámbito
de la lengua catalana. *BLO*, Vol. Extr. 1, 245-272.

GESUALDO Y LIGETI: LEJANOS EN EL TIEMPO, CERCANOS EN SU EXPRESIÓN ARTÍSTICA

AINARA ESTÍVARIZ FAGÚNDEZ
C. S. M. Manuel Castillo de Sevilla. España

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo trata de acercarse a dos obras alejadas temporal y estilísticamente, pertenecientes a dos compositores de dos épocas, estilos, sociedades y lugares diferentes e independientes, como son Carlo Gesualdo da Venosa (1566-1613) y György Ligeti (1923-2006). Sin embargo, se puede afirmar que hay muchos elementos que las unen además del hecho de que sean madrigales, forma musical vocal a capella. Del mismo modo, hay otros muchos elementos que las alejan, ya que el uso del lenguaje de una con respecto a la otra responde a procesos de evolución de la sociedad, pensamiento y cultura misma.

OBJETIVOS

El objetivo del presente es realizar un análisis de las similitudes y discrepancias de las siguientes obras desde un pensamiento evolutivo-involutivo:

1. *Madrigal S'io non miro non moro* (Libro V, nº 2) de Gesualdo da Venosa.
2. *Nonsense Madrigals* de György Ligeti (1988), n. 1: *The Alphabet*.

Esto permite realizar un análisis en el que las constricciones de cada obra nos sitúan en dos realidades distintas, en las que los referentes cercanos, los referentes remotos, los antecedentes inmediatos, los acontecimientos del momento, las situaciones personales y todos los condicionantes que las y los rodean (a las obras y a los compositores), desencadenan el resultado mismo de la obra y del proceso de evolución musical.

MADRIGAL *S' TO NON MIRO NON MORO* (LIBRO V, N° 2) DE
GESUALDO DA VENOSA (C.1566-1613)

CONTEXTUALIZACIÓN

Las aspiraciones musicales, la formación que recibió y las coyunturas convirtieron a Gesualdo en el músico que fue: se codeó con cortesanos y compositores en Venecia, Padua, Ferrara, Nápoles, y vivió encerrado en su castillo en la etapa final de su vida, atormentado, mortificándose, mentalmente desequilibrado, como aseguran las fuentes.

Gracias a su primer matrimonio, que acabó en un asesinato por infidelidad, pudo satisfacer su pasión desmesurada por la música. En sus seis libros de madrigales se ve la evolución que fue dando en esos años de su vida, y lo plasmó como músico en la evolución de su lenguaje, desde los dos primeros libros, más ligeros y menos artificiosos que los posteriores.

Los acontecimientos que lo rodeaban le afectaban notablemente, que se manifestaban en su persona con melancolía y retiro, aunque económicamente fuera uno de los pocos nobles a los que le fue bien, y pudiera contar con numerosos músicos y teóricos a su servicio.

Sus dos mujeres, el asesinato de su primera esposa y un hijo por el propio Gesualdo, su segunda mujer, la etapa de clausura y flagelación, su inestabilidad emocional, describen la vida de un compositor que llevó el lenguaje a un límite de disonancia y manierismo inusuales, anticipándose a su época.

El madrigal que aquí se trata pertenece al Quinto libro, editado junto al Sexto en 1611. En relación a la semiótica del mismo, su texto nos da la significación y la naturaleza de su música: La temática habla de la relación entre sentirse vivo y la falta de sentirse vivo, y por ende, muerto. Aparecen los términos: muero, no vivo, no será vida, morir, muerte, lo que nos da una idea del contenido musical que vamos a encontrar dentro de los recursos del lenguaje de Gesualdo.

Es un poema madrigalesco, basado en la idea de la antítesis, melancólico y oscuro. Gesualdo hace despliegue de antítesis musicales para transmitir emociones contrastantes y extremas con cada palabra y significado del texto. Su música es manierista, expresiva, experimental, adelantada a su entorno y época, y profundamente vinculada al texto. Para ello usa recursos propios de la época pero en su conjunto de forma absolutamente vanguardista.

Gesualdo llevó la expresividad hasta cotas insospechadas en la época, siendo su música muy avanzada y experimental por el uso extremo de recursos que ya existían pero que no se conjugaban de la manera manierista y profusa en la que el príncipe de Venosa lo hacía. Pudo hacerlo gracias a su posición dentro de la corte, no debía constreñirse a imposiciones ajenas, y su formación fue determinante de lo que él desarrollaría hasta el extremo. Su maestro Pomponio Nenna era admirador de Nicola Vicentino, autor de una obra sobre texto de Petrarca: *L'aura che'l verde lauro, de cromatismos extremos*.

Todo justifica a Gesualdo y su obra dentro del pensamiento supraindividual del propio compositor como el resultado del entorno socio-cultural del momento y el contexto en que vivió. La relación estético-técnica de su música, en la época del compositor, así como la del propio hombre, fue difícil de entender Gesualdo fue visto durante siglos como el creador de una música extremista y rebuscada, no estando integrada en los cánones del momento.

MACROFORMA

Tras hacer una escucha y análisis consciente de la obra, y prestando atención a la inherente relación texto-música del madrigal que nos ocupa, *S'io non miro non moro (Libro V, nº 2)*, se puede estructurar la macroforma en cuatro grandes episodios musicales o secciones. Esta macroestructura está basada en la unión de la que Gesualdo impregna sus madrigales, unión entre el contenido literario y el desarrollo musical de éste.

Por tanto, correspondería con la organización que se expone a continuación. La traducción del poema ayuda a poder comprender no sólo la

semántica del texto, sino también la organización morfológica y sintáctica, tanto literaria literaria como musical:

S'io non miro non moro, non mirando non vivo;	Si no miro, no muero, no observando, no vivo;	Episodio Musical 1. Frases musicales 1 y 2. Cc. 1-6
pur morto io son, nè son di vita privo.	aunque esté muerto, no me falta la vida	Episodio Musical 2. Frases musicales 3 y 4. Cc. 6-15
O miracol d'amore, ahi, strana sorte,	oh, milagro de amor, ahí, extraña suerte	Episodio Musical 3. Frases musicales 5 y 6. Cc. 15-23
che'l viver non fia vita, e'l morir morte.	Que el vivir no será vida, y el morir (no será) muerte.	Episodio Musical 4. Frases musicales 7 y 8. Cc. 23-30

Los versos del poema son mayoritariamente heptasílabos, exceptuando alguno pentasílabo. La estructura de los versos, dentro del concepto de la macroestructura, es concordante con la organización del contenido musical, en relación con la semiótica del madrigal. Se organiza en cuatro grandes episodios, divididos cada uno en dos frases, por cómo Gesualdo da unión, coherencia y significado musical al texto literario en este madrigal. Ello se fundamenta en las repeticiones de frases musicales con sus versos correspondientes.

En todos los episodios musicales del madrigal, el desarrollo del contenido musical hace englobar los versos del poema de dos en dos, tomados musicalmente como un ente único.

La música profana, como el madrigal que aquí ocupa, culmina las capacidades expresivas del texto literario, pudiendo desarrollar, sin ataduras musicales que lo delimiten, una mayor interrelación entre las voces que los componen. Cada frase del texto determina un episodio musical del madrigal, en las que se presenta un nuevo motivo que será elaborado e imitado en todas las voces hasta la aparición del siguiente.

Es primordial la interrelación que existe entre el texto y la música. Por tanto, la estructura y su expresión dependerán exclusivamente del

contenido y significado del poema. Con cada una de estas frases literarias nace un tema musical que morirá con el fin de la misma, dando paso al siguiente. En cuanto a hermenéutica se refiere, la comprensión del significado del poema es crucial para poder llevar a cabo un análisis minucioso del contenido musical. Palabras clave como muero, muerto, vida, son los cimientos de la concepción de la semiótica y significado del contenido literario. En ellos basa Gesualdo su discurso musical.

Este madrigal es a grandes rasgos más homofónico que contrapuntístico, habiendo secciones imitativas y en estrechos en diferentes secciones de los cuatro episodios musicales. La textura, del mismo modo que el resto de elementos constructivos, va intrínsecamente ligada al contenido literario, de forma que son un todo indivisible.

El Príncipe de Venosa usa todos los recursos musicales expresivos a su alcance para, traspasando la estética y el estilo de la época, evocar con todo lujo de sutilezas el significado literario, prestando mucha atención a las palabras individualmente. En cuanto a la semiótica musical, encontramos la profunda unión del texto literario con el uso de entre otras, estas herramientas:

- En el plano melódico, hace uso de cromatismos en varias voces, sin preparación ni resolución, y en tiempos fuertes, el uso de la alteración cromática como un adorno, en el que la disonancia no cambia al acorde en el que se inserta, y el uso de consonancias entre voces independientemente de que la conjunción acórdica de ellas produjesen armonías de una intensidad y dureza difíciles de entender en la época. Clímax melódicos coincidentes con sílabas clave de palabras cargadas de significado, imitaciones melódicas en las frases donde aparece palabras referentes a vida, milagro, amor, repetición de notas en torno a palabras relacionadas con muerte, melodías más onduladas y diatónicas en términos como vida, extraña suerte...
- En el plano armónico destacan los cromatismos, las falsas relaciones cromáticas, los cambios armónicos bruscos e inesperados, contrastando cromatismos con diatonismos con fines expresivos, que parecen yuxtapuestos sin sentido armónico coherente.

Usa el cromatismo como recurso dramático y de dureza espiritual.

- En el textural, vemos la alternancia de elementos homofónicos frente a otros algo más imitativos, aunque en términos generales no usa un contrapunto muy elaborado. Podríamos decir que su textura denota el significado general de pesimismo, y aunque hay imitaciones y tejido contrapuntístico en algunos pasajes, la homofonía (en algunos momentos, incluso homorritmia) es imperante.
- En el rítmico, el uso de valores largos y lentos contra cortos y rápidos, denota la antítesis en el uso de palabras y del significado del poema. Del mismo modo, la métrica, con los constantes cambios de compás, añade inestabilidad a la acentuación rítmica, Valores largos: redondas, blancas con puntillo, blancas, en las palabras relacionadas con la muerte: “moro”, “non vivo”, “Pur morto io son”. Células rítmicas imitadas en pequeños contrapuntos, acentos, silencios, síncopas, homorritmias...
- En referencia a la cohesión estructural y temática, un mismo tema musical en cada verso y correspondiente frase musical, en las distintas voces, unas veces más imitativos en cuanto a la interválica melódica, y otras más en cuanto carácter y valores.

Esto da unidad melódica al motete.

DE LA MACROFORMA A LA MICROFORMA

Este madrigal es una obra para cinco voces mixtas, al igual que el resto de los cinco primeros libros (exceptuando el sexto y último) de madrigales de Gesualdo. Está en el modo Protus en Sol, aunque por su elevado número de cromatismos y alteraciones las armonías son bastante transitorias y se basa de el uso de estas tensiones para recrear la semanticidad del texto.

1. El primer episodio no repite contenido literario ni musical en ninguna de las voces. Es el único episodio en el que el texto se canta una sola vez por casa una de las voces. Debido a esta

característica, es el de más corta duración, y está constituido por los dos primeros versos o hemistiquios:

“S’io non miro non moro,
non mirando non vivo;”

El contenido musical se divide en dos, yuxtapuestos y bastante homogéneos entre sí en relación a textura, a valores rítmicos, a sus dibujos melódicos (células rítmicas y melódicas), a la duración de sus dos versos (pulsos: 4+6+2 pulsos en el primer verso; 2+4+4+2, es decir, doce pulsos de blanca en cada uno de ellos, aunque en diferentes compases- el tratamiento de los compases lo hablaremos después-) uso de la entrada de las voces, las cadencias a dos voces... hay elementos de peso para conjugar los dos primeros versos en el primer episodio musical.

En la palabra “moro” usa redondas en la sílaba mo-, como si se detuviera la vida. “Moro” termina de forma escalonada, enlazando con la segunda frase musical de lo que es considerado el primer episodio. El final de la segunda frase, non vivo, es finalizado a dos voces, con una cadencia picarda, dando sentido a que no vive (vive como algo brillante).

2. El segundo episodio está conformado por dos ideas musicales contrapuestas en tanto que hacen referencia a dos conceptos opuestos: muerte y vida. Gesualdo lleva estos términos magistralmente a la música como dos texturas opuestas, consiguiendo hacer referencia al estatismo de la muerte versus la energía y movimiento de la vida. Homofonía y valores largos en muerte, corcheas en contrapunto imitativo en vida.

“pur morto io son”: ESTATISMO (madrigalimos)

Homofonía; dos veces el texto en 4 voces + 4 voces; Blancas, redondas, silencios; cromatismos, acordes invertidos. Tejido más homofónico.

“nè son di vita privo”: MOVIMIENTO

Contrapunto: 5 voces; contratiempo de corcheas en dos entradas consecutivas, cad. Auténtica, consonancias de 3^a, 6^a y 10^a. Tejido más polifónico.

Este segundo episodio repite dos veces de forma yuxtapuesta estas dos frases, haciendo hincapié en la contraposición de ideas de sus dos versos.

3. El tercer episodio correspondería con los versos:

“O miracol d’amore,“

Se caracteriza por blancas con puntillo o blancas en síncopa seguidas de dos corcheas, en tejido contrapuntístico, primero a cuatro voces y luego entrando la quinta (el bajo), haciendo varias repeticiones del texto y dando así mucha vida al significado literario.

“ahi, strana sorte,“

con entradas 3+3 +5, con una línea melódica por grados conjuntos y clímax en la sílabas Sor-, de “sorte”, “suerte”, con valor más largo (redonda muchas de ellas). Terceras, sextas, décimas paralelas en el tema principal entre dos de las voces cada vez.

4. El cuarto y último episodio da fin al madrigal con los versos:

“che’l viver non fia vita,
e’l morir morte. “

En ellos aparece de nuevo la contradicción de cada uno de ellos en cuanto al significado del texto. El primero “que el vivir no será vida” es rápido, homorrítmico, con valores cortos en relación al segundo, “el morir no será muerte”. Éste de valores más largos, silencios, algo más de independencia en cuanto a la homofonía textual, repetición de palabra “morte” con redondas.

El compositor busca un efecto contrastante a los recursos contrapuntísticos anteriormente utilizados, haciendo prevalecer por encima de todo el principio estructural que genera la obra,

alimentando así la riqueza expresiva que el texto posee en este momento.

El primer verso (frase musical también) de este par está separado por silencios en todas las voces del segundo, creando expectación, dramatismo. Y ocurre lo mismo en la segunda vez que Gesualdo desarrolla musicalmente estos dos versos finales. La primera frase es homorítmica y diatónica, con una cadencia plagal en Fa en la primera vez, y Auténtica en Do en la segunda vez. El último verso está inundado de elementos que hacen referencia a lo trágico, de intervalos cromáticos, falsas relaciones, 2ª aumentadas, 8ª disminuidas, y notas largas, redondas, silencios, frase entrecortada en distintas voces, repetición de la palabra “morte”, muchas veces al final. Finaliza con una cuarta aumentada en voces extremas seguida de retardos 9-8, 4-3, un acorde rebajado y una cadencia picarda, creando una falsa relación cromática, lo que dota al final de un carácter trágico, en el que la palabra muerte es repetida una y otra vez en el conjunto de voces.

En relación al tempo, cabe destacar que el pulso será a la blanca, calmado (destacando la unión texto-música), en el que se permita que las corcheas fluyan con naturalidad, comprobando el equilibrio entre todas las voces para conformar un decurso homogéneo. De esta forma el entramado polifónico dará lugar a una armonía densa con predominio de la disonancia, donde destacan las cadencias generalmente conclusivas en el final de algunas de las frases de los distintos episodios musicales.

NONSENSE MADRIGALS DE GYÖRGY LIGETI (1988). THE ALPHABET

CONTEXTUALIZACIÓN

Dentro del pensamiento supraindividual del propio compositor, como el resultado del entorno socio-cultural del momento y el contexto en que vivió, se puede afirmar que György Ligeti (1923-2006), húngaro nacionalizado austriaco, es uno de los compositores clave del siglo XX. Su música, basada en densidades sonoras complejas, cambiantes colores tonales y nuevos modelos rítmicos empleados en distintas combinaciones, se

convirtió en una de las mayores referencias para la música contemporánea. A mediados de siglo y como respuesta a una crisis estilística generalizada, forjaría su propuesta musical alternativa. No obstante y pese a no haber dejado de explorar nuevas vías sonoras, su obra se distingue de la de algunos de sus coetáneos -sobre todo en las décadas de 1950 y 1960-, inmersos en la más radical vanguardia.

En su obra, por ejemplo, la melodía -entendida en un sentido amplio- no desaparece del todo, aunque sí la tonalidad como modelo para jerarquizar las alturas. Debido a las múltiples influencias que Ligeti fue capaz de integrar y a una constante búsqueda de novedades musicales, la riqueza y variedad de su obra es inmensa.

Su interés por las posibilidades de la voz humana dio origen a varias de sus partituras polifónicas, junto a ciertas piezas ricas en articulaciones sonoras: la combinación de chasquidos, soplidos, silbidos e inflexiones del habla daría lugar a un lenguaje capaz de transformar algo cotidiano en una creación musical innovadora. Un ejemplo es *The Alphabet de 'Nonsense Madrigals'*, que interpreta los sonidos del alfabeto, con una "complejidad laberíntica basada en la estructura de los cánones renacentistas franceses" como afirma Ávila. Su idea, más que revivir el pasado, era la de transformarlo. Muchos otros compositores contemporáneos han escrito madrigales pero, en efecto, los de Ligeti resultan únicos por la gran cantidad de influencias que se dieron cita en su creación, los retos técnicos que presenta su interpretación y finalmente, su resultado estético, que no tienen parangón en las composiciones previas ni en las de aquel momento, ni siquiera en otras obras del propio compositor. El estilo de Ligeti en estos trabajos va desde la parodia de las técnicas compositivas del siglo XV a las provocaciones rítmicas del jazz. Los *'Nonsense Madrigals'* fueron escritos para el sexteto vocal inglés *The King's Singers*.

Del mismo modo, en el estudio, recogida de información y análisis del contexto y obra, vemos la relación estético-técnica de su música con compositores del pasado y de épocas muy diferentes. Lavista, alumno suyo en Darmstadt, apunta "creí que reflexionaríamos sobre la música nueva y fue extraordinario ver que Ligeti traía al presente la obra de

Schubert o la de Mahler para analizar los procesos compositivos y demostrar cómo ciertos fragmentos tienen una estructura contemporánea; eso corroboraba su interés por la tradición musical".

MACROFORMA

La obra vocal *The Alphabet* es un madrigal perteneciente a la colección *Nonsense Madrigals*, del año 1988. *The Alphabet* es muy singular, el más, según Malfatti, del conjunto de los seis *Nonsense Madrigals*, ya que no utiliza ningún texto poético. Está basado en las letras del alfabeto inglés, escritos con su ortografía fonética. Y como su título indica, son "sin sentido". Debido a la falta de cualquier significado semántico, este madrigal puede ser visto como el más representativo en cuanto al título se refiere de los seis.

Por tanto, la estructura musical del mismo no podemos hacerla en referencia a su texto. En este caso, será el contenido musical, en función de cómo desarrolla sus elementos estructurales, el que determine la macroforma de la obra.

La pieza está organizada en cuatro grandes secciones, que correspondían con los siguientes compases:

Episodio Musical 1	Cc. 1-24
Episodio Musical 2	Cc. 24-35
Episodio Musical 3	Cc. 35-49
Episodio Musical 4	Cc. 49-62

Como se observa, hay una proporcionalidad de duración de estos compases. El primero dura en número de compases el doble justo que los otros tres restantes. Por tanto, se consideran estos cuatro grandes episodios por cómo Ligeti da unión, coherencia y sentido artístico al contenido musical en este madrigal. Sin ser arbitrario, se justifica esta estructura de la obra en el análisis que parte de la macroestructura a la microestructura.

Por las características de la pieza, tiene mucho parecido con *Lux Aeterna* y *Atmospheres*, en las que las asociaciones psicológicas quedan a la imaginación y escucha activa del oyente. Tal como Ligeti declaró unos diez años antes de componer estos madrigales, gustaba de la percepción de sus obras como asociaciones de colores, formas, efectos... como sinestésicos. Del mismo modo, su uso de lenguaje semánticamente sin significado lo llevó a cabo en otras obras suyas como *Aventures* y *Nouvelles aventures*.

DE LA MACROFORMA A LA MICROFORMA

Se hace necesario el estudio analítico de los elementos que la constituyen para llegar a la comprensión del hecho musical en su globalidad, que conforman un ente integrado en su verdadera dimensión. La organización formal de la obra se desarrolla en cuatro episodios diferenciados cada uno del siguiente por puntos de intersección en los que la música sufre un cambio notorio en varios elementos:

1. El primer episodio se desenvuelve en texturas contrapuntísticas, con entradas en grupos de dos voces al comienzo del madrigal, y que poco a poco van añadiendo densidad a la textura. La constante de cada nota asociada a una letra del alfabeto impera en el largo episodio de 24 compases. Las dinámicas van desde ppppp hasta p, llegando al finalizar el primer episodio a un cluster formado por las notas la, si, do#, re, re#, mi, fa#, como si de un la lidio se tratara. Finaliza con un cresc. a forte, que da inicio al segundo hemistiquio.
2. En el comienzo del segundo episodio se da algo novedoso. Surgen nuevas armonías y notas, ya liberadas estas últimas de la letra a la que acompañan, aunque aún quedan reminiscencias de algunas de la sección anterior (bi= nota re, di= nota la). Hay algunas sensaciones de tonalizaciones (c. 24), en algunos casos por los intervalos del bajo (movimientos de 5ª descendente o inversión) (c. 28) y los acordes que éstos sustentan. Las armonías son disonantes aunque en momentos muy concretos del tejido polifónico se entreen acordes de séptima de dominante con notas

añadidas, tensiones armónicas más o menos resueltas, incluso superposición de la tríada de sol mayor y su dominante con 7^a (cc. 31-32). Las dinámicas son igualmente de menos a más desde un ppp súb. en el comienzo (c. 25, anacrusa) de la sección para ir progresivamente crec. hasta mf, llegando a un crec a f y de-
cresc. a p.

3. El tercer episodio comienza con un sforzando, un fortepiano a ppp con entrada en cinco de las seis voces. La sexta entra en su anacrusa. Podemos decir que por la unidad en estas entradas, la sección musical tercera y la segunda poseen cierto grado de correspondencia. Es en esta tercera en la que aparecen otros dos elementos novedosos y destacables: por una lado, imitaciones contrapuntísticas en las dos voces superiores (que además son las únicas blancas) de un tema melódico formado por tres notas en intervalo de 4^a justa y 3^a menor que ya tenía la primera voz en el episodio 2, y por otro lado el clímax de la obra, en el final de esta sección (cc 48-49). Además, las dinámicas refieren similar evolución, desde un fppp en el comienzo oscilando en dinámicas entre ppp, pp, p, mf, un f momentáneo en dos voces en c. 44 para volver a las texturas estáticas de dinámicas suaves, hasta evolucionar en cuestión de dos compases hasta un fffff, pasando por una gran escalada de cromatismos ascendentes en f, ff, fff, ffff y fffff. Armónicamente se ven de forma nentrelada varias tonalizaciones a La (c. 40), Do (c. 42).
4. El cuarto y último episodio arranca tras este clímax total con entradas de nuevo escalonadas tal y como lo hacía al comienzo, con variaciones: entran dos, luego la tercera seguida de la cuarta, todas en fffff, para volver de repente con la entrada de las dos voces restantes (las agudas) a pp, y finalizando el madrigal con largas notas en textura estática hacia el gran acorde final de Do mayor con 7 y 9 en pppp. Es un largo acorde de tres compases de redonda con puntillo seguido además de un compás completo de silencios. ¡Parece que quisiera cuadrar el número de compases!

CONCLUSIONES

En primer lugar, la forma musical es determinante en la naturaleza propia de las dos obras. El hecho que de estén concebidas para grupo de cámara vocal y que ambas sean madrigales nos dice que un nexo de unión como punto de partida puede existir. Y así es.

El uso que ambos compositores hacen de la textura es parecido, en tanto que los cambios de ésta originan la estructura de las secciones y contribuyen en la organización de la Macroforma. Gesualdo contrasta tejido homofónico versus contrapustístico según las palabras del texto que desee recalcar y según la semiótica y semántica del poema con fines expresivos, contraponiendo a cada verso un decurso nuevo y diferente del material anterior. Ligeti, en cambio, aunque abstraído de la significación de la letra por su ausencia de significado, establece una organización del madrigal en grandes secciones diferenciadas entre sí por cambios texturales (además de armónicos, dinámicos, rítmicos, de densidad) que observamos sobre todo entre el primer episodio y el segundo, y entre el tercero y cuarto. Los dos compositores usan métodos texturales para la organización estructural. Cada textura responde a las constricciones del momento de la composición.

Del mismo modo, los cambios de tempo, desde el macrotempo, el de la organización de cada una de las secciones (duración de casa episodio), hasta el microtempo, de los valores de las figuras (células rítmicas), tienen coherencia en ambos compositores. En el macrotempo, Gesualdo hace una organización de los episodios de una duración más o menos simétrica determinada igualmente por las palabras o frases que quiere destacar. En referencia al microtempo, Gesualdo comienza y finaliza el madrigal con valores largos haciendo alusión al comienzo del poema y su semiótica. El clímax rítmico se ubica en los versos centrales. Ligeti busca la coherencia de los tiempos del mismo modo, con otros recursos y resultados. La primera sección (que proporcionalmente dura el doble que las demás, en número de compases, nos referimos) es en valores largos, y finaliza el cuarto episodio con el mismo reposo métrico inicial. El clímax rítmico se presenta hacia el final de la tercera sección, creando ambos la macroestructura rítmica de reposo-tensión-reposo.

En el resto de elementos como las melodías (imitaciones melódicas, puntos culminantes), armonías (acordes disonantes o consonantes, notas añadidas, tensiones armónicas), cuestiones expresivas (dinámicas, agógicas, articulaciones, fraseo), los compositores usan el material de forma consecuente, contribuyendo a la arquitectura general de la obra, donde el equilibrio y la experimentación, los recursos del momento y las vanguardias, constituyen los cimientos de la composición.

Que Ligeti compusiera un grupo de obras denominadas Nonsense Madrigals indica que en su proyecto creativo concebía de algún modo una involución hacia una forma musical propia del Renacimiento y que deseaba trasladar a su tiempo con su lenguaje.

Que los recursos musicales de Gesualdo fueran llevados al extremo expresivo nos indica la necesidad del compositor de plasmar en su obra los sentimientos más oscuros y, por lo contrario, más puros, usando elementos transgresores y contrastantes que se anticipaban a la música de su entorno y época. Nos habla de evolución.

Que Ligeti desarrolle un madrigal sin contenido literario ni semántico, basando su texto en el abecedario en su transcripción fonética en inglés, hace referencia a la concepción de madrigal que el compositor quería dejar plasmado. Gustaba de usar textos sin sentido y así es como toma el término para el título de la colección. El recurso expresivo en este madrigal estaba igualmente servido, pero no usando de base los mismos elementos. El contenido musical se desarrolla en base a otros criterios, no por ello menos válidos. Es evolución.

En definitiva, contextualizando ambas obras dentro del resultado de un momento concreto de la vida creativa de un compositor que ese encuentra imbuído por lo que acontece en su entorno, y del que no puede permanecer ajeno; y contando con que esos momentos de creación musical en un momento concreto de sus vidas a su vez se ven influenciados por los antecedentes y referentes remotos y cohetáneos que preceden y determinan su presente, las piezas de Gesualdo y de Ligeti son obras de expresión artística que, por sus características de singularidad, magistralmente llevadas a la creatividad musical, aportan innovación,

originalidad, exotismo y un uso del lenguaje que transgrede lo establecido o hecho hasta el momento.

Cada uno con su forma de elaborar el lenguaje. Evolucionando e involucionando.

BIBLIOGRAFÍA

ATLAS, A. (2002). *La Música del Renacimiento*. Akal Música.

DAHLHAUS, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*.

DIBELIUS, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Akal música.

GAVILÁN, E. (2008). *Otra historia del tiempo. La y la redención del pasado*. Akal Música.

KÜHN, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Idea Música.

LARUE, J. (1998). *Análisis del estilo musical*. Span Press Universitaria.

LESTER, J. (2005). *Enfoque analíticos de la música del s. XX*. Akal Música.

MALFATTI, D. (2004). *An Analysis of György Ligeti's Nonsense Madrigals*. A Monograph.

<http://www.jornada.unam.mx/2007/01/07/sem-norma.html>

PLAN ESTRATÉGICO DE EQUIDAD DE OPORTUNIDADES ENTRE MUJERES Y HOMBRES EN LA ESCENA MUSICAL

REIS GALLEGO PERALES
Universitat de València, España

RESUMEN

La reivindicación de mayor presencia de mujeres en los escenarios y en general en la industria musical, es hoy en día un clamor unánime de todas las artistas en activo y de las que se quieren incorporar. Es bien cierto que, la reivindicación de más mujeres en la escena musical, así como la denuncia de las discriminaciones que padecen, hasta ahora ha sido realizada de forma individual. Pero, desde la irrupción de las redes sociales, esta lucha ha dado un salto cualitativo. Las mujeres profesionales de la industria musical han tejido redes, han creado iniciativas y espacios donde poder poner en común todo aquello que les sucede. Es más, algunas se han asociado para exigir el lugar que les corresponde en la industria.

Es por eso que, lo que presentamos en esta comunicación es un Plan Estratégico de Equidad de Oportunidades entre Mujeres y Hombres en la escena musical pública. Para su consecución, se propone la aparición de un nuevo perfil profesional: la gestión cultural con perspectiva feminista. Posibilitando así, acciones más allá de las programaciones públicas, influyendo en las privadas que obtienen fondos públicos, y por tanto, aumentando así el tipo de público al cual van dirigidas.

En resumen, dicho plan pretende ser un instrumento que tiene el objetivo de conseguir un sector musical equitativo, igualitario, potente y respetuoso con la diversidad, capaz de ser uno de los motores económicos y de posibilitar la profesionalización y el crecimiento de su gente.

PALABRAS CLAVE

Música popular, Feminismo, Programaciones Culturales, Gestión Cultural, mujeres.

INTRODUCCIÓN

La gestión cultural, de la misma forma que el resto de ámbitos, ha sido influenciada, en los últimos años por los nuevos vientos del pensamiento posmoderno. Este pensamiento nace como respuesta a los paradigmas de la modernidad, la ideología heredada desde la edad moderna y que incluye el racionalismo -la existencia de una verdad única, absoluta y universal-, el cientificismo y en general, el punto de vista centrado en el hombre blanco, rico del mundo occidental actual, además del capitalismo y la ideología social consecuente añadida a partir de la industrialización, el patriarcado. En oposición, el postmodernismo pretende no tener ningún metanarrativa central ni un canon estético único.

Es por este motivo que, en la actualidad, los objetivos de la gestión cultural buscan dar respuesta en la diversidad de la sociedad y ayudar con su acción a la ruptura de los cánones establecidos en el mundo de la cultura, como los relacionados con la discriminación y la falta de representación de varios colectivos dentro de los espacios culturales, entre ellos, las mujeres.

La reivindicación de mayor presencia de obras de autoras en los espacios culturales no es nueva de ahora. Desde los años '80 diferentes iniciativas feministas han realizado acciones para visibilizar esta falta. Desde las reivindicaciones de *Guerrilla Girls*, (2019), en la ciudad de Nueva York en 1985; la organización de festivales donde solos participan artistas mujeres como por ejemplo *Ellas crean*, (2019), asociaciones como *MiM: mujeres de la industria de la música*, (2019), *Clásicas y modernas*, (2019), asociación que lucha por la igualdad en el mundo de la cultura, hasta *Fusa Activa*, (2019), mujeres del mundo de la industria musical que trabajan para crear una base de datos de grupos femeninos de Cataluña, País Valenciano, Mallorca, Menorca y Pitiusas. Las feministas del mundo de la cultura reivindican, con acciones no violentas, más presencia de mujeres creadoras y artistas en los circuitos culturales, es decir, más mujeres en las programaciones y exposiciones así como también, más mujeres entre bambalinas, es decir, más mujeres en la industria cultural. Estos colectivos, y otros, denuncian una invisibilización casi total

de su trabajo en un espacio, como todos los espacios públicos, dominado y copado por hombres.

“Las industrias culturales y creativas son un sector estratégico en la nueva economía del conocimiento” (Castro Higuera, 2017, p.17), de aquí la necesidad y la urgencia de contar con herramientas que, desde las políticas públicas, se ayuden a construir este sector desde parámetros feministas. La cultura y sobre todo la gestión cultural, tiene que dar respuesta a aquello que pide la sociedad.

A pesar de que el campo de la gestión cultural es muy amplio, y, mucho más, la necesidad de la aplicación de políticas de igualdad reales dentro de él, este trabajo desarrolla un proyecto de gestión cultural que toma como referencia para su concepción, la aplicación de políticas feministas dentro de los terrenos de la música popular.

Nos centraremos en esta área artística por dos razones:

1. La música es un agente de socialización potente.

Inmersas en el proceso de socialización desde que nacemos, las personas somos también el reflejo del ambiente en el cual nos desarrollamos.

El incesante aprendizaje que suponen las experiencias a las cuales nos enfrentamos cada día está mediado por los agentes socializadores con los cuales interactuamos, e influyen en las características que definen nuestra identidad.

Estos agentes socializadores incluyen desde la familia y las amistades, los diferentes contextos en los cuales participamos, los medios de comunicación, o las diferentes opciones de ocio como el deporte, la literatura y como no, a la música. (Martín, 2017, p. 1).

2. La música como espacio de construcción de nuevas identidades colectivas.

La música puede fundar una identidad colectiva que se refleja en una imagen, un consumo de tiempo y de dinero en la escucha de tal música, una expresión propia (el habla, el baile), una

actitud ante las cosas, una manera de socializarse, una definición de sí, una construcción permanente de espacios de socialización, un grupo de afines, ciertos códigos comunes y un sentido de pertenencia.

Cómo expone Juan Rogelio Ramírez Paredes (2006)

En cualquier sociedad los y las jóvenes son los agentes que reciben de manera inicial y más intensa los efectos de los cambios culturales y sociales. Dado que es en la juventud cuando se construye la identidad, al menos por primera vez de una manera mucho más autónoma, los jóvenes se vuelven los sujetos principales para el análisis de los nuevos espacios donde se dan los cambios en los procesos de producción de las identidades. La juventud es, entonces, como señala el sociólogo mexicano Rafael Montesinos, una fuerza social probable para impulsar cambios culturales. (p. 252-253).

La finalidad de este trabajo es proporcionar, a través de la aplicación de varias acciones (entendiendo por estas todos los instrumentos configurados para desarrollar estructuras o actividades que permiten conseguir los objetivos culturales formulados) diseñadas para las Instituciones públicas, encargadas del desarrollo de políticas culturales, una base para conseguir la igualdad en la escena musical.

1.1. EL MARCO LEGAL

La igualdad entre mujeres y hombres es un principio jurídico universal reconocido por varios textos internacionales sobre derechos humanos. En el Estado español, once años después de la promulgación de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, todavía vemos carencias flagrantes en su aplicación.

Esta ley desarrolla el que establecen los artículos 14 y 9.2 de la Constitución española (1978). El primero proclama el derecho a la igualdad y a la no-discriminación por razón de sexo. El segundo, el artículo 9.2, consagra la obligación de los poderes públicos a promover las condiciones porque la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas.

En el artículo 26 de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, dice que:

Artículo 26. La igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual.

1. Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma.
2. Los distintos organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas que de modo directo o indirecto configuren el sistema de gestión cultural, desarrollarán las siguientes actuaciones:
 - a) Adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa.
 - b) Políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, traducidas en incentivos de naturaleza económica, con el objeto de crear las condiciones para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades.
 - c) Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública.
 - d) Que se respete y se garantice la representación equilibrada en los distintos órganos consultivos, científicos y de decisión existentes en el organigrama artístico y cultural.
 - e) Adoptar medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres, propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico, tanto nacional como internacional, y la suscripción de convenios con los organismos competentes.
 - f) En general y al amparo del artículo 11 de la presente Ley, todas las acciones positivas necesarias para corregir las situaciones de desigualdad en la producción y creación intelectual artística y cultural de las mujeres.. (Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, p.1515).

Con este marco legislativo de referencia se han impulsado varias políticas desde las administraciones públicas en el Estado, ya sea en el terreno de la educación (incluyendo la igualdad como uno de los contenidos transversales fundamentales en todos los niveles obligatorios de enseñanza y bachillerato) o en el desarrollo de leyes contra la violencia de género. Sin embargo, dentro del terreno de la gestión cultural no se ha desplegado ninguna legislación, norma o código de buenas prácticas desde las mismas administraciones públicas que se enmarcan en las citadas leyes. En este terreno, los primeros pasos que han surgido busca de una normalización de la igualdad efectiva en el terreno cultural, específicamente en la música popular que nos ocupa, parten de la sociedad civil, mediante varias organizaciones culturales y, muy tímidamente, de las administraciones públicas culturales.

1.2 MOTIVACIONES

El 25 de abril del 2016 el presidente de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana (FSMVCV), Pedro Rodríguez, firmaba la Carta de Igualdad Mujer/Hombre en las Artes Escénicas, un proyecto coordinado por la Asociación para la Igualdad de Género en la Cultura, Clásicas y Modernas. (Levante EMV, 2016).

Cómo expone Clara Vicenç, en el artículo “Y en la música, donde son las mujeres?”, publicado en la revista digital Vilaweb (2017):

El año 2000, las norteamericanas Cecilia Rouse y Claudia Goldin demostraron en su estudio *Orchestating impartiality: the impact of blind auditions on female musicians* que a las pruebas para una orquesta el género de la persona aspirando influía en su elección. No era una situación voluntaria, los mismos directores de orquesta no eran conscientes. Pero cuando las pruebas se realizaban con un panel entre el director y la intérprete, de forma que lo primero no era consciente del género de quien tocaba, la elección de mujeres se incrementaba un 50%. (Vicenç, 2017, p.1).

Este artículo es una muestra más de la necesidad de poner por escrito la intención de equiparar la representación de hombres y mujeres en las artes en nuestro territorio.

El 8 de diciembre del año 2015, Laura Capsir, miembro de la asociación *Clásicas y modernas*, publicaba en la revista Panorama del periódico *Levante-EMV* el artículo “Donde son las mujeres a la música valenciana?”, en el cual exponía la participación casi testimonial de las mujeres en los festivales de música en el territorio valenciano. Capsir revisaba la cifra de participación de las mujeres en la edición del Feslloch. En uno de los principales festivales de música en valenciano en nuestro territorio, la participación de mujeres era del 8% (en 2014 había sido del 7%) y afirmaba que, en cuanto a la música clásica, la representación sigue estando a años luz del arco deseable: “en compositoras o directoras de orquesta nos situamos bajo el 10%, y muy a menudo solo se tiene en cuenta el s. XXI, pero las mujeres han formado siempre parte de la música”. (Capsir, 2015, párr. 4).

Desde entonces hasta hoy, estas cifras han mejorado. Por ejemplo, en la peúltima edición del Feslloch (2018) la participación de mujeres en la programación subía al 31%. Pero aun así, no existe una dinámica interiorizada que blinde la presencia equitativa de las mujeres en las programaciones musicales. Por lo tanto, hay que romper esta tendencia con una planificación concreta, reflexionada y en la cual participan todos los agentes implicados. De este modo, se podrá conseguir que sean parte activa de este proceso, posibilitando así un cambio real en aquello que está preestablecido y normalizado.

1.2 OBJETIVOS

Desde el ámbito de la gestión musical hay que dar un paso más; es por eso que este artículo, titulado Plan estratégico de equidad de oportunidades entre mujeres y hombres en la escena musical, busca dar respuesta en las problemáticas descritas proponiendo una serie de herramientas de acción cultural. Dicho plan, tendrá que desplegar una serie de acciones y mecanismos para conseguir, de una vez por todas, un sector musical para todas las personas, no solo para hombres; basado en la igualdad de oportunidades laborales, que promueva la diversidad de bandas, de géneros y de personas; que busque la sostenibilidad de los acontecimientos y los transformo en espacios seguros para las mujeres, donde poder

disfrutar sin miedo. En resumen, un sector productivo más feminizado y feminista.

Así pues, con esta estrategia el que se pretende es incorporar de forma transversal las políticas feministas en este sector. Creemos que la intersección entre la gestión cultural y la perspectiva feminista es necesaria: solo así se podrá tener de forma holística la realidad que se tiene que cambiar, con sus características propias.

El presente trabajo pretende diseñar, de esta forma, las herramientas que harán posible que exista toda una programación sostenida con fondos públicos y/o en espacios públicos con una presencia de mujeres próxima al 50%, cumpliendo de este modo:

- La Ley Orgánica de Igualdad 3/2007, que en el artículo 26 promulga la igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual.
- Y incorporando, además, las recomendaciones en materia de cultura que realizó la UNESCO en la Convención de 2015 y posteriores.

1.3 METODOLOGIA

En cuanto a la metodología empleada es la cualitativa, con la principal fuente de investigación de información los trabajos escritos, ya sea por gente investigadora, colectivos o asociaciones.

La primera tarea fue buscar publicaciones de trabajos (libros, artículos, informes, manuales...) que versaban sobre la relación mujer y gestión cultural; mujer y producción cultural; mujer y desigualdad en la cultura; mujer y movimientos culturales, mujer y música, feminismo y música. Para hacerlo, he consultado diferentes bases de datos, como Dialnet; varias páginas de colectivos feministas (*MiM*, *Fusa Activa*, *Riot Girls*, *TROVAM*...) que trabajan por una mayor presencia de las mujeres en la cultura; así como trabajos elaborados por asociaciones, como *Clásicas y Modernas* o *Arada de Memoria*, y algunas comunidades autónomas sobre la gestión cultural.

Se han usado entrevistas semiestructuradas para consultar a varias asociaciones y a los agentes culturales implicados desde la administración pública, en especial el Instituto Valenciano de la Cultura, concretamente con la subdirectora técnica del área en cuestión, Marga Landete.

En la consulta de trabajos relacionados, hemos encontrado que en la UPV hubo un TFM inicial sobre la perspectiva feminista en la gestión cultural. Este trabajo era una descripción de la situación, pero entraba a detallar qué se tendría que hacer para cambiar la situación (Vargas, 2017). También hemos encontrado otros trabajos que han analizado la presencia de las mujeres en las orquestas españolas (Setuain y Noya, 2010). Pero no hemos encontrado ninguno que trate la perspectiva feminista en la gestión cultural de música popular.

Así pues, conviene destacar que este trabajo es primigenio siendo un trabajo que abre camino en la investigación y análisis de esta situación dando a un nuevo yacimiento de investigación concretado en la música popular y su gestión desde los organismos públicos, especialmente de nuestro estado. Y como estos, tienen en sus manos, la posibilidad de cambiar la situación, rompiendo con el techo de cristal y el suelo pegajoso al que se ven las mujeres de la industria musical obligadas a transitar.

2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

La cultura como bien común puesto a disposición de la ciudadanía es un resultado del estado de bienestar. Como afirma la Relatora Especial sobre derechos culturales de la ONU (2018):

Las actividades culturales que obedecen a un compromiso social encajan en el marco de los derechos culturales, en particular en el del derecho de todos a participar en la vida cultural, sin discriminación, y de acceder a la creatividad de los otros y disfrutarla, y en el del derecho a la libertad de expresión, en concreto la expresión mediante cualquier forma artística. (ONU, 2018, p.4).

Es por eso que, el ejercicio de los derechos culturales, tiene que ser una cuestión fundamental para poder crear y preservar sociedades pacíficas y justas que promuevan el hecho de poder disfrutar de los derechos

culturales de todas las personas como un derecho universal. Cómo afirma la Relatora, “La humanidad se dignifica, restaura y re-imagina a sí misma creando, viviendo, conservando y reformando su vida cultural y artística”. (ONU, 2018, p.3).

Así por lo tanto, su gestión se ha hecho necesaria, pero se incorporó con retraso a las políticas públicas y a las estrategias privadas. Es por este motivo que su normalización no ha sido completa y, miedo este motivo, “Ante los retos de la mundialización y el neoliberalismo la gestión cultural es un campo profesional abierto a reflexionar sobre su praxis y objetivos” (Vives, 2014, p.1).

En resumen, en el área de la cultural, “la igualdad de género significa que las mujeres, los hombres y aquellas personas que se identifican como otros géneros, deben de disfrutar igualmente de los derechos a acceder, participar y contribuir en la vida cultural” (Joseph, 2015, p.178).

2.1. LAS MUJERES EN EL MUNDO DE LA CULTURA

La invisibilidad de las actividades de las mujeres y, por extensión, de las mismas mujeres, es la consecuencia de una ideología patriarcal que ha tratado, mediante la reclusión en un ámbito doméstico las ha negado la posibilidad de acceder en una educación y, por lo tanto, de adoptar una posición activa en la producción del conocimiento. Pero, a pesar de todo, “han sido muchas las que, a lo largo de la historia, han conseguido superar los impedimentos materiales e ideológicos y han desarrollado tareas culturales y científicas” (Viñuela, 2003, p.12).

Cómo es evidente, el mundo de la cultura no está exenta de esta necesidad de análisis para buscar los caminos que lo llevan a cambiar. Así pues, empezamos a ver los más significativos.

Por ejemplo, la Declaración de Hangzhou: Situar la cultura en el centro de las políticas de desarrollo sostenible (2013), aprobada en 2013 en la conferencia coorganizada por la UNESCO y la República Popular China, reconoce el doble papel de la cultura como impulsora y facilitadora del desarrollo sostenible. Desde su amplia variedad de formas, expresiones, prácticas y conocimientos, la cultura va determinante, en palabras de Irina Bokova, Directora General de la UNESCO, “la forma en

que las personas y las comunidades entienden el mundo actual y como conciben y conforman su futuro" (Castillo, 2014, p.4).

En este sentido, respecto a la relación de esta declaración con el Informe UNESCO Igualdad de Género. Patrimonio y Creatividad (2015), Vargas (2017) expone que este informe:

concebe la inclusión del género como elemento fundamental asociado a la cultura, porque de otra forma se perpetuaban las desigualdades entre hombres y mujeres que impiden conseguir un verdadero desarrollo sostenible e incluyendo para todas y todos.

En dicho informe se realiza un análisis de la creación, producción, distribución y participación de la cultura y de las expresiones culturales desde la perspectiva de género; pretendiendo requerir desafíos políticos y actuaciones específicas para promover la visibilidad y reconocimiento del género femenino en la cultura, dando herramientas educativas e identificación de barreras y estereotipos que dificultan el acceso y el desarrollo de las mujeres en cada uno de los momentos de la producción artística. (Vargas, 2017, p.10).

Según dice la UNESCO a documento La agenda 2030 para el desarrollo sostenible (2017) en el apartado "La cultura como motor y facilitador para el desarrollo sostenible", en relación a la igualdad dice que para:

generar un cambio social transformador hay que apoderar las mujeres y las niñas en cuanto que son creadoras y productoras de bienes y servicios culturales, al apoyar a su participación en la salvaguardia del patrimonio cultural y su participación en la vida cultural. (UNESCO, 2017, p.16)

Todas llegan a la misma conclusión, sin el goce de las mujeres a sus derechos culturales, sin poder acceder a la conservación, producción, ejecución de la cultura en igualdad y equidad de condiciones que los hombres, las sociedades actuales no podrán avanzar hacia aquello que se marcaron en los objetivos del milenio. Ya no se puede posponer más la incorporación de la mujer al 100% en todas las esferas de vida, y la cultura es una.

2.2. GESTIÓN CULTURAL

La profesión de la gestión cultural y su forma de hacer y ejecutar viene dada por la sociedad donde se desarrolla, como se expone a la Guía de Bones Pràctiques de la Gestió Cultural de Catalunya (2011) “El ejercicio de una profesión va ligada a las características y las necesidades de la sociedad que lo engendra”. (APGCC, 2011, p.4).

Por este motivo la gestión cultural, (actividad de reciente profesionalización) es uno de los ejes fundamentales en ejecución de la cultura en igualdad y equidad que proponemos por las características que su tarea representa.

Así pues, este mismo código define que:

el gestor cultural es un profesional que hace posible y viable en todos los aspectos un proyecto u organización cultural, que desarrolla y dinamiza los bienes culturales, artísticos y creativos dentro de una estrategia social, territorial o de mercado realizando tareas de mediación entre la creación y los bienes culturales, la participación, el consumo y el goce cultural. (FEAGC, 2009, p. 4).

En este mismo sentido, a la Guía de la APGCC define la persona profesional de la gestión cultural caracterizándola como:

un mediador entre la creación, la participación y el consumo cultural. Un profesional capaz de ayudar a desarrollar el trabajo artístico y cultural e insertarlo en una estrategia social, territorial o de mercado. La profesionalidad de un gestor hace viable un proyecto cultural en sus dimensiones económica, social, política y territorial. Así mismo, se considera que un gestor cultural es un profesional cuando está debidamente cualificado o bien tiene experiencia en el sector, siente esta la actividad principal por la cual percibe una remuneración económica. (APGCC, 2011, p.4).

Además, como expone Cristina Riera, gestora y comunicadora cultural, los profesionales son hombres y mujeres que transitan entre ser "mediadores, activadores, provocadores, facilitadores, posibilidadores, cogestores o gestores por necesidad, destinadas a facilitar entornos para vivir experiencias, para provocar curiosidad, reflexión, para reforzar sentido de comunidad" (Castillo, 2014, p.1).

Si, el profesional de la gestión cultural, como expone la APGCC (2011) “piensa, crea y desarrolla su actividad con una planificación coherente con las necesidades de los usuarios”, entonces “El gestor cultural ejerce la profesión en calidad de experto en las metodologías y cimientos teóricos y normativos necesarios y en virtud del conocimiento del ámbito cultural y artístico.” (APGCC, 2011, p.4) Además, esta guía habla del hecho que la gestión cultural tiene que tener en cuenta los factores que intervienen en los resultados obtenidos (eficacia, eficiencia, criterio, conocimiento y la flexibilidad) para establecer la calidad y la oportunidad de las acciones y la mediación implementada.

Por lo tanto, se puede resumir en que el trabajo de la gestión cultural constituye la eficiente administración de recursos ordenada a la consecución de objetivos que afectan la promoción y al desarrollo de la cultura con funciones de planificación, coordinación, producción, comunicación y evaluación.

En la III Conferencia Estatal de la Cultura, Valladolid 2017, se creyó oportuno, con los tiempos que corren incluir “la estrategia comunitaria, así como la estrategia del cuarto sector, donde se están aplicando modalidades emergentes que van más allá de la mera expresión tradicional y de la aportación responsable a la sociedad, respectivamente”. (FEAGC, 2017, p.5)

De esta forma, la profesión de Gestor/a Cultural en palabras de Eduard Delgado citado en el Libro Blanco de las Buenas Prácticas de la Gestión Cultural en España (2017), emplea los “métodos y herramientas que tienden a armonizar y equilibrar las exigencias de los proyectos culturales creativos con las exigencias del territorio” (FEAGC, 2017, p.18), pero sin olvidar las relaciones locales y globales en la hora de actuar y pensar, cuando organizamos proyectos artísticos”. Es por eso que, hay que encontrar la forma donde el binomio cultura y gestión de forma transversal acepto como propia, a la perspectiva feminista.

Pero, ¿como se puede hablar de valorar la calidad y la oportunidad de las acciones culturales si la gestión cultural, en su conjunto, obvia en el desarrollo de su tarea, y como un factor de calidad la consecución de la equidad en el mundo cultural? Es decir, ¿se puede hablar de calidad en

la gestión cultural sin atender a las necesidades de la mitad de la población para el acceso al derecho a la cultura?

2.3. INTERSECCIONALIDAD DE LA GESTIÓN CULTURAL Y LA IGUALDAD

Hacer una aproximación de la relación de la gestión cultural con el género no está exenta de complicaciones. “Hay que partir de la base que la cultura, como otros muchos ámbitos del conocimiento, se ha desarrollado siguiendo los preceptos de la lógica patriarcal” (Viñuela, 2003, p.28). Es por este motivo que, la incorporación de la perspectiva feminista en los campos de la cultura ha sido vista como una imposición. Es más, no ha sido una incorporación lógica y resultado de la reflexión conjunta sino, como “la opción políticamente correcta” (Castillo, 2014, p.1), pero desvinculada de los aspectos de su quehacer fundamental.

Ahora bien, ha sido gracias a los movimientos feministas que esta reflexión ha entrado en cada uno de los ámbitos, sin esta persistencia y lucha ahora mismo, tal vez, el mundo sería todavía más injusto para las mujeres, con lo cual, la “imposición” es una herramienta para romper la estructura imperante para poder conseguir aquello que es justo. Así pues, es en este punto donde el feminismo como teoría tiene que entrar de pleno para cambiar los espacios de reflexión y creación de la gestión cultural probando un cambio sustancial: tienen que dejar de ser espacios masculinizats.

La situación actual no permite conocer datos concretos de esta situación, puesto que no existen encuestas en todos los niveles que puedan dar luz y posar negro sobre blanco el auténtico estado. Una de las recomendaciones que hace la UNESCO en el Informe Mundial Re|Pensar las políticas culturales (2015) a todos los países es la necesidad de crear la forma de:

Recopilar, cotejar y evaluación de datos diferenciados por sexo sobre varios aspectos de la participación, acceso y contribución de las mujeres en la vida cultural es claramente la tarea más urgente a emprender por las Partes si las cuestiones de género tienen que ser eficazmente abordadas en la implementación progresiva de la Convención. (UNESCO, 2015, p.186)

La UNESCO en su Plan estratégico 2030 (2017) busca remediar esta situación, asegurando que:

el papel de la cultura se reconoce mediante la mayoría de los Objetivos de Desarrollo Sostenible, incluidos aquellos centrados en educación de calidad, ciudades sostenibles, medio ambiente, crecimiento económico, consumo sostenible y patrones de producción, sociedades pacíficas e inclusivas, la igualdad de género y la seguridad alimentaria. (UNESCO, 2017, p.2).

Por lo tanto, y como afirma Castillo (2014) “hay un cambio de paradigma a partir del creciente reconocimiento del papel de la cultura en el desarrollo inclusivo de las sociedades, en lucha contra la pobreza y en el impulso por un desarrollo sostenible del medio ambiente” (p.3). Pero a esta afirmación hay que añadirle que, para el desarrollo de una cultura inclusiva y sostenible además tiene que tener como axioma, la igualdad de género.

Es el momento que la gestión cultural y la perspectiva feminista deben abandonar sus atalayas para interactuar entre ellas. Una y la otra, son partes de un todo que afecta la sociedad en su conjunto. Cómo expone Castillo (2014):

Existe una evidente desvinculación entre el Género y la Cultura que se manifiesta, por un lado, en que las organizaciones e instituciones que luchan por la igualdad entre mujeres y hombres *descuiden la dimensión cultural en sus ámbitos de preocupación, y por otro lado, las organizaciones e instituciones que trabajan en el sector de la Cultura, desatienden el enfoque de género dentro de sus políticas y programas culturales. (Castillo, 2014, p.4).

En resumen, desde la gestión cultural, como personas mediadoras entre la población de un territorio y la cultura, tienen que posibilitar un cambio en las asunciones de roles, estereotipos y discriminaciones que posibilitan el acceso a la cultura de todos los actores que la realizan. Es decir, en palabras de Castillo de esta forma:

Los y las profesionales que desarrollan tareas de producción, comunicación, gestión y distribución de bienes y servicios culturales deben de conocer, identificar y operar ante criterios de igualdad que cuestiono los

roles y los estereotipos y conduzcan a una sociedad más equitativa e inclusiva. (Castillo, 2014, p.7).

Por tanto, el gestor cultural tiene que ser capaz de diseñar las herramientas necesarias, desde los espacios de gestión, para conseguir el objetivo fundamental de la mediación que busca construir una sociedad igualitaria desde los parámetros feministas.

3. ESTRATEGIAS Y ACCIONES A IMPLEMENTAR.

Pasamos a ver ahora las medidas concretas que se proponen en este plan estratégico. Dichas medidas están organizadas en 4 ejes: la mejora de la administración, investigación para la mejora de la acción de la administración, genealogía y promoción y difusión.

A. MEJORA DE LA ADMINISTRACIÓN.

1. Elaboración de informes de carácter vinculante.
 - a) Informe anual para el Observatorio de la Igualdad del Ministerio o del equivalente en la CCAA.
 - b) Informes de conformidad para la promoción o ayudas del Ministerio para la realización de acontecimientos en la escena musical.
 - c) Evaluación de impacto en función del género en las normas que se realizan desde las áreas de música.
2. Impulsar el cumplimiento de la normativa vigente.
 - a) Regulación “cremallera” en la elección de los nuevos miembros de cualquier órgano, organismo, institución, etc.
 - b) Elaboración de instrucciones para informar de la paridad obligatoria a los jurados de los concursos, premios, etc. que reciben fondos públicos y/o promoción desde cualquier Administración pública.
 - c) Aplicación de criterios de igualdad de género en cualquier de las convocatorias de ayudas, conciertos, becas, subvenciones y cursos del organismo competente.

3. Modificar la normativa existente y que todavía no tiene la perspectiva de género en su redactado dando cumplimiento así a la Ley 3/2007
4. Incorporación obligatoria en todo concierto de puntos violeta donde se pueda informar y ser atendidas las mujeres víctimas de agresiones sexuales o acoso en los conciertos.
5. Promulgación de normativa que exija a las empresas y organismos públicos Planes de conciliación familiar efectivos que impulsen las carreras de las mujeres

B. INVESTIGACIÓN PARA LA MEJORA DE LA ACCIÓN DE LA ADMINISTRACIÓN MEDIANTE LA FORMACIÓN Y LA SENSIBILIZACIÓN.

1. Compilación y análisis de datos.

Crear una línea de estudios estadísticos de seguimiento y evaluación sobre la presencia de mujeres en el sector musical.

2. Formación Interna.

En cuanto a la formación de la plantilla, habría que establecer un convenio de colaboración con el organismo competente en la formación del funcionariado para la realización de cursos de formación y reciclaje para toda la plantilla.

3. Sensibilización profesional.

- a) Creación de un sello para empresas y personas autónomas de buenas prácticas y formación continua en igualdad.

Dado que hace falta una forma de implementar estas medidas en el sector musical, se creará el sello para empresas y personas autónomas que, certifique su formación anual en igualdad. Dicha formación será realizada por las universidades públicas de todo el territorio mediante un convenio con el organismo competente.

4. Nuevos espacios de creación, promoción y actualización.

Los Espacios para la Creación serían centros para el desarrollo de actividades artísticas y creativas relacionadas con la cultura, y en especial para la música. Dotados con todo tipo de recursos técnicos para la realización de actividades relacionadas con la música, artes plásticas, audiovisuales, artes escénicas, nuevas tecnologías, etc.

C. A NIVEL DE GENEALOGÍA.

1. Centro de documentación.
 - a) Tiene que ser, desde este centro, desde donde se impulse todo un trabajo de investigación y documentación de las mujeres compositoras valencianas que ha habido a lo largo de la historia.
 - b) Un aspecto que tienen que desarrollar es una puesta en valor de estas mujeres mediante campañas, festivales y divulgación de su trabajo por todo el territorio. La genealogía de mujeres es importantísima porque las generaciones futuras tengan referentes.
2. Premios y reconocimiento.
3. Fomentar la participación de las mujeres músicas en premios y reconocimientos que se puedan fomentar o promover desde el Ministerio o desde la CCAA. Las audiciones para premios serán realizadas mediante audiciones a ciegas por parte del jurado.

D. PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN.

1. Creación de un buscador de mujeres de todos los ámbitos del sector musical del territorio valenciano.

Será una plataforma web donde tanto el público en general como profesional, tendrá acceso a una base de datos de mujeres profesionales de la industria musical. Ya sean autoras, promotoras, artistas, etc. Cada mujer profesional se inscribirá ella misma mostrando así, su voluntad de estar.

2. Creación de viveros comarcales en colaboración con las mancomunidades de municipios o bien, con ayuntamientos.

Lo que queremos conseguir con estos espacios es realizar actividades para el fomento de la práctica musical en las mujeres, exposiciones de genealogía de mujeres, programas de mentoring con talleres prácticos y programas educativos, buscando la sororidad entre mujeres músicas de diferentes estilos y generaciones.

3. Línea de mecenazgo para grupos/solistas femeninos.
4. Programa de ayudas “apadrina un grupo emergente” para fomentar el apadrinamiento por parte de grupos consolidados en la escena musical de otro grupo o intérpretes emergentes femeninos.

Con este programa el que se pretende es que un grupo consolidado pueda ayudar a un grupo o solista emergente a empezar su camino. De esta forma, el que se busca es tejer complicidades y empezar a desarrollar una red de grupos femeninos que, mediante la sororidad, vayan creciendo juntas.

4. SÍNTESIS FINAL.

Desde la segunda oleada y la aparición de los primeros grupos de punk a los '70-'80 y la nueva revolución musical que supuso el movimiento Riot Grrrls a los '90 ha pasado mucho de tiempo y con él, varias generaciones de mujeres músicas que, sobre creer que viven en igualdad, se han dado cuenta que no solo el acceso en la escena musical, sino a cualquier lugar de la industria musical actual es asimétrico. El ejercicio del poder dentro de la industria musical es el mismo en 1985 que en 1978 (Viñuelas 2003) y podemos añadir con certeza, a la luz de la motivación de la creación de MiM (Mujeres en la Industrial Musical) que en el 2018 continúa siendo así.

Es por todo el expuesto que la necesidad es bien clara: hacen falta herramientas porque la administración pueda exigir más programación de mujeres en los festivales donde se posan dinero público y/o en espacios públicos.

Las cifras son claras, como bien nos deja Ticketea (2017), las mujeres son las que más entradas compran en esta plataforma pero por el contrario, apenas llegan a un 15,5% de mujeres programadas además de los 192 espectáculos analizados⁴. Es más, como nos indica el trabajo que está realizando Mujeres y Música, las mujeres son las “rara avis” de los escenarios de los principales grandes acontecimientos del año, suponen el 15,4% de todos los grupos y solistas programados, llegar incluso a ser el 0% en algún festival más pequeño.

Lo que se ha trabajado en este documento principalmente es la intersección del feminismo en la gestión cultural. Este nuevo espacio está inexplorado. A lo largo de la investigación, se han encontrado referencias en el análisis de la situación de las políticas culturales, realizando un análisis sin partir del hecho que, el mismo sistema obvia las políticas reales de transversalización de la igualdad, al menos en cultura. Es decir, todavía no ha llegado el momento en que las políticas a desarrollar en el ámbito cultural sean feministas posando la problemática que supone que las mujeres y sus realidades permanezcan en los márgenes.

El Plan Estratégico de Equidad de Oportunidades entre mujeres y hombres tiene el objetivo de conseguir un sector musical igualitario, equitativo, respetuoso en la diversidad -porque la música, como arte que es, es diversa en todas sus dimensiones- potente, capaz de ser uno de los motores económicos por esta tierra y su gente, posibilitando su profesionalización y crecimiento. Consiguiendo al final, que todo el sector que lo rodea también lo fuera; transformando de este modo, a la sociedad.

5. BIBLIOGRAFIA

APGCC. (2011). *Guia de bones pràctiques de la gestió cultural a Catalunya*. [En línea]. Recuperado de <http://www.gestorcultural.org/images/noticies/noticia57857430.pdf>

Capsir, L. (2015, 8 de diciembre). On estan les dones a la música valenciana?. *Levante-EMV Digital*. [En línea]. Recuperado de <https://www.levante-emv.com/cultura/panorama/2015/12/08/on-les-dones-musica-valenciana/1351723.html>

- Carreño, T. (2009). *Camins creuats. El perfil del gestor cultural en Catalunya*. Treball Final de Màster de Gestió Cultural. Universitat de Barcelona, Barcelona. [En línea]. Recuperado de <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/10122/1/CAMINS%20CREUATS%20%20El%20perfil%20del%20gestor%20cultural%20a%20Catalunya.pdf>
- Castillo, A. L. (2014). Gestión cultural y género: una aproximación. En C. R. Catalán i A. J. González, *Manual Atalaya apoyo a la gestión cultural* [En línea], Capítulo 3.7. Recuperado de <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/gestion-cultural-y-genero>
- Castro, H. (2017). *Las industrias culturales y creativas y su índice de potencialidad: las ciudades de Sevilla, Málaga y Córdoba como casos de estudio*. Salamanca, España: Comunicación social ediciones y publicacions.
- Constitució Espanyola 6 de desembre de 1978. [En línea]. Recuperatdo de <https://www.boe.es/legislacion/documentos/ConstitucionCASTELLANO.pdf>
- Fusa Activa (2019). Qui sóm. [En línea]. Recuperat de <https://sites.google.com/view/fusaactiva/qui-som?authuser=0>
- ESMUC. (2019). Què és la musicologia?. [Departament de musicologia] Recuperado de <http://www.esmuc.cat/L-Escola/Departaments/Musicologia/Presentacio/Que-es-la-musicologia>
- FEAGC. (2017). *Libro blanco de las buenas prácticas de la gestión cultural en España*. [En línea]. Recuperado de https://oibc.oei.es/uploads/attachments/66/Libro_Blanco_de_Buenas_Pr%C3%A1cticas_de_Gesti%C3%B3n_Cultural_en_Espa%C3%B1a.pdf
- Joseph, A. (2016). *Las mujeres como creadoras: igualdad de género. Re/Shaping Cultural Policies*. [En línea]. pp. 173-187. Recuperat de <http://unesdoc.unesco.org/images/0026/002605/260592e.pdf>
- Levante EMV (2016). Las bandas de música se comprometen a potenciar el papel de la mujer en los conciertos. *Levante EMV*. [En línea]. Recuperado de <https://www.levante-emv.com/comunitat->

valenciana/2016/04/27/bandas-elevaran- representacion-mujer-
conciertos/1409731.html

Llei Orgànica 3/2007 de 22 de marzo, por la igualdad efectiva entre mujeres y
hombres. [En línea]. Recuperado de
https://www.boe.es/boe_catalan/dias/2007/03/28/pdfs/A01515-01548.pdf

Martín, C. (2017, 9 de gener). *Cuestión de socialización: posibilidad de
elección*. [Blog de Psicología de la Universidad Loyola Andalucía].
[En línea]. Recuperado en
<http://www.loyolaandnews.es/loyolaandpsico/agentes-socializadores/>

ONU. (2018). *Informe de la Relatora Especial sobre los derechos Culturales*. [En
línea]. Recuperado de <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G18/002/71/PDF/G1800271.pdf?Op enElement>

Ramírez, J. R. (2006). *Música y sociedad: la preferencia musical como base de la
identidad social*. [En línea]. Sociológica año 21, número 60 México,
Universitat Autònoma del Estado de México. pp. 243-270
.Recuperado de <https://www.redalyc.org/html/3050/305024678009/>

Setuain, M., Noya, J. (2010). *Género sinfónico: la participación de las mujeres
en las orquestas profesionales españolas*. [En línea]. MUSYCA:
Universidad Complutense, Madrid. Recuperado de
https://www.juntadeandalucia.es/Informe_MUSYCA_02-2010_Setuain-Noya_Genero_Sinfonico.pdf

TICKETEA (2017). *Mujeres en la música: 77% de los conciertos son
íntegramente masculinos*. Ticketea. [En línea] Recuperat de
<http://pro.ticketea.com/mujeres-la-musica-77-los-conciertos-integramente-masculinos/>

UNESCO. (2013). *Declaració d'Hangzhou: Situar la cultura en el centre de les
polítiques de desenvolupament sostenible*. [En línea]. Recuperado de
http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/final_hangzhou_declaration_spanish.pdf

- UNESCO. (2015). *Re|Pensar las políticas culturales*. [En línea]. Recuperado de https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/gmr_summary_es.pdf
- UNESCO. (2017). *La UNESCO Avanza. La Agenda 2030 para el desarrollo sostenible*. [En línea]. Recuperado de http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/final_hangzhou_declaration_spanish.pdf
- Vargas, M. (2017). *Igualdad en la gestión cultural. Diagnóstico de las políticas públicas* (Trabajo Final de Máster). Universitat Politècnica de València
- Vicenç, C., i Vinardell, M. (15 de juny de 2015). *I en la música, on són les dones? El paper de la dona en la contracultura feminista i d'esquerres*. VilaWeb. [En línea]. Recuperado de <https://www.vilaweb.cat/noticies/i-en-la-musica-on-son-les-dones/>
- Viñuela, L. (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo, Espanya: KRK ediciones,
- Viñuela, L. (2003). *La construcción de las identidades de género en la música popular*. [En línea]. Dossiers Feministes num. 7: No me arrepiento de nada. Mujer y música, pp.11.

EDUCACIÓN MUSICAL EN LA CAPILLA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA DURANTE EL MAGISTERIO DE JUAN FRANCÉS DE IRIBARREN (1733-1767)

LAURA LARA MORAL

Conservatorio Superior de Música de Málaga

RESUMEN

Durante el s. XVIII, aquel interesado en iniciarse en la música no contaba con la amplia red de centros de formación que hoy en día existen, pues esta oferta didáctica se encontraba principalmente en catedrales y otras instituciones religiosas, las cuales se convirtieron no solo en centros de producción musical, sino en focos docentes para futuros intérpretes. En el presente estudio analizaremos las relaciones educativas que se establecieron entre diversos miembros de la plantilla musical de la seo malagueña durante el magisterio de Juan Francés de Iribarren (1733-1767). La consulta de fuentes primarias en el archivo de la catedral de Málaga nos ha permitido conocer qué músicos fueron formados en dicha institución durante este periodo concreto, en qué disciplina se adiestraron, qué papel jugaba el cabildo catedralicio malagueño en este proceso formativo y otros aspectos secundarios derivados de estas relaciones docentes.

PALABRAS CLAVE

Málaga, catedral, docencia, música, Juan Francés de Iribarren.

ABSTRACT

During the eighteenth century, those interested in starting in music did not have the wide network of training centers that exist today, since this didactic offer was mainly in cathedrals and other religious institutions, which became not only centers of musical production, but in educational focuses for future interpreters. In this study we will analyze the educational relationships that were established between various members of the musical staff of the Málaga cathedral during the magisterium of Juan Francés de Iribarren (1733-1767). The consultation of primary sources in the archive of Málaga's cathedral has allowed us to know which musicians were trained in said institution during this specific period, in which discipline they were trained, what role the Málaga cathedral council played in this training process and other secondary aspects derived from these teaching relationships.

KEY WORDS

Málaga, cathedral, teaching, music, Juan Francés de Iribarren.

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, cualquier persona que desee iniciarse en la música, sea niño o adulto, cuenta con una amplia red de centros de formación tanto públicos como privados, además de todos los recursos que internet proporciona. No obstante, si nos trasladamos al s. XVIII, comprobaremos que la situación era bastante diferente.

Concretamente en la ciudad de Málaga, el primer conservatorio no se fundó hasta principios del s. XIX (Martín Tenllado, 1991, p. 509); por lo tanto, durante siglos, la formación de futuros músicos se concentró principalmente en la catedral⁵⁴⁷. En relación con la actividad musical de este tipo de instituciones eclesiásticas, debemos aclarar que, durante el s. XVIII, estas contaban con una plantilla musical formada, a grandes rasgos, por el coro de canto llano y la capilla de música, colectivos que engalanaban la liturgia con el sonido de sus melodías y acercaban la palabra divina al pueblo: el primero, con el chantre o el sochantre a la cabeza, estaba formado por salmistas, capellanes y otra serie de clérigos que se encargaban de la monodía; mientras, la capilla de música, que incluía el coro (con tiples, altos, tenores y bajos) más los ministriles de cuerda y viento, estaba dirigida por el maestro de capilla y se encargaba de la música polifónica (López-Calo, pp. 440-441). Por último, a todos los intérpretes anteriormente mencionados habría que sumar los seises o niños cantores y el organista, cuyas labores musicales estaban relacionadas tanto con el coro de canto llano como con la capilla (Archilla Segade, 2014, pp. 72 y 79)⁵⁴⁸. Estos datos, aunque poseen un carácter más general, nos ayudan a contextualizar nuestro estudio, centrado en la catedral malagueña durante un periodo específico: el magisterio de Juan Francés de Iribarren (1733-1767).

⁵⁴⁷ El colegio de seises de la capital malagueña no se creó hasta finales del s. XVIII, por lo tanto, la catedral acaparó esta labor didáctica formando a futuros músicos desde su edad más temprana. ACM (Archivo Catedral de Málaga), Leg (Legajo). 548, Pza. (Pieza) 8, 8-4-1798.

⁵⁴⁸ Para ampliar información sobre el lugar que ocupaba el organista en el panorama catedralicio español, véase: Pérez Mancilla, 2013.

OBJETIVOS

En relación con lo anteriormente expuesto, nuestra investigación persigue destapar la red de conexiones docentes que se establecieron entre miembros de la plantilla musical malagueña durante la etapa mencionada. Para ello, se abordan las siguientes cuestiones: quiénes fueron los que ejercieron como docentes, quiénes serían los destinatarios de esta formación, qué beneficios tenía este proceso educativo (tanto para la catedral como para el docente y, por supuesto, para el propio discente), qué recursos económicos o materiales proporcionaba el cabildo malagueño para facilitar este proceso de instrucción musical y, por último, las repercusiones en el organigrama que conformaba la plantilla musical de la seo malagueña. Aunque los estudios centrados en la música de catedral de Málaga son numerosos, ningún investigador hasta el momento había indagado sobre estos aspectos⁵⁴⁹.

METODOLOGÍA

En aras de cumplir con estas metas, primeramente, hemos reconstruido la capilla musical malagueña durante el magisterio del maestro navarro Juan Francés de Iribarren (1733-1767); para ello, resultaba imprescindible sumergirnos en actas capitulares, legajos o salarios conservados en la catedral de Málaga, abarcando la totalidad de la centuria⁵⁵⁰. Además de recoger las fechas de acceso y cese con las que poder acotar la trayectoria temporal que cada miembro de la plantilla musical, esta documentación reflejaba algunos datos sobre la labor pedagógica realizada por

⁵⁴⁹ En la siguiente publicación encontramos una amplia enumeración de las investigaciones centradas en la música de la seo malagueña: Torre Molina, 2010, pp. 303-314. Partiendo de estas fuentes citadas, podemos afirmar que los numerosos estudios llevados a cabo hasta el momento solo han tratado tangencialmente el análisis de esta institución como foco de formación para futuros músicos. No obstante, en el caso de las catedrales de Las Palmas, México, Murcia o Badajoz, este asunto sí ha sido abordado de manera directa en diferentes artículos: Santana Gil, 1999; Marín López, 2008; Prats Redondo, 2011 y Archilla Segade, 2014.

⁵⁵⁰ Aunque algunos músicos solo ejercieron durante un periodo concreto del magisterio de Iribarren (ya fuese en sus inicios o su época final), había que rastrear su trayectoria completa, lo que nos obligó a cotejar documentos fechados desde finales del s. XVII hasta principios del s. XIX.

músicos de esta institución. Pero esta búsqueda de información sobre las relaciones docentes en la época no ha sido tarea fácil, pues no fue este un asunto al que aludieran directamente los músicos en sus cartas dirigidas a las autoridades eclesiásticas; sino que, aprovechando una demanda de ayuda económica, una solicitud de ascenso laboral u otros asuntos de diversa índole, estos individuos alegaban estar instruyéndose en determinada materia y, en algunos casos puntuales, especificaban quién fue el encargado de adiestrarles.

RESULTADOS

Por lo que respecta a las prácticas docentes habituales en la catedral malagueña, la normativa general exponía que, desde hacía siglos, tanto el sochantre como el maestro de capilla debían asumir ciertas obligaciones didácticas. En relación con el sochantre, los primeros Estatutos de la catedral de Málaga, aprobados en 1492, reflejaban que este músico enseñaba a los mozos «en todo aquello que han de decir en el coro» (Morales García-Goyena, 1907, p. 25)⁵⁵¹; mientras que, en reglamentos posteriores, sus labores pedagógicas no solo se ceñían a los mozos de coro, sino a otros servidores que quisieran aprender⁵⁵².

En cuanto al maestro de capilla, en 1546 se mencionaba que todos los días, excepto domingos y festivos, debía enseñar una hora entera a acólitos, beneficiados y otros ministros, sin recibir un salario extra por ello⁵⁵³. Pero la normativa aprobada en 1640 añadía algún detalle más, pues, aparte de todo lo anteriormente mencionado, especificaba

⁵⁵¹ Los Estatutos originales de 1492, cuya transcripción realizó L. Morales García-Goyena, se encuentra en: ACM, Leg. 674, 1492, *Códice de los Estatutos de la catedral de Málaga* (promulgados por el obispo Pedro Díaz de Toledo y Ovalle).

⁵⁵² ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. (folio) 112r, Libro de todas las ceremonias que se guardan en esta santa iglesia de Málaga según ordenación hecha por el ilustrísimo y reverendísimo Sr. fray don Antonio Enriquez de Porres, obispo de Málaga (libro manuscrito elaborado en torno a 1640).

⁵⁵³ ACM, Leg. 675, Pza. 1, 1546, fols. 26v y 27r, *Códice de los Estatutos del obispo fray Bernardo Manrique*.

que el maestro de capilla «está obligado a enseñar canto de órgano»⁵⁵⁴.

Una vez aclaradas estas prácticas habituales recogidas en la normativa de la seo malagueña y vigentes durante la época de Iribarren, lo cierto es que hemos encontrado otras relaciones docentes entre diferentes miembros de la plantilla musical catedralicia. Ante la diversidad de casuísticas halladas en los documentos cotejados, conviene distribuir los casos que vamos a mencionar en varias tipologías: en primer lugar, hablaremos sobre los seises de la catedral de Málaga que, con objeto de mantenerse en esta institución tras el cambio de voz⁵⁵⁵, recibieron formación de algunos ministriles de la capilla; y, en segundo lugar, citaremos a aquellos músicos adultos que, ya siendo parte de este colectivo, se habilitaron en otros instrumentos, ampliando sus destrezas como intérpretes y adquiriendo un perfil laboral más polivalente.

Respecto al primer grupo (aquellos seises formados en la seo malagueña), cabe mencionar a Diego Velasco, admitido como seise en la catedral de Málaga en 1726⁵⁵⁶. Ya en 1733, coincidiendo con la pérdida de su voz aguda, el cabildo malacitano le ofrecía mantenerle en la capilla un año más mientras recibía formación como violinista; pero si, transcurrido este tiempo, no adquiría la destreza suficiente, se le despediría⁵⁵⁷. Como queda demostrado en los documentos de la época, el sueldo de este músico, que ya ejercía como violinista «en prácticas», seguía siendo el mismo que gozaba como seise mientras iba adquiriendo una mayor habilidad con este instrumento⁵⁵⁸. Dejando a un lado detalles salariales,

⁵⁵⁴ ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 115r, Libro de todas las ceremonias que se guardan en esta santa iglesia de Málaga..., op. cit.

⁵⁵⁵ Iribarren, refiriéndose a los seises, sostenía que “si estos entraban grandecitos les duraba poco la voz, ya que a los catorce años comenzaban la muda”. ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f. (sin fechar).

⁵⁵⁶ En 1732 afirmaba llevar seis años sirviendo como seise. ACM, AACC n.º 44, 11-2-1732.

⁵⁵⁷ ACM, AACC (actas capitulares) n.º 44, s.p. (sin paginar), 30-1-1733.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

lo cierto es que su destreza adquirida debió ser evidente, pues fue admitido como violinista de la seo malacitana solo un año después⁵⁵⁹.

Aunque en el caso de Velasco desconocemos quién fue el encargado de instruirle, hubo otros seises cuyos profesores sabemos con certeza que eran miembros de la capilla musical al servicio de la seo malagueña por aquel entonces. En primer lugar, citaremos a dos seises formados por Pedro de la Espada⁵⁶⁰: Matías Trujillo y Tomás Castellanos.

El primero desempeñaba el puesto de seise desde 1741⁵⁶¹; pero diez años más tarde ya ejercitaba con aprovechamiento la trompa y el clarín, gracias a las lecciones de Pedro Andrés de la Espada⁵⁶². En 1753 seguía aplicándose en estos instrumentos y, una vez despedido de su plaza de seise, comenzó a ser nombrado trompa y clarín de la capilla en los documentos de la época⁵⁶³. En relación con lo anteriormente expuesto, cabe resaltar que este seise no esperó a ser relevado de su puesto para habilitarse en otra disciplina, sino que, aun siendo útil para la capilla como niño cantor, se preocupó por ir adquiriendo una destreza instrumental que, lógicamente, no se podía lograr en un corto periodo de tiempo.

El segundo alumno de Pedro Andrés de la Espada al que aludiremos es Tomás Castellanos: admitido en 1753, también se aplicó en la trompa y el clarín y, puesto que ya desde 1759 no era apto para seguir con su labor como seise, en 1760 fue aceptado para tocar estos dos instrumentos de manera interina en la seo malagueña⁵⁶⁴. Su destreza, sumada a las necesidades de la capilla musical, le permitieron susituir temporalmente a su maestro en 1761, ya que Pedro de la Espada se hallaba en

⁵⁵⁹ ACM, AACC n.º 44, s.p., 8-7-1734.

⁵⁶⁰ Este músico había sido admitido en 1744 en la capilla malagueña para tocar el violín, la trompa y el clarín. ACM, AACC n.º 46, fol. 117v, 12-6-1744.

⁵⁶¹ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios del primer semestre de 1741.

⁵⁶² ACM, AACC n.º 46, fol. 957v, 8-2-1751.

⁵⁶³ ACM, AACC n.º 47, fol. 108v, 22-12-1753.

⁵⁶⁴ ACM, AACC n.º 47, fol. 72v, 21-7-1753; ACM, AACC n.º 49, fol. 63r, 13-9-1759; y ACM, AACC n.º 49, fol. 170r, 30-6-1760.

Hamburgo por un asunto familiar⁵⁶⁵. Como hemos podido observar, las lecciones de Espada no solo beneficiaban a su alumno Tomás Castellanos, que adquiriría una destreza instrumental con la que asegurarse un trabajo en la capilla; sino que, en caso de necesitar unos días de permiso, Espada contaba con otro músico hábil que pudiera sustituirle. Pero esta interinidad laboral parecía no ser del agrado de Castellanos, ya que, aunque realizaba labores como trompa y clarín suplente, este ministril informó al cabildo de que en la capilla de Ronda le ofrecían un puesto para tocar sus instrumentos; entonces, llegó a sus oídos el fallecimiento de su maestro en un desafortunado accidente marítimo, por lo que decidió quedarse en la capilla malagueña como asalariado⁵⁶⁶. Finalmente, en 1763, obtuvo la plaza en propiedad⁵⁶⁷ y, aunque pudieron ser varios factores los que influyeron en su decisión de no marchar a Ronda, es más que probable que ejercer como ministril en la capilla de la catedral malagueña supondría un aliciente tanto cuantitativo como cualitativo para los músicos de la época⁵⁶⁸.

Una vez mencionados estos dos alumnos de Pedro Andrés de la Espada, traemos a colación a otro ministril que ejerció como docente: Antonio González de la Peña⁵⁶⁹. Este instruyó a Pedro Salinas, seise que, aunque fue admitido en 1755⁵⁷⁰, en 1763 ya había perdido su voz⁵⁷¹. Ante su inminente despido, el cabildo le permitió mantenerse al servicio de la capilla durante diez meses para aprender bajón y chirimía con González

⁵⁶⁵ ACM, AACC n.º 49, fols. 291v y 292r, 16-4-1761.

⁵⁶⁶ ACM, AACC n.º 49, fols. 359r y 359v, 23-12-1761.

⁵⁶⁷ ACM, AACC n.º 49, fols. 535v y 536r, 10-3-1763.

⁵⁶⁸ Luis Naranjo ya advertía de este hecho, destacando la catedral de Málaga como un destino codiciado por clérigos y músicos que optaban a ocupar una plaza en esta sede: la benignidad del clima y la dotación de sus prerrogativas y prebendas suponían un gran aliciente, lo que explica que algunos genios de nuestra historia como Cristóbal de Morales o Francisco Guerrero ocuparan el magisterio de capilla en este centro religioso. Naranjo Lorenzo, 1997, pág. 13.

⁵⁶⁹ Músico admitido en la seo malagueña en 1740 para tocar el bajón, la flauta y la chirimía. ACM, AACC n.º 45, fol. 156r, 11-8-1740.

⁵⁷⁰ ACM, AACC n.º 47, fol. 409r, 13-11-1755.

⁵⁷¹ ACM, Leg. 422, Pza. 1, s.f.

de la Peña⁵⁷². Parece que el aprovechamiento de Salinas fue del agrado del cabildo, pues en 1765 se le seguía citando como músico de la seo malagueña; aun así, el puesto no era totalmente de su agrado, pues Salinas pidió licencia para opositar en Ronda y, tras resultar seleccionado, abandonó la ciudad de Málaga⁵⁷³. Esto podría hacernos pensar que, en algunas ocasiones, la inversión que realizaba el cabildo malagueño en la formación de estos seises no acababa revirtiendo en la propia institución, pues algunos de ellos encontraban acomodo en otras capillas musicales. Pero lo cierto es que no hay evidencias de que el cabildo malagueño asumiera estos gastos de formación; es más, en un memorial conservado en la seo malacitana, Salinas afirmaba que debió invertir una gran cantidad económica en sus clases para habilitarse en los instrumentos, lo que significa que, al menos en este caso, el cabildo no sufragó su adiestramiento⁵⁷⁴. Lo que sí resulta evidente a tenor de lo anteriormente expuesto, es que la seo malagueña no solo era un foco pedagógico interno con el que nutrir a su plantilla instrumental, sino que muchos de los músicos allí formados acabaron ejerciendo en otras instituciones y propagando los conocimientos adquiridos.

Por lo que respecta a la compra de nuevos instrumentos con los que formar a los intérpretes, existen pruebas de que el propio cabildo participaba activamente en la adquisición de este material con el que estos músicos, ya fuesen niños cantores o ministriles adultos, debían practicar durante su periodo de formación. Evidencia de esta circunstancia sería la gran cantidad de peticiones económicas o “ayudas de costa” solitizadas por parte de ciertos músicos para adquirir aquellos instrumentos necesarios para su adiestramiento⁵⁷⁵. Un detalle objeto de controversia

⁵⁷² ACM, AACC n.º 49, fol. 656v, 17-11-1763.

⁵⁷³ ACM, AACC n.º 50, fol. 145r, 10-4-1765.

⁵⁷⁴ ACM, Leg. 446, Pza. 4, s.f.

⁵⁷⁵ Aunque existen más pruebas de esta adquisición de instrumentos, a continuación citamos varios ejemplos encontrados en las actas capitulares. A Salvador Núñez, imposibilitado por enfermedad para tocar el bajón, se le pidió en 1710 que entregase su bajón al cornetista Francisco Quero, el cual se ofrecía a aprender este instrumento (ACM, AACC n.º 39, fol. 444r, 12-6-1710). A Juan Cotillas se le trajo en 1728 un juego de oboes de Madrid (ACM, AACC n.º 44, fol. 8r, 19-1-1728). En 1737, los seises y hermanos Joaquín y Ambrosio García de los Dos

sería quién ostentaba la propiedad de dichos instrumentos, asunto que generaba ciertas desavenencias entre las autoridades eclesiásticas y los músicos⁵⁷⁶. La información recabada sugiere que, cuando el cabildo solo ayudaba económicamente a la compra de este instrumento, este no podía disponer de él según las necesidades de la capilla, pues era propiedad del músico que lo había adquirido.

Retomando el asunto de los seises formados en la catedral de Málaga, cabe mencionar un niño cantor cuyo caso era bastante sorprendente: Ambrosio García de los Dos, que había sido seise entre 1737 y 1741 en la seo malacitana⁵⁷⁷, aseguraba en 1765 haber aprendido música y órgano con el maestro Iribarren durante su etapa como niño cantor⁵⁷⁸.

pedían ayuda de costa para los instrumentos que tocaban (sin especificar cuáles eran) y el gobernador ofreció dárselos (ACM, AACC n° 45, fol. 33v, 19-9-1737). A Bernardo García se le pagaron en 1750 ciertos instrumentos (no se especifica cuáles eran) que había hecho traer de Alemania (ACM, AACC n° 46, fol. 907r, 16-9-1750); mientras que, en 1760, se le concedió un aumento salarial para comprar dos violones, uno para las fiestas de la iglesia y otro para las de fuera (ACM, AACC n° 59, fol. 147v, 14-7-1760). A Pedro Andrés de la Espada se le dio un dinero en 1749 para afrontar el pago de unas trompas que encargó “al norte”, aunque no se especifica el lugar concreto en el que fueron fabricadas (ACM, AACC n° 46, fol. 844v, 23-12-1749). Vicente Úbeda pedía en 1749 ayuda económica para un nuevo bajón, pues el suyo estaba quebrado, y se le concedió (ACM, AACC n° 46, fols. 806r y 806v, 3-7-1749). Por último, en 1768 se compró un monocordio al seise José de Almáchar (ACM, AACC n° 50, fol. 540r, 26-1-1768).

⁵⁷⁶ El 22 de noviembre de 1728, las autoridades catedralicias malagueñas pidieron a Nicolás Trujillo que entregara su instrumento (violón) a Jorge Samper para que pudiera instruirse. Pero Trujillo alegó que este violón no era propiedad de la catedral, sino que el cabildo solo le dio una ayuda de costa para comprarlo y solicitaba que se comprobaran las actas capitulares de 1714, año en el que se había concedido dicha ayuda económica (ACM, AACC n° 40, fol. 484v, 22-11-1714). Tras ser revisado este acuerdo capitular alcanzado en 1714, pocos días después el cabildo admitió que el violón era propiedad de Nicolás Trujillo. ACM, AACC n° 44, fol. 82r, 29-11-1728

⁵⁷⁷ ACM, AACC n.º 45, fol. 33v, 19-9-1737 y ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables que se pagaron a la capilla de música y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1741.

⁵⁷⁸ Aunque había pasado a ejercer como clérigo en otra institución religiosa sevillana, Ambrosio García de los Dos pedía en 1765 volver a servir en la seo malagueña, poniendo a disposición del cabildo tanto sus cualidades vocales (salmista) como instrumentales (órgano, violín y violón). ACM, AACC n.º 50 fol. 211r, 23-12-1765.

Lo peculiar de este caso es que en ningún momento la normativa de la seo malagueña mencionaba que el maestro estuviese obligado a enseñar habilidades instrumentales a los seises, pues ya se veía bastante abrumado por otras labores⁵⁷⁹. Pero la confluencia de varios factores hizo que por aquel entonces Iribarren se convirtiera en la mejor opción para un seise de la seo malagueña que anhelase adquirir habilidades con el órgano: por una parte, cabe mencionar la gran destreza como organista que el maestro navarro había adquirido desde su juventud, llegando a ocupar el cargo de primer organista en la catedral de Salamanca desde 1717 hasta 1733 (Naranjo Lorenzo, 1997, p. 17); y, por otra parte, Iribarren siempre mostró una gran dedicación y entrega a sus tareas musicales en la seo malagueña, laboriosidad que probablemente le llevó a abarcar más obligaciones de las que estipulaba la normativa⁵⁸⁰. Pero un factor que se suma a todo lo anteriormente mencionado sería que los organistas primero y segundo de la catedral de Málaga durante la etapa en la que Ambrosio García de los Dos ejerció como seise (1737-1741) no eran precisamente un referente ni en lo personal ni en lo profesional: mientras que Nicolás González Valjarizo, organista primero por aquel entonces, mostró una actitud poco decorosa durante su etapa como miembro de la capilla, llegando incluso a ser arrestado por sus malas costumbres y desarreglada vida⁵⁸¹; el segundo organista, Antonio Villafraña, protagonizó numerosos altercados tanto con el cabildo como con algunos compañeros (Martínez Solaesa, 1996, p. 246) y, además, parecía

⁵⁷⁹ Además de componer, el maestro debía cuidar y enseñar a los seises (tarea que fue un problema constante), dirigir la capilla, asesorar al cabildo en la elección de nuevos músicos y examinar aspirantes en las oposiciones. López-Calo, 1999, pág. 443.

⁵⁸⁰ Tras analizar la trayectoria de Juan Francés de Iribarren como maestro de capilla en la catedral de Málaga (1733-1767), hemos comprobado la preocupación que siempre mostró por realizar su labor de la mejor manera posible: solicitó un compositor de letras en 1735 para contrar con poemas de calidad a los que poner música, creó el archivo musical de la catedral de Málaga en 1737 y, pese a encontrar una mermada capilla musical durante ciertas etapas, buscó incesantemente nuevos músicos con los que nutrir este colectivo. Para conocer más datos biográficos sobre este autor, véase: Naranjo Lorenzo, 2002, pp. 235-241.

⁵⁸¹ ACM, AACC n.º 49, fol. 147r, 14-5-1760.

no tener una gran destreza como organista (Llordén Simón, 1968, p. 184).

Siguiendo con este primer grupo de seises formados en la catedral de Málaga, cabe destacar una última casuística: aquellos niños cantores cuyos progenitores, que estaban ejerciendo en la capilla musical por aquel entonces, se encargaron de transmitir sus destrezas a sus propios hijos varones con la intención de asegurarles un futuro dentro de esta institución. Tras haber analizado quiénes eran los componentes de la capilla malagueña durante el magisterio de Iribarren, hemos observado que algunos cargos musicales pasaban de una generación a otra en una misma unidad familiar. De esta manera, apellidos como Villafranca, Heredia, Cotillas, Trujillo o Úbeda fueron frecuentes en las actas capitulares, salarios y memoriales de gran parte del s. XVIII, aludiendo a varias generaciones de músicos de la capilla malagueña⁵⁸². Pese al empeño de los padres, no siempre sus descendientes pudieron acceder a un cargo en la plantilla de la seo malacitana. Como ejemplo citaremos el caso de la familia Maynoldi: por un lado, el padre, Juan Maynoldi, fue admitido como flautista y oboista en 1740 en la seo malagueña⁵⁸³; por otro lado, su hijo, Miguel Maynoldi, se mantuvo en la plaza de seise desde 1755 hasta 1764 y, tras haber perdido su registro de tiple, comenzó a realizar algunas suplencias como segundo flautista⁵⁸⁴. Desafortunadamente, en este caso concreto, el cabildo no permitió a Miguel Maynoldi acceder a un puesto en la capilla (Martín Quiñones, 1997, vol. 2, p. 369)⁵⁸⁵.

Aparte de estos seises formados en la seo malagueña, también hemos observado que ciertos músicos adultos de la plantilla, ya fuese por

⁵⁸² Esta circunstancia ha dificultado sumamente la recopilación de datos relacionados con la trayectoria laboral de estos músicos, pues debemos advertir que las actas capitulares y memoriales de la época eran documentso bastante erráticos y, en numerosas ocasiones, un mismo músico era mencionado con varios nombres diferentes y, en estos casos concretos, se confundía el del progenitor con el del hijo.

⁵⁸³ ACM, Leg. 616, 2-9-1740.

⁵⁸⁴ ACM, AACC n.º 47, fol. 409v, 13-11-1755; ACM, AACC n.º 50, fol. 56v, 3-7-1764 y ACM, AACC n.º 50, fol. 64v, 27-7-1764.

⁵⁸⁵ Martín Quiñones, 2007, vol. 2, p. 369.

iniciativa propia o por petición de las autoridades eclesiásticas, ampliaron sus destrezas musicales. Este fue el caso de Bernardo García, admitido como seise en 1732⁵⁸⁶. Aunque iba a ser cesado en 1740, pedía mantenerse en la capilla, pues había aprendido a tocar el violín y el violón⁵⁸⁷; su propuesta fue admitida, ya que en 1741 era citado como segundo violón de la capilla⁵⁸⁸. Pero no contento con ello, este músico continuó formándose y, desde 1745, accedió al puesto de trompista⁵⁸⁹. Tras varias décadas ejerciendo, durante sus últimos años se mantuvo como violón, mientras sus obligaciones con el violín, la trompa y el clarín pasaron a Matías Trujillo⁵⁹⁰. Como hemos podido observar, los documentos de la época demuestran que Bernardo García llegó a dominar hasta cuatro instrumentos (violón, violón, trompa y clarín), aunque en última etapa se mantuvo solo como violón, aliviando así su carga. A colación de lo anteriormente mencionado conviene aclarar que la ejecución de algunos instrumentos, como la trompa y el clarín, era bastante exigente físicamente, por lo que se convirtió en una costumbre habitual que algunos músicos de avanzada edad se mantuviesen con instrumentos más cómodos mientras delegaban el resto de sus obligaciones en ministriles más jóvenes⁵⁹¹.

Otro músico bastante polifacético durante el magisterio de Iribarren fue Nicolás Heredia: aunque entró en 1711 como seise sin salario (con la intención de aprender el oficio)⁵⁹², desde 1713 ya se mencionaba su primer sueldo⁵⁹³. Tras su cambio de voz, accedió al puesto de segundo

⁵⁸⁶ En 1740 alegaba llevar ocho años como seise. ACM, Leg. 616, 4-1-1740.

⁵⁸⁷ ACM, AACC n.º 45, fol. 137v, 3-1-1740.

⁵⁸⁸ ACM, AACC n.º 45, fol. 207r, 17-5-1741.

⁵⁸⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 427r, 6-12-1745.

⁵⁹⁰ ACM, AACC n.º 49, fol. 249r, 3-1-1761.

⁵⁹¹ Francesc Valls, refiriéndose a trompas y clarines, aconsejaba al compositor ir «con cuidado, que no hayan de tocar muchos compases consecutivos, porque sería reventarlos, y así que no pase de dos o tres para que puedan descansar». Valls Galán, ca. 1742, fol. 172v.

⁵⁹² ACM, AACC n.º 40, fol. 41r, 13-7-1711.

⁵⁹³ ACM, AACC n.º 40, fol. 246v, 3-7-1713.

violín en 1729⁵⁹⁴; pero las necesidades de la capilla apremiaban y, pocos años después, el cabildo pidió a Heredia que se adiestrara en el oboe⁵⁹⁵. Parece que sus inquietudes musicales no estaban totalmente satisfechas en la catedral de Málaga y, aunque ya ejercía como violinista desde hacía seis años, en abril de 1735 pidió licencia a las autoridades eclesiásticas para ir a Italia y perfeccionarse en este instrumento⁵⁹⁶, pero el cabildo no lo vio conveniente⁵⁹⁷. Dado que la renta en la capilla malagueña no le satisfacía, en 1744 opositó en Badajoz y, tras ser seleccionado, dejó su puesto en la seo malagueña definitivamente⁵⁹⁸.

En relación con la trayectoria musical de este ministril, hay dos circunstancias que llaman nuestra atención: por un lado, queda demostrado que en ocasiones era el propio cabildo el que solicitaba a sus músicos ampliar sus habiliades instrumentales teniendo en cuenta las necesidades específicas de la capilla; y, por otro lado, las inquietudes de ciertos ministriles de la seo malagueña les llevaban a buscar formación musical fuera del templo. En este caso concreto, no sorprende que Heredia pusiese su punto de mira en el país italiano, pues esta región se convirtió en un referente artístico para los músicos de la centuria dieciochesca, siendo habitual la presencia masiva de músicos italianos en capillas catedralicias como, por ejemplo, la de Toledo (Martínez Gil, 2003, pp. 70, 357, 362 y 364), Cádiz (Díez Martínez, p. 208) o Santiago de Compostela (Alén Garabato, 1995, p. 16).

A pesar de haber mencionado solo dos casos, podemos afirmar que en la catedral malacitana era muy habitual durante el s. XVIII encontrar a ministriles muy polifacéticos que, con el paso del tiempo, eran capaces

⁵⁹⁴ ACM, AACC n.º 44, fol. 111r, 9-4-1729.

⁵⁹⁵ ACM, AACC n.º 44, s.p., 3-1-1735.

⁵⁹⁶ ACM, AACC n.º 44, s.p., 29-4-1735.

⁵⁹⁷ Se conserva un memorial de este músico en el que alegaba que, tanto en 1735 como en 1736, pidió al cabildo malagueño trasladarse a Italia temporalmente para mejorar su técnica violinística; pero las autoridades eclesiásticas no lo consideraron conveniente. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 10-5-1750.

⁵⁹⁸ ACM, AACC n.º 46, fols. 109v y 110r, 15-4-1744; y ACM, AACC n.º 46, fol. 117v, 12-6-1744.

de dominar una gran variedad de instrumentos. Esto suponía una gran ventaja económica para el cabildo catedralicio, pues con un mismo sueldo podían cubrir varias cuerdas instrumentales o posibles ausencias de músicos titulares.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

A pesar de la dificultad en el rastreo de datos, hemos podido comprobar que muchos seises o niños cantores de la seo malagueña, a medida que se aproximaba su edad de muda o cambio de registro vocal, mostraban un gran interés por desarrollar alguna destreza instrumental y, de esta manera, poder asegurarse un futuro profesional en el mundo de la música. Así pues, se estableció una red de relaciones docentes en la que ciertos integrantes de la plantilla musical se encargarían de instruir a futuros profesionales con los que ampliar este colectivo musical.

Esta circunstancia, sumada a la evidencia de que muchos músicos adultos de la plantilla incrementaron sus habilidades instrumentales, permitieron al cabildo malagueño gozar de un nutrido colectivo con el que poder ejecutar las piezas musicales tan importantes para el culto divino. No en vano, las composiciones que debían ejecutar estos ministros eran un vehículo evangelizador con el que la Iglesia pretendía hacer llegar al pueblo iletrado la Palabra de Dios. Dada la importancia que adquirió la actividad musical durante la centuria dieciochesca, el cabildo malagueño no escatimaba en esfuerzos (se preocupaba por mantener una nutrida capilla, mantenía a músicos en prácticas, sufragaba los instrumentos de aquellos que necesitaban instruirse o pedía a músicos adultos que ampliar sus destrezas instrumentales con otras especialidades), pues los beneficios eran evidentes (se mantenía el sueldo de seise a instrumentistas que ya ejercían como tal, se contaba con músicos muy polifacéticos que podían ser hábiles para ejecutar instrumentos de varias familias diferentes y, en caso necesario, sustituir a otros compañeros, etc.).

Visto todo lo anterior, y puesto que para la inauguración del primer conservatorio en la ciudad habría que esperar hasta el s. XIX, resulta evidente que la catedral malacitana se convirtió en el principal centro pedagógico de la ciudad durante gran parte del s. XVIII. De hecho, sus

muros no solo albergaron uno de los más importantes focos de producción musical en la época dieciochesca, sino un centro de enseñanza con el que perpetuar esta actividad sonora tan relevante en el proceso evangelizador.

REFERENCIAS

MONOGRAFÍAS

Alén Garabato, M.^a P. (1995). *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*. Ediciones do Castro Música.

Díez Martínez, M. (2004). *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Servicio de Publicaciones de la Universidad y la Diputación de Cádiz.

Martín Tenllado, G. (1991). *Eduardo Ocón: El Nacionalismo Musical*. Seyer.

Martínez Gil, C. (2003). *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764): evolución de un concepto sonoro*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Martínez Solaesa, A. (1996). *Catedral de Málaga: órganos y música en su entorno*. Studia Malacitana.

Morales García-Goyena, L. (1907). *Estatutos de la catedral de Málaga recogidos de los originales por el Doctor Luis Morales García-Goyena*. Imprenta y Librería de López de Guevara.

Naranjo Lorenzo, L. E. (1997). *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren (1699-1767) (estudio preliminar y catálogo)* [trabajo inédito depositado en el Centro de Documentación Musical de Andalucía].

CAPÍTULOS DE MONOGRAFÍAS O DICCIONARIOS

López-Calo, J. (1999). Catedrales. En E. Casares Rodicio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3 (pp. 440-447). Sociedad General de Autores y Editores.

Naranjo Lorenzo, L. E. (2002). Francés de Iribarren Echevarría, Juan. En E. Casares Rodicio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5 (pp. 235-241). Sociedad General de Autores y Editores.

Pérez Mancilla, V. J. (2013). La plaza de organista en las catedrales españolas en la época de Durón (1660-1716). En P. Capdepón Verdú y J.J. Pastor Comín (coords.), *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época* (pp. 245-265). Editorial Academia del Hispanismo.

Torre Molina, M.^a J. (2010). La catedral de Málaga como modelo de estudio de la música en el ámbito catedralicio español e hispanoamericano: logros, perspectivas y retos. En A. García-Abásolo (coord.), *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América* (pp. 299-341). Servicios de Publicaciones Universidad de Córdoba.

ARTÍCULOS CIENTÍFICOS

Archilla Segade, H. (2014). Enseñanza musical en las catedrales: Badajoz en el s. XVII. *Música y Educación*, 98, pp. 68-83.

Llordén Simón, A. (1968). Notas históricas de los maestros organistas de la catedral de Málaga (1585-1799) [II]. *Anuario Musical*, 23, pp. 157-189.

Marín López, J. (2008). La enseñanza musical en la catedral de México en el periodo virreinal. *Música y Educación*, 76, pp. 8-19.

Prats Redondo, C. (2011). Educación musical en la catedral de Murcia. Los Infantes de Coro y El Colegio de S. Leandro 1600-1760 (I). *Carth*, 27, pp. 399-425.

Santana Gil, I. (1999). La educación musical en Las Palmas de Gran Canaria hasta la implantación del actual conservatorio. *Boletín Millares Carlo*, 18, pp. 405-421.

TRABAJOS UNIVERSITARIOS

Martín Quiñones, M.^a A. (1997). *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII: la vida y obra de Jaime Torrens* [Tesis doctoral, Universidad de Granada].

FUENTES IMPRESAS

Valls Galán, Francesc (ca. 1742). *Mapa armónico práctico*, 1742.

FUENTES MANUSCRITAS

Actas capitulares, legajos, salarios, documentos estatutarios y reglamentos internos de la catedral de Málaga.

PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS, REPERTORIOS Y CRÍTICA MUSICAL EN SEVILLA DURANTE LA EDAD DE PLATA (1920-1936)

DRA. OLIMPIA GARCÍA LÓPEZ
Universidad de Córdoba, España

RESUMEN

El presente capítulo se centra en los discursos sobre interpretación musical publicados en Sevilla durante la Edad de Plata. El principal objetivo es conocer las prácticas de interpretación y los repertorios ofrecidos en estos años en los conciertos celebrados en la ciudad. Además, se analiza la labor pedagógica y propagandística desempeñada por los críticos musicales locales durante esta etapa. Metodológicamente, esta investigación presenta puntos de conexión con la historia local, la microhistoria, la historia urbana y la musicología urbana. Este trabajo muestra la transformación del repertorio y de la tipología de conciertos organizados durante el periodo de 1920 a 1936, así como la influencia de críticos locales como Eduardo Torres o Luis de Rojas en este proceso.

PALABRAS CLAVE

Música y prensa, crítica musical, interpretación musical, repertorio, Sevilla.

INTRODUCCIÓN

A diferencia de otras capitales españolas como Madrid o Barcelona, en la Sevilla de principios del siglo XX no se puede apreciar la continuidad derivada de una programación estable de conciertos a cargo de músicos profesionales antes de la fundación, en 1920, de la Sociedad Sevillana de Conciertos. Hasta ese momento, solo excepcionalmente se podían escuchar intérpretes consagrados en los teatros de la ciudad y la vida concertística quedaba prácticamente limitada a las veladas musicales protagonizadas por alumnos aventajados y por músicos locales que, puntualmente, organizaba la Sección de Música del Ateneo y la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País. La Sociedad Sevillana de Conciertos, con su organización de dos sesiones fijas mensuales, consiguió establecer cierta periodicidad en la programación de conciertos de “música académica” (Pérez, 1996; 1997). Además, esta asociación contrató a intérpretes internacionales de primer nivel y a artistas nacionales de altísima calidad, haciendo posible que sus socios tomaran contacto con repertorios poco interpretados en la ciudad, que, cronológicamente, abarcaban desde las obras de Bach o Mozart, a la “Música Nueva” de Falla, Debussy, Honneger o Stravinsky, y que, instrumentalmente, prestaban una atención hasta esos momentos inusual a la música camerística y orquestal (García-López, 2021). Esto tuvo su reflejo en la prensa local, en cuyas columnas se publicaron críticas musicales que reflexionaron sobre las prácticas interpretativas y los repertorios ofrecidos en estos conciertos.

Gracias a la actividad de diversas asociaciones culturales, artísticas y musicales, la capital andaluza presenció un florecimiento musical durante los años veinte (Pérez, 1997; González-Barba, 2015). La Sociedad Sevillana de Conciertos gozó de gran importancia en la ciudad desde su constitución, aunque los problemas económicos surgidos a finales de esa década culminaron, durante la Segunda República, con su conversión en una nueva delegación de la Asociación de Cultura Musical (Delgado, 2015). Especial significación tuvieron también la Sociedad Económica de Amigos del País y la Sociedad Filarmónica de Sevilla, que contaron con academias de música propias, aunque la puesta en marcha del Conservatorio durante el curso académico de 1935/36 —que reunió a algunos

profesores de dichos centros— puso fin a la actividad musical desarrollada por estas instituciones (Cansino, 2011; García-López, 2014; Mena, 1984; Ruiz, 2009; 2012; 2018). Desempeñó también un papel fundamental la Sección de Música del Ateneo, que, desde 1913, venía organizando gran número de conciertos y conferencias musicales (Sánchez, 2003). Por otra parte, el Centro de Estudios Andaluces, fundado en 1932, puso en marcha múltiples iniciativas para dinamizar culturalmente la ciudad —tales como la creación, en el seno de su Sección de Música, de la Orquesta Sinfónica Sevillana—.

En este capítulo se analizan los discursos sobre la interpretación musical publicados en Sevilla durante la Edad de Plata. Concretamente, se centra en el periodo que va desde 1920 al inicio de la Guerra Civil española. El principal objetivo es conocer las prácticas de interpretación y los repertorios ofrecidos en estos años en los conciertos celebrados en la ciudad. Resulta también relevante reflexionar sobre la visión que del intérprete se tenía en esta época en Sevilla. Además, al examinar estas cuestiones, se hace necesario el análisis de la labor pedagógica y propagandística desempeñada por los críticos musicales locales.

Este estudio presenta puntos de conexión con la historia local y la microhistoria, ya que la escala de observación se reduce a la ciudad de Sevilla, permitiendo el análisis de personajes y episodios que hasta el momento habían pasado prácticamente inadvertidos en el estudio de la música española. Esta investigación se nutre también de la historia urbana y la musicología urbana, en tanto que presta atención no solo a los acontecimientos musicales que tienen lugar en la capital andaluza, sino también a sus interacciones con las estructuras culturales, sociales, económicas e institucionales del tejido urbano. De esta forma, pone de manifiesto la necesidad no solo de indexar y cartografiar los eventos sonoros, sino también de contextualizarlos a la luz de los aspectos socioculturales, políticos y económicos para hacerlos resonar.

Ante la escasez de grabaciones sonoras durante la Dictadura de Primo de Rivera, este estudio se ha confeccionado, principalmente, a través de los textos publicados por Luis de Rojas y Eduardo Torres, figuras centrales de la vida musical sevillana durante la primera mitad del siglo XX,

y críticos musicales de los diarios locales *El Liberal*, *El Noticiero Sevillano* y el *ABC de Sevilla*. Por tanto, este trabajo entronca con las indagaciones que consideran la prensa como una fuente con rigor científico para la investigación musical (Torres, 1991; Sobrino, 1993). No obstante, esta ha sido analizada teniendo presente la particularidad de las fuentes hemerográficas como textos que, lejos de contener verdades absolutas, pretenden funcionar como marcos de interpretación de la realidad y de legitimación de ideas, intentando influir decisivamente en la esfera pública (Casado, 2017).

1. PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS

1.1. EL IDEAL DEL “VERDADERO INTÉRPRETE”

Desde sus primeras críticas, Eduardo Torres reflexionó constantemente en torno a su idea del “verdadero intérprete”. Defendía que estos no tenían otra misión que:

Dar al público la obra artística de un autor, tal y como este la concibió en su mente, y presentarla libre de todo aquello que pueda desfigurarla, transformarla y darle otro sentido emocional que el propio de ella⁵⁹⁹.

Legitimaba su opinión fundamentándose en las enseñanzas de Beethoven y Liszt, las cuales se centraban en el aspecto poético de las obras, exigiendo una interpretación “fundada en la diferenciación de los momentos psicológicos” y que no prestara excesiva atención a la parte técnica o al mero virtuosismo⁶⁰⁰.

La desconfianza de Torres ante los pianistas de renombre que se presentaban por primera vez en Sevilla se hace patente en muchas de sus críticas. En una de las primeras que vio la luz en *El Noticiero Sevillano*, en diciembre de 1921, reconocía que, después de tantas desilusiones sufridas a lo largo de su vida, al anunciarse la actuación de un gran pianista, la duda se apoderaba de su espíritu e incluso acudía con cierto temor a

⁵⁹⁹ Torres, E. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Brailowsky”. *El Noticiero Sevillano* (13/12/1921), p. 1.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

la audición. Aunque la presentación en Sevilla de Alexander Brailowsky le hizo cuestionarse si este sería un “virtuoso más” o “un artista honrado y digno de tal nombre”, los primeros compases de la *Appassionata* de Beethoven le valieron para disipar sus dudas, ya que, en sus propias palabras: “allí estaba la verdad, pura y sin celajes”⁶⁰¹. Sin embargo, el veredicto sobre esta interpretación no debió de ser unánime, ya que las apreciaciones de los que Torres calificó como “amigos queridos e inteligentes” le llevaron a publicar algunas ideas sobre la labor del intérprete. Estas reflexiones incluían citas y reelaboraciones de los escritos de Felix von Weingartner, eminente director de orquesta que, por recomendación de Hanslick, había realizado estudios de Filosofía en Leipzig⁶⁰².

Parafraseando a Weingartner, Torres se mostró contrario a la exageración de los detalles, considerando que estos debían subordinarse siempre “al carácter fundamental de unidad”. De hecho, apuntó que, precisamente, “esta comprensión del carácter de la obra” es lo que había de “artístico” en la interpretación, subrayando la importancia de que la razón dominara por entero, para evitar que el sentimiento tomase proporciones exageradas y llevase a la incoherencia y a la falsa sentimentalidad. Además, afirmó que el intérprete no debía jamás “elevar el valor de una obra, sino darle una ejecución adecuada”, asegurando que, por grande que fuera su talento, no conseguiría “hacer bueno lo que es malo”⁶⁰³. Así, Torres define al “verdadero intérprete” con las siguientes palabras:

El intérprete que, aparte de poseer una técnica completa e impecable, ahonde en el carácter general de una obra y procure la unidad de sentimiento, sin buscar efectos que perturben esta unidad, será para nosotros el verdadero, el digno de aplauso y de loa⁶⁰⁴.

⁶⁰¹ *Ibid.*

⁶⁰² Torres, Eduardo. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Segundo recital de Brailowsky”. *El Noticiero Sevillano* (15/12/1921), p. 1.

⁶⁰³ Se trata de una reelaboración de un texto publicado por Weingartner (1906, pp. 17-18) incluida en *Ibid.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*

En cuanto a los conjuntos instrumentales, con motivo de la actuación del Cuarteto Catalán en 1934, Torres apuntó que si todas las agrupaciones musicales necesitaban, para presentarse ante los públicos, “una larga y concienzuda preparación técnica”, “un estudio acabado de las sonoridades” y “de cada autor y cada estilo”, este trabajo preliminar debía ser “redoblado, largo y penoso en extremo” cuando se trataba de un cuarteto, que consideraba “la más alta expresión de la música pura”. Afirmó que “cuatro artistas de alto renombre, con méritos indiscutibles para brillar con luz propia”, no podrían formar “un buen cuarteto” sin características como: “anulación de la propia personalidad en bien del conjunto, temperamento igual con dejación del individual, sentimiento unánime, asimilación del estilo y mil y una cosas que todas juntas vienen a formar un todo completo y armónico”. En su opinión, nada de esto pudo observarse en el Cuarteto Catalán, del que criticó la “falta de gradación en las sonoridades, muchas veces ásperas y desagradables” e incluso “desafinaciones molestas y repetidas”. Dejó constancia de que todos sus componentes eran “excelentes profesores, dignos y aptos para formar un buen conjunto”, pero apuntó que estos necesitaban “largo tiempo de convivencia artística para llegar a sobresalir en este difícilísimo género”⁶⁰⁵. Por el contrario, en 1930, Torres alabó al Cuarteto Garray, destacando su “verdadero sentido de intermediarios, llegando a eclipsar sus individualidades, a olvidarse de sí mismos para crear entre la obra y el público la comunicación directa y el contacto absoluto”⁶⁰⁶. Aplaudió su “honradez suma que les hacía huir de efectismos de mal gusto”, llegando a calificar a esta agrupación como “una de las mejores que habían desfilado por Sevilla”⁶⁰⁷.

⁶⁰⁵ E. “Sociedad de Cultura Musical. Cuarteto Catalán”. *ABC de Sevilla* (07/10/1934), p. 40.

⁶⁰⁶ E. “Sociedad Sevillana de Conciertos”. *ABC de Sevilla* (22/11/1930), p. 30.

⁶⁰⁷ E. “Sociedad Sevillana de Conciertos. El caso Tchaikowsky”. *ABC de Sevilla* (23/11/1930), p. 39.

1.2. EL CONCEPTO DE “NACIONALISMO INTERPRETATIVO” DE EDUARDO TORRES

En opinión de Torres, el concepto de nacionalismo en música no solo se aplicaba a la obra en sí, sino que se extendían también al intérprete, de forma que una obra cambiaba de carácter y color según la nacionalidad del ejecutante, quien, “al sentirla y expresarla”, le imprimía su peculiar sello. Afirmaba que, en los artistas de origen “latino puro, españoles e italianos”, la expresión musical era “más honda y caliente, más avasalladora, al extremo de alterar muchas veces los ritmos y *tempos*”. Sin embargo, los nacidos o educados musicalmente en países nórdicos como Alemania, sentían y expresaban “con pasión, sí, pero más serenamente y con cierta tranquilidad amable”, que no les permitía alteración “alguna ni aun en los *rubatos* chopinianos de mayor romanticismo”. El sello francés lo consideraba “una equidistancia entre estos extremos opuestos”, que le permitía conservar siempre “una línea elegante y fina, jamás descompuesta”⁶⁰⁸.

Con motivo de las calurosas polémicas y comparaciones que surgieron entre las interpretaciones del Cuarteto Wendling y el Quinteto Rosé, Torres sentenció que no podían ni debían hacerse estas comparaciones, ya que se trataba de dos temperamentos completamente diferentes y antitéticos:

Nunca, sin embargo, como ahora pueden ni deben hacerse estas comparaciones. Nos hallamos en presencia de dos temperamentos completamente diferentes y antitéticos; uno septentrional, académico puro, que no se deja llevar del entusiasmo, más atento al fondo que a la forma, y subordinándolo todo al plan interior de la obra: este es Wendling. El otro es completamente diferente; alma mediterránea, latina, amiga de lo pasional, destaca las líneas melódicas, se deja llevar del entusiasmo, de la forma y del color⁶⁰⁹.

⁶⁰⁸ E. “Asociación de Cultura Musical. Goldberg”. *ABC de Sevilla* (06/06/1934), p. 36.

⁶⁰⁹ Torres, Eduardo. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Quinteto Rosé”. *El Noticiero Sevillano* (19/03/1922), p. 1.

1.3. LA FIDELIDAD A LA PARTITURA

1.3.1. “Las genialidades de Paderewski” o cómo deformar el repertorio de Frédéric Chopin

La importancia de respetar fielmente la partitura fue un aspecto al que Torres prestó especial atención. Se lamentó de que afamados pianistas como Ignacy Jan Paderewski y Emil von Sauer interpretaran las obras – especialmente las de Chopin– “a su capricho, y según su modo de sentir”, costumbre que, según aseguraba, se venía imitando, de forma que este mal se había hecho “crónico”. Comprendía que, por carecer de indicaciones en la partitura, esto podía ser disculpable en las piezas de Bach, pero no así en las de otros maestros como Mozart, Chopin o Schumann⁶¹⁰.

En 1929 afirmó que, “entre el sinnúmero de intérpretes de Chopin” que había oído, raro era “encontrar un par de ellos que se parecieran algo”, debido a que, a consecuencia del *rubato*, nadie como Chopin dejaba más libertad al artista, y la música tomaba “formas tan varias como ejecutantes la interpretase”. Sin embargo, afirmaba que existía “un canon, no escrito ni de fuerza dogmática, pero que en la gracia de la costumbre y por tradición ininterrumpida había llegado a tomar forma de ley”, y que Chopin era “casi de ayer” y sus obras estaban “minuciosamente anotadas en todos sus detalles, hasta los más ínfimos”⁶¹¹.

Tras la actuación de Julia Parody, criticó la “influencia nefasta” que los citados concertistas extranjeros habían ejercido sobre los jóvenes pianistas españoles en sus interpretaciones de Chopin. Advirtió que el abuso del *rubato* destruía el ritmo y dislocaba la línea melódica “hasta convertir la obra en una cosa incomprensible y de efecto desastroso”, y se lamentó de que este efecto –que algunos llamaban “genialidades de Paderewski y sus seguidores”– se había hecho crónico, convirtiendo los valsos de Chopin en “pedazos de música epiléptica y atormentante, en vez de ser

⁶¹⁰ Torres, E. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Brailowsky”. *El Noticiero Sevillano* (13/12/1921), p. 1.

⁶¹¹ E. “Informaciones musicales. Concierto de Claudio Arrau”. *ABC de Sevilla* (25/10/1929), p. 39.

sedantes del alma y acariciadores del oído”. Recomendó, por tanto, huir de esos “abusos antiartísticos” y ceñirse “a lo escrito y anotado por el autor, único autorizado para ello”. En concreto, aconsejaba seguir el ejemplo de Édouard Risler, considerándolo “fiel sirviente de la idea del autor”⁶¹².

Torres criticó también las interpretaciones chopinianas de Arthur Rubinstein. A pesar de calificarlo como “perfecto en Bach y Mozart” y señalarlo como el mejor intérprete de Albéniz, consideró que, “como nacido en Polonia”, debería “guardar un fervoroso culto a Chopin”, en lugar de “complacerse en desfigurarlo y hacerlo aparecer ante el público como un epiléptico, en gracia a los alardes de virtuosismo”. Con estos irónicos términos, expresó su rechazo a la que calificó como su “scherzobalada de Chopin”, cuyos *tempos* “alteró caprichosamente”. Aunque el crítico sevillano reconoció en Rubinstein “condiciones verdaderamente excepcionales, en cuanto a lo puramente técnico y exterior”, afirmó que le faltaba algo para “brillar con luz propia en las altas cimas del arte”⁶¹³. Estas reflexiones conectan con la crítica al virtuosismo, cuestión que será analizada más adelante.

1.3.2. “Destrozando” las más populares obras del “glorioso maestro”: la interpretación de la música de Manuel de Falla

Torres criticó no solo la libertad de Rubinstein en las obras de Chopin sino también en las de Falla:

En dos grupos distintos y diametralmente opuestos se dividen los grandes artistas del piano, los ya consagrados por el universal asentimiento y la fervorosa adhesión de crítica y público: pertenecen al primero los intérpretes que pudiéramos llamar serios, de acrisolada honradez artística; aquellos que se identifican con el pensamiento creador, y lo sirven con devoción profunda, y sin mirar a sí mismos ponen el corazón y la técnica al servicio de la idea que dio vida a la obra. Son los segundos aquellos que en aras de un virtuosismo innato al que sirve una técnica ilimitada, más que intérpretes son nuevos creadores; cambian muchas

⁶¹² Torres, E. “Sociedad Sevillana de Conciertos”. *El Noticiero Sevillano* (12/06/1921), p. 1.

⁶¹³ Torres, E. “Teatro Llorens. Rubinstein”. *El Noticiero Sevillano* (18/04/1922), p. 1.

veces fundamentalmente la idea del autor, desfiguran los detalles y dan al público la sensación de escuchar algo nuevo y desconocido [...].

Rubinstein, en la plenitud de forma, con el más grande dominio de su arte, con la genial y sobrehumana potencia de sus inmensas facultades, pudiera ser hoy el único, el indiscutible, mas en ciertas obras [de] Falla y Chopin, por ejemplo, sus interpretaciones son de una libertad que desdice del buen gusto depurado que en otras obras nos ofrece: los dos autores citados han sufrido la triste experiencia: los cambios de movimiento, los *ralentandos*, las bruscas aceleraciones, pueden agrandar a ciertos públicos, ya que esto es cuestión de gustos y no lo discutimos, mas a nosotros siempre nos parecerá más grande y portentoso en obras en las que se ciñe estrictamente a lo escrito [...].

Rubinstein, poseedor de esa llama prometeica, que infaliblemente prende en el público, no necesita de enfáticos e inútiles gestos para servir humildemente y con la mayor fidelidad a las obras maestras de la música; estatua viviente de la música, a cuyo alrededor todo se ordena como por arte de encantamiento, debe servir de ejemplo a quienes acuden para aprender el verdadero arte de la interpretación, no señalando equivocados caminos difíciles luego de rectificar⁶¹⁴.

Rojas también censuró, en 1925, las versiones de Rubinstein de las danzas de Falla, recomendando al compositor gaditano que, como Rubinstein iba a Granada, le hiciera oír dichas danzas:

Hemos tenido aquí al gran Rubinstein, quien incluyó en su primer concierto sus obras de Ud. la “Farruca”, “Danza de la Molinera” y “Danza del Amor Brujo”. No obstante la interpretación “genial” de las dos últimas, alterando los tiempos y el ritmo, alcanzaron un éxito clamoroso. En su segundo concierto y de propina nos regaló nuevamente con las citadas danzas.

Nuestro D. Eduardo Torres, con este motivo, en *El Noticiero [Sevillano]*, le largó el correspondiente varapalo, y, como ahora va a esa Rubinstein, creo debiera Ud. hacerle oír las dichas danzas, con lo que Ud. no perdería nada y él ganaría mucho⁶¹⁵.

⁶¹⁴ E. “Teatro de la Exposición: Rubinstein”. *ABC de Sevilla* (26/04/1932), p. 34.

⁶¹⁵ Archivo Manuel de Falla. Sig. 7519-007. Carta de Luis de Rojas a Manuel de Falla (01/05/1925).

Respecto a la interpretación de la música de Falla, conviene destacar un texto de Torres de 1930 en el que critica las versiones de todos los pianistas que por Sevilla habían desfilado, con la única excepción del pianista estadounidense Ramón Méndez:

Todos los pianistas que por Sevilla desfilan, de gran renombre unos, de más modestas pretensiones otros, necesitan ensañarse con el glorioso maestro, destrozándole sus más populares obras, como si tuvieran que vengar algún personal agravio del más bueno de los hombres. ¡Pobre “Danza del Fuego”, y pobre “Farruca”, por no citar más que estas dos obras! Ni aires, ni ritmos, ni nada de lo que Falla pensó al escribirlas; más parecen caballos desbocados o trenes lanzados a vertiginosa marcha; hay que salvar entre todos estos iconoclastas a Ramón Méndez, el joven pianista norteamericano, único a quien hemos oído una versión exacta y profundamente sentida del “Círculo Mágico” y “Danza del Fuego”⁶¹⁶.

1.3.3. “La menor partícula de polvo causa en ellas una mancha”: ejecutando la música de Wolfgang A. Mozart

Torres se mostró muy crítico con las versiones mozartianas de algunos pianistas. Consideraba que “la gran dificultad de [escuchar] buenas interpretaciones” de la obra de este compositor era consecuencia de algunas “cualidades propias” de la música del maestro, tales como: “la ligereza”, “la limpidez en los procedimientos del desarrollo temático” o “la transparencia de ideas”. En este sentido, secundó las palabras de Wanda Landowska, quien a este respecto afirmaba que “la menor partícula de polvo causaba en ellas una mancha”⁶¹⁷. En 1924, Torres recriminó a Sauer ciertas libertades que desfiguraron el *Minuetto* de Mozart, censurando su manera de “alterar el tiempo hasta convertirlo en *Scherzo*”. Y es que, en opinión de Torres, al “temperamento fuertemente romántico” de Sauer no podía venirle bien “la serenidad y academicismo de los clásicos”⁶¹⁸.

⁶¹⁶ E. “Anita Gimeno”. *ABC de Sevilla* (13/04/1930), p. 41.

⁶¹⁷ Torres, Eduardo. “Sociedad Sevillana de Conciertos”. *El Noticiero Sevillano* (23/10/1921), p. 1.

⁶¹⁸ Tristán. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Sauer”. *El Noticiero Sevillano* (10/04/1924), p. 1.

Tras escuchar a la joven pianista Caffaret en 1926, Torres advirtió también del peligro de “imprimir carácter romántico a obras clásicas cuya serenidad y pureza de líneas se disloca[ba]n con interpretaciones caprichosas”. A pesar de alabar una serie de características que eran ampliamente valoradas dentro del “academicismo más exigente” –tales como su “técnica depurada”, su “igualdad en la pulsación” o su “dominio del teclado”–, Torres apuntó que a Caffaret le faltaba aún “el dominio sobre sí misma” para llegar a ser una verdadera artista, algo que, en su opinión, únicamente podía conseguirse a través de los años. De hecho, llegó a afirmar que el clasicismo de Mozart, “con aquella tranquilidad que nunca turba arranque alguno de pasión”, necesitaba “la carencia absoluta de nervios, y una paz interior” que raras veces se encontraban en los pianistas jóvenes⁶¹⁹.

1.3.4. Bajo la batuta de Weingartner: la recepción de los directores de orquesta

Al reflexionar sobre “las condiciones necesarias para poder ostentar con justicia el título de director de orquesta”, Torres recurrió también a Weingartner⁶²⁰. Estableció dos géneros de interpretación sinfónica, que, según sus palabras, contaban con “muchos y ardientes defensores”. Por un lado, los directores “que son afectos al detalle minucioso, continua y reiteradamente” y que están atentos “al efectismo puramente superficial, que cautiva y atrae de momento”. Por otro lado, el director “que mira, ante todo, a la gran concepción, a la línea arquitectural en su conjunto y que, sin desdeñar los detalles necesarios a la variedad, procura presentar la obra en cuanto posee de grandiosa y monumental”⁶²¹.

En el primer grupo de directores –los directores “efectistas”– engloba a Koussevitzky, a quien, a pesar de definirlo como un gran artista, dedicó la siguiente crítica:

⁶¹⁹ Tristán. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Lucia Caffaret”. *El Noticiero Sevillano* (04/02/1926), p. 1.

⁶²⁰ E. “Sociedad Sevillana de Conciertos”. *ABC de Sevilla* (06/11/1930), p. 33.

⁶²¹ E. “Orquesta Sinfónica de Madrid”. *ABC de Sevilla* (04/05/1930), p. 41.

Sus interpretaciones son tan caprichosas, aunque llenas de color, tan propiamente suyas, a fuerza de buscar efectos inesperados, que acabamos por olvidar la obra en sí misma, que no aparece por parte alguna; movimiento, acentuación, superposición de elementos secundarios a los que deben figurar en primer plano; la anulación completa de la obra para dar paso a otra nueva⁶²².

En este grupo incluyó también a otros directores de “altas dotes” como Mengelberg o Toscanini⁶²³.

Según Torres, al segundo grupo pertenecían Weingartner y Furtwängler. Afirmó que escuchar una sinfonía de Beethoven dirigida por ellos dos sería “oír al mismo Beethoven”⁶²⁴. Incluyó también en esta categoría a Arbós, a quien definió como “una de las más preciadas glorias del arte musical español”. De hecho, aseguró que sus versiones de “Beethoven y Wagner, sus dos grandes amores”, salían de sus manos “claras, transparentes, con toda la grandiosidad que en esencia poseen, sin efectismos inútiles” y “procurando conservar por encima de todo la gran línea arquitectónica que es el alma de la gran obra”⁶²⁵. Además, señaló su “naturalidad comunicativa”, afirmando que le bastaba “una ligera indicación para obtener de la orquesta” cuanto de ella desease⁶²⁶.

Como antecesor de Koussevitzky –y, por tanto, del primer grupo de directores– citó a Hans de Büllow⁶²⁷. Aunque consideró que Büllow fue el mejor de su época, se lamentó de que hubiera modificado algunos tiempos “hasta en las sinfonías de Beethoven, en aras a efectos que él creía de buena ley, y decisivos para el público” y, en consecuencia, sus seguidores se hubieran creído con derecho a interpretar “a su modo y manera, haciendo caso omiso de lo que manda el autor en la partitura”,

⁶²² E. “Orquesta Sinfónica”. *ABC de Sevilla* (07/05/1930), p. 33.

⁶²³ E. “Sociedad Sevillana de Conciertos”. *ABC de Sevilla* (06/11/1930), p. 33.

⁶²⁴ E. “Teatro de la Exposición: Rubinstein”. *ABC de Sevilla* (19/04/1932), p. 37.

⁶²⁵ E. “Orquesta Sinfónica”. *ABC de Sevilla* (07/05/1930), p. 33.

⁶²⁶ E. “Orquesta Sinfónica de Madrid”. *ABC de Sevilla* (04/05/1930), p. 41.

⁶²⁷ E. “Orquesta Sinfónica”. *ABC de Sevilla* (07/05/1930), p. 33

que era la “única norma y ley” que debía seguirse⁶²⁸. En el extremo contrario, como predecesor de Arbós señaló a Mendelssohn, cuyas interpretaciones eran, “al decir de Schumann, un modelo de claridad y elegancia”⁶²⁹.

Desde la fundación de la Orquesta Bética en 1924, Torres alabó a la agrupación, señalando “la enorme calidad artística” de sus profesores, el “completo empaste de sonidos”, la “concienzuda dirección estética” de Falla y la ejecución de los programas “de manera irreprochable”⁶³⁰. Del análisis de sus críticas musicales se desprende que Torres evitó valorar públicamente la dirección de Ernesto Halffter. Sin embargo, desde los inicios de la agrupación, comentó a Falla, en privado y por carta, que:

Ernesto llegará a ser buen director de orquesta, le falta aún mucha práctica, pero tiene temperamento y no se impresiona, lo cual es una condición inapreciable: lo moderno le va mejor que lo clásico, pues la *Sinfonía* de Haydn no creo que deba ser llevada así, yo la siento más serena, más tranquila, sin que los *Allegros* se convirtieran en *Vivaces*; el *Andante* tampoco creo que deba acelerarse al cambiar a Do Mayor. Estas confidencias creo mi deber hacerlas a Ud. que tiene sobre él autoridad completa, pues aquí no quise decirle nada, aunque alguna observación me permití como al desgane. Y en la intimidad: creo que lo clásico debiera Ud. metronomizárselo para que no se dejara llevar de su juvenil ardor. *Pulcinella* fue muy bien, y *Amor Brujo* estupendamente, arrebatando al público: lo tocaron y lo sintieron como nadie lo hará mejor⁶³¹.

Coincidió con la opinión de Torres Florestán, el crítico que le sucedió en las columnas de *El Noticiero Sevillano*, que en 1926 apuntó que:

El *Idilio de Sigfredo* fue llevado como un *Allegro* y esto no se puede dejar pasar desapercibido, pues un director de orquesta debe tener suficiente

⁶²⁸ Torres, Eduardo. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Brailowsky”. *El Noticiero Sevillano* (13/12/1921), p. 1.

⁶²⁹ E. “Orquesta Sinfónica”. *ABC de Sevilla* (07/05/1930), p. 33.

⁶³⁰ Tristán. “La Sevillana de Conciertos. Orquesta Bética de Cámara”. *El Noticiero Sevillano* (11/12/1924), p. 1.

⁶³¹ Archivo Manuel de Falla. Sig. 7689-009. Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla (13/06/1924).

ponderación para refrenar su temperamento y no permitirse la licencia de interpretar caprichosamente las obras, esperando de la competencia del señor Halffter que no se repita el caso⁶³².

Cuando Falla, creyendo que Torres había sido el autor de la crítica, le preguntó la causa de estas palabras, este le contestó que, aunque Florestán había criticado “de manera inconsiderada” a intérpretes como Turina y Fleta, “no dejó de tener su razón” con Halffter, ya que este había convertido la citada obra “en algo informe y desconocido”, que “más parecía un *Allegro festivo* que lo que pensó el autor”⁶³³.

En 1929, Torres reconoció que, aunque en las primeras actuaciones pudo dudar de “las dotes de Halffter para poder dominar y encauzar una masa orquestal”, tras “cinco años de trabajo ininterrumpido”, se había convertido en “un director de cuerpo entero, cuajado ya, y llamado a continuar la tradición de los grandes directores”⁶³⁴. En los años siguientes, afirmó que “su personalidad como director” iba “afianzándose de día en día en constante e ininterrumpida progresión”⁶³⁵, y que “cada nueva presentación” era “una prueba de los avances que en el arte de dirigir” había adquirido:

[...] absoluto dominio, fluido que transmite a sus huestes encadenándolas a su propio pensamiento; visión certera de las características de cada obra para sacar de ella los mejores y más seguros efectos, y cierta calma para refrenar los impulsos de la sangre juvenil⁶³⁶.

Finalmente, en 1933 reconoció que, hasta la fecha, y “a pesar de sus repetidas actuaciones”, no se había dedicado detenidamente a esta faceta de Halffter por “esperar encontrarle en la plenitud de sus facultades

⁶³² Florestán. “Los conciertos de la Bética”. *El Noticiero Sevillano* (20/04/1926), p. 1.

⁶³³ Archivo Manuel de Falla. Sig. 7689-027. Carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla (19/07/1926).

⁶³⁴ E. “Informaciones musicales. Sociedad Sevillana de Conciertos. Orquesta Bética de Cámara”. *ABC de Sevilla* (31/10/1929), p. 29.

⁶³⁵ E. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Orquesta Bética de Cámara”. *ABC de Sevilla* (31/10/1931), p. 34.

⁶³⁶ E. “Sociedad Sevillana de Conciertos”. *ABC de Sevilla* (02/06/1932), p. 32.

directorales, plenitud lograda hoy de manera esplendente”. De nuevo, apoyándose en Weingartner, expuso que:

Un director de orquesta consciente, dominador y con plena autoridad, no es cosa que se improvisa [...] es necesaria una labor paciente y larga de sedimentación, de dominio sobre sí mismo, de avalorar contrastes, de estudiar a fondo cuáles efectos son más convenientes que sin desfigurarse una idea general produzcan una mayor impresión sobre el oyente; en fin, lo que el ilustre Weingartner llama el arte de dirigir⁶³⁷.

Torres reconoció que, en sus primeras actuaciones como director de orquesta, Halffter “dotado de un magnífico temperamento”, se dejaba “llevar muchas veces por él” y “algunas obras, a través de su influencia, perdían la serenidad que les era natural y propicia”. No obstante, afirmaba que, pasados los años, su espíritu se había serenado y sus nervios obedecían “dócilmente a la voluntad y, sin perder nada de la fogosidad y fuerza de su temperamento” había llegado a “la perfección del efecto buscado”, cosa que se notaba “en la transparencia de sus interpretaciones siempre claras, dinámicas y optimistas”⁶³⁸.

1.4. EL RECHAZO AL VIRTUOSISMO

Una constante en los textos analizados son las críticas a la afición del público sevillano por el mero virtuosismo o por un gusto guiado por el deleite, en lugar de por el juicio crítico con conocimiento. Torres hablaba de una floración en el gusto de la música prematura y sin consistencia, señalando que obras maestras como las sonatas de Beethoven o Rachmaninov “pasaban entre la indiferencia de los más, que no veían en estas grandes y nobles composiciones nada de particular”, mientras que los aplausos eran todos para “las piecitas cortas y de lucimiento para los artistas”⁶³⁹. Refiriéndose al público que acudía a las veladas de la Sociedad Sevillana de Conciertos fundada en 1920, afirmaba que faltaba aún mucho para llegar “a una agrupación amante solamente del

⁶³⁷ E. “Teatro Cervantes. Concierto popular”. *ABC de Sevilla* (30/05/1933), p. 34.

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ Torres, Eduardo. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Floración prematura”. *El Noticiero Sevillano* (07/05/1922), p. 1.

arte verdadero, y no del virtuosismo”, que consideraba “el enemigo más encarnizado del arte”⁶⁴⁰. En consecuencia, rechazaba a los artistas que se valían de su virtuosidad para cautivar al público:

Existen, por desgracia, muchos artistas que se valen de su virtuosidad para halagar a los profanos, deslumbrándolos con las diabluras de un mecanismo maravilloso; los triunfos que consiguen son fáciles, y las idolatrías inmediatas, pues solamente los dotados de buen gusto, y son muy escasos, resisten a la “tziganería” de estos artistas”⁶⁴¹.

Por el contrario, aplaudía a los que no transigían con esto, como el violinista Zino Francescatti o el violonchelista Maurice Eisenberg, que sacrificaban gustosos el aplauso antes que la pureza de la interpretación⁶⁴².

1.5. IMPORTANCIA DE LA COMPRESIÓN DE LA OBRA DE ARTE

La comprensión de la obra de arte se consideró fundamental a la hora de realizar una buena ejecución de la misma. Torres afirmaba que “una fiel y viva interpretación musical” precisaba de un “estudio penoso y largo para encontrar las fuerzas creadoras de la obra” y “para identificarse con el estado de espíritu del compositor cuando la concibió”. Aseguraba que, para “aclarar este misterio” era necesaria “una facultad de comprensión altamente perspicaz”, e incluso de la “transfusión” del alma del intérprete en el alma del maestro⁶⁴³.

El crítico explicaba, además, el trabajo que debía realizar el intérprete:

Existe un largo proceso en el trabajo del intérprete: primeramente, darse cuenta de las fluctuaciones del discurso musical y dominarlas, trabajo que supone una gran aptitud más física que intelectual; en segundo lugar, comprender la razón de cada matiz allí existente, lo que presupone una gran inteligencia deductiva, y luego amar la obra que se propone

⁶⁴⁰ Torres, Eduardo. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Coros Ukranianos”. *El Noticiero Sevillano* (29/11/1921), p. 6.

⁶⁴¹ E. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Zino Francescatti”. *ABC de Sevilla* (21/02/1931), p. 30.

⁶⁴² E. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Zino Francescatti”. *ABC de Sevilla* (21/02/1931), p. 30; y E. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Mauricio Eisenberg”. *ABC de Sevilla* (13/01/1932), p. 38.

⁶⁴³ E. “Arturo Rubinstein”. *ABC de Sevilla* (26/03/1930), p. 34.

ejecutar con amor ardiente, exaltado y puro, para que al análisis meticoloso y prudente, por fuerza objetivo, suceda una visión sintética, clara y hasta audaz si se quiere, pero enteramente subjetiva. Esta es la fase decisiva que determina el éxito o fracaso de la interpretación⁶⁴⁴.

Así, alabó la concienzuda interpretación, demostrativa del profundo estudio que hicieron, del Quinteto Clásico o de pianistas como Leopoldo Querol o Harold Bauer⁶⁴⁵.

2. REPERTORIOS

2.1. LA CONFECCIÓN DE LOS PROGRAMAS, “PIEDRA DE TOQUE DEL ARTISTA”

En sus críticas, Torres reflexionó sobre la importancia de confeccionar de forma adecuada los programas de los conciertos musicales. Habitualmente, defendió que el orden de las obras debía ser cronológico y rechazó el exceso de transcripciones de obras sinfónicas en pianistas como Rubinstein⁶⁴⁶. Mostrándose totalmente contrario al placer y entretenimiento como único objeto de una audición musical, consideraba que los programas debían tener un carácter pedagógico para ir configurando el gusto del público e irlo encaminando a su concepto de buena música:

Toda audición musical [...] no debe tener por único objeto pasar un rato agradable y placentero, sino que debe tener, en cierta medida, un carácter pedagógico para ir formando paulatinamente el gusto del público, señalándole lo que es bueno y apartándole de lo que, en música, es nocivo y malsano. De ahí que hayamos insistido y sigamos insistiendo en la importancia de la formación de los programas⁶⁴⁷.

De hecho, consideraba la confección de los programas como “la piedra de toque” del artista que quería merecer tal nombre y de las sociedades

⁶⁴⁴ Ibid.

⁶⁴⁵ E. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Quinteto Clásico”. ABC de Sevilla (26/02/1932), p. 38; E. “Asociación de Cultura Musical. Leopoldo Querol”. ABC de Sevilla (16/05/1934), p. 26; y E. “Sociedad de Cultura Musical: Harold Bauer”. ABC de Sevilla (19/10/1934), p. 40.

⁶⁴⁶ E. “Arturo Rubinstein”. ABC de Sevilla (26/03/1930), p. 34.

⁶⁴⁷ Torres, Eduardo. “Teatro Llorens. Rubinstein”. El Noticiero Sevillano (18/04/1922), p. 1.

dedicadas al cultivo del arte musical. Sin embargo, reconocía que en ciudades como Sevilla, en las que la afición estaba “en pañales”, un programa confeccionado “con altas miras artísticas” no era del agrado de muchos, criticando que estos no veían del arte más que “la parte externa”:

Hay que confesar que en ciudades como la nuestra, en las que la afición está en pañales, un programa confeccionado con altas miras artísticas no es del agrado de muchos, que no ven del arte más que la parte externa, sin que lleguen a su alma las ideas grandes y de emotividad poderosa, que jamás pueden expresarse con alardes de virtuosismo, y que serán aún por mucho tiempo alimento de paladares delicados, siempre en minoría⁶⁴⁸.

Así, se lamentaba de que un violinista como Adolf Busch hubiera tenido que ceder ante el gusto del público y presentar un programa “incolore y sin relieve”. Criticó que, mientras en Madrid había interpretado las sonatas de Bach, Mozart y Beethoven, en Sevilla solo interpretó una⁶⁴⁹. También se sintió frustrado de que Claudio Arrau hubiera ofrecido un programa sin novedad, que era repetición de lo que todos los pianistas regalaban a los públicos provincianos, reclamando que lo podía haber formado exclusivamente con el *Clave bien temperado* de Bach y las sonatas de Beethoven, que era lo que las celebridades solían ofrecer en París, Berlín y Londres⁶⁵⁰. Por el contrario, aplaudió el programa serio y sin claudicaciones, compuesto por tres sonatas en una misma sesión, ofrecido por Szymon Goldberg⁶⁵¹. Asimismo, alabó la confección de los programas de Wanda Landowska, los cuales delataban, según el crítico,

⁶⁴⁸ Torres, Eduardo. “Sociedad Sevillana de Conciertos. El de mañana”. *El Noticiero Sevillano* (27/01/1922), p. 1.

⁶⁴⁹ Tristán. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Busch-Serki”. *El Noticiero Sevillano* (31/01/1924), p. 5.

⁶⁵⁰ E. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Claudio Arrau”. *ABC de Sevilla* (08/12/1931), p. 34.

⁶⁵¹ E. “Asociación de Cultura Musical. Goldberg-Neumark”. *ABC de Sevilla* (03/06/1934), p. 34.

“la mano de una gran artista”, por ser “verdaderos festines del arte musical”, donde gozaban tanto la inteligencia como el corazón⁶⁵².

2.2. LA RECUPERACIÓN DE LA MÚSICA ANTIGUA

Una de las intérpretes más elogiadas por la prensa sevillana fue Landowska. Torres afirmó que su nombre quedaría grabado en la historia del arte por realizar “la obra más grande de los presentes tiempos: resucitar todo un arte que parecía muerto para siempre, y presentárnoslo en toda su pureza y majestad”. Aplaudía su ejecución “precisa y exacta”, puesta en vigor “gracias a sus profundos estudios e investigaciones”. Sin embargo, se mostró contrario al empleo del piano en estos conciertos pues el sonido, “siempre igual y duro de este instrumento”, lo ponía “por debajo en cuanto a medios de expresión del clavecín”, aunque otra cosa opinasen Joaquín Nin y sus seguidores⁶⁵³. Torres aseguraba además que Landowska había alcanzado una “comprensión profunda” de las obras que interpretaba, hasta el punto de “identificarse con el estilo de la época”⁶⁵⁴.

Desde su columna de *El Liberal*, Rojas aplaudió, asimismo, la “inteligente y perseverante rebusca por archivos y bibliotecas” del Cuarteto Aguilar, “desenterrando interesantísimas obras” de los vihuelistas españoles de los siglos XV y XVI⁶⁵⁵. Alabó también a Nin por sacar a la luz “bellísimas páginas españolas”, que nos hacían “revivir nuestro glorioso pasado”⁶⁵⁶.

En 1932, Torres se congratulaba de esta regresión del gusto, gracias a la cual Couperin, Rameau o Scarlatti volvían a figurar en los programas.

⁶⁵² Torres, Eduardo. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Wanda Landowska”. *El Noticiero Sevillano* (29/11/1922), p. 1.

⁶⁵³ Torres, Eduardo. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Wanda Landowska”. *El Noticiero Sevillano* (29/11/1922), p. 1.

⁶⁵⁴ Torres, Eduardo. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Wanda Landowska”. *El Noticiero Sevillano* (30/11/1922), p. 1.

⁶⁵⁵ Fritz. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Cuarteto Aguilar”. *El Liberal* (17/05/1925), p. 5.

⁶⁵⁶ Fritz. “En el Teatro San Fernando. Sociedad Sevillana de Conciertos. Joaquín Nin. María Gar”. *El Liberal* (23/12/1925), p. 2.

Señaló, además, que los más célebres compositores se habían nutrido con su savia, citando como ejemplos a Falla en su *Concerto*, a Stravinsky en sus últimas obras y a Halffter en el “Adagio” de su *Sinfonietta*, entre otros⁶⁵⁷.

2.3. LA DEFENSA DE LA “NUEVA MÚSICA”

Unas de las grandes preocupaciones de Torres fue la introducción de la música moderna en los programas. A finales de la temporada de 1920/1921, justificó que casi todos los conciertos de la Sociedad Sevillana de Conciertos habían sido “a base de autores clásicos” porque se había seguido el criterio de “educar deleitando”, procurado “saturar” a los socios de obras clásicas, para luego, progresivamente, “ir abordando las de los modernos maestros”, ya que consideraba que estas últimas, “dadas repentinamente y sin aquella necesaria preparación, hubieran desorientado al auditorio, por resultar incomprensibles y fatigosas en alto grado”⁶⁵⁸. Sin embargo, al inaugurarse la siguiente temporada, criticó duramente la eliminación del *Trío* de Ravel, que se había hecho “a petición de un grupo numeroso de socios que no simpatizan con las modernas tendencias de la música francesa”, reprochando que hubiera que esperar a que las obras estuvieran consagradas y fueran del dominio público para que se pudieran escuchar en Sevilla, y reclamando a la Sociedad Sevillana de Conciertos la pronta audición de los cuartetos de Franck, Debussy, Ravel y otros autores modernos⁶⁵⁹.

Con frecuencia, dejó constancia y justificó la incomprensión de la música moderna por parte del público (como ocurrió con las obras de Musorgsky y Stravinsky interpretadas por Brailowsky, o con los estrenos de *The Pixy Ring* de Waldo Warner o de *Rispetti e Strambotti* de Malipiero), ya que consideraba necesario, para gustar y paladear estas obras, conocer

⁶⁵⁷ E. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Mauricio Eisenberg”. *ABC de Sevilla* (14/01/1932), p. 34.

⁶⁵⁸ Torres, Eduardo. “Sociedad Sevillana de Conciertos”. *El Noticiero Sevillano* (15/06/1921), p. 1.

⁶⁵⁹ Torres, Eduardo. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Concierto inaugural”. *El Noticiero Sevillano* (22/10/1921), p. 1.

la obra toda de los modernos, desde Debussy a Schoenberg⁶⁶⁰. Sin embargo, siempre se mostró optimista y, en ocasiones, se llevó grandes alegrías, como en el estreno del *Cuarteto* de Ravel, al que el público “prestó gran atención”, llegando a “compenetrarse con algunos tiempos, que fueron aplaudidos con entusiasmo”⁶⁶¹. Por tanto, y aunque era consciente de que el público sevillano no estaba aún “lo suficientemente cultivado para gustar y comprender a Schoenberg, Bartok, Milhaud o Malipiero”, luchó incansablemente por la programación de obras modernas que ya habían sido aplaudidas con entusiasmo en Sevilla (como los cuartetos de Debussy o Ravel) y otras muchas, inéditas aún para Sevilla, que llenaban los programas de otras poblaciones⁶⁶².

CONCLUSIONES

Los conciertos organizados desde los años veinte supusieron un cambio abrupto en la vida musical de la capital andaluza, ya que las veladas musicales con programas heterogéneos —en los que se mezclaba música vocal, instrumental e incluso recitado de poesía, protagonizados por aficionados y músicos locales— son sustituidas por la idea del recital o concierto que persiste en la actualidad —a cargo de un único solista, agrupación musical u orquesta profesionales, que podían ser tanto nacionales como internacionales—. Asimismo, se vislumbran también transformaciones en el repertorio, pues los fragmentos de ópera disminuyen en favor del lied, y las piezas instrumentales virtuosísticas en favor de sonatas, cuartetos o sinfonías.

⁶⁶⁰ Torres, Eduardo. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Segundo recital de Brailowsky”. *El Noticiero Sevillano* (15/12/1921), p. 1; Torres, Eduardo. “Sociedad Sevillana de Conciertos. La audición de esta tarde. Cuarteto de Londres”. *El Noticiero Sevillano* (21/11/1922), p. 5; y Tristán. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Cuarteto de Bruselas”. *El Noticiero Sevillano* (09/02/1924), p. 5.

⁶⁶¹ Torres, Eduardo. “Sociedad Sevillana de Conciertos. Cuarteto de Ravel”. *El Noticiero Sevillano* (22/11/1922), p. 1.

⁶⁶² Tristán. “Sociedad Sevillana de Conciertos. El cuarteto Gewendhaus”. *El Noticiero Sevillano* (29/11/1924), p. 6.

Estos cambios fueron muy radicales para un público que, como el sevillano, acudía a los conciertos para pasar el rato, y en el que, más que veneración por la obra de arte del compositor, lo que había era devoción por el virtuosismo del ejecutante. Por ello, fue determinante la labor de propaganda que realizaron los críticos sevillanos, que definieron las líneas que debía seguir el verdadero intérprete, señalando los defectos y virtudes de los múltiples concertistas que por la ciudad desfilaron, y adoctrinando al público sobre cuál era la “buena música” y la “mala música”. De hecho, estos desarrollaron también una importante labor pedagógica, pues sus columnas periodísticas se convirtieron en foros ideales en los que exponer reflexiones y análisis musicales, destinados a educar a un público, en su mayoría diletante, con la intención de que este alcanzara una mayor comprensión de las obras consideradas por ellos como “buena música”. Además, prestaron especial atención a la asimilación de la música moderna, influyendo de manera decisiva en la formación del público y en la recepción y circulación de determinados autores que fueron introducidos en la capital andaluza con un éxito considerable, tales como Falla, Ravel o Debussy.

Por último, el análisis de las críticas locales puede arrojar luz sobre la recepción de los intérpretes nacionales e internacionales en las distintas ciudades, vislumbrando la acogida que tuvieron sus prácticas interpretativas entre la crítica y el público y, por tanto, los gustos de estos colectivos en las diversas regiones de la Península. Además, permite establecer comparativas entre los repertorios ofrecidos por estos ejecutantes en el extranjero y en España, o, incluso, entre las distintas zonas de nuestro país, observando si existieron diferencias significativas entre los programas de capitales centrales como Madrid y otras periféricas como Sevilla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANSINO, J. I. (2011). *La Academia de Música de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País (1892-1933)*. Diputación de Sevilla.
- CASCUDO, T. (ed.) (2017). *Nineteenth-Century Music Criticism*. Brepols.

- DELGADO, L. F. (2015). *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla].
<https://idus.us.es/handle/11441/26719>
- GARCÍA-LÓPEZ, O. (2021). *Resonancias de una ciudad en disputa: música en Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Sociedad Española de Musicología.
- (2019). La Sociedad Sevillana de Conciertos, impulsora de la vida musical de la ciudad durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). En C. Queipo y M. Palacios (eds.), *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa* (pp. 139-184). Calanda Ediciones Musicales.
- (2014). La recompensa a un esfuerzo colectivo: el nacimiento del Conservatorio de Música de Sevilla. *Diferencias: Revista del CSM Manuel Castillo de Sevilla*, 4, 119-150.
- GONZÁLEZ-BARBA, E. (2015). *Orquestas y conciertos en la Sevilla de la Restauración (1865-1931): Los conjurados románticos*. Universidad de Sevilla.
- MENA, J. M. (1984). *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla*. Conservatorio Superior de Música de Sevilla y Editorial Alpuerto.
- PÉREZ, G. (1997). El auge de la música en Sevilla durante los años veinte. *Revista de Musicología*, 20 (1), 655-668.
- (1996). Apuntes para la evaluación de la actividad de las Sociedades Musicales en España (1921-1925). *Anuario Musical*, 51, 203-216.
- RUIZ, Á. (2018). La vida musical en la Sevilla de entresiglos: Luis Leandro Mariani González (¿1858?-1925). En M. López (ed.), *Música en Sevilla en el Siglo XX* (pp. 107-126). Libargo.
- (2012). *El compositor Luis Leandro Mariani González: ecos de la Sevilla musical a caballo entre los siglos XIX y XX* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada].
- (2009). *Luis Leandro Mariani González (¿1858?-1925). Época y obra* [Actividad Académica Dirigida, Conservatorio Superior de Música de Sevilla].

- SÁNCHEZ, P. J. (2003). *La música y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)*. Ateneo de Sevilla.
- SOBRINO, R. (1993). Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices de la prensa musical española. *Revista de Musicología*, 16 (6), 3510-3518.
- TORRES, J. (1991). *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)*. *Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. Instituto de Bibliografía Musical Española.
- WEINGARTNER, F. (1906). *On conducting*. Breitkopf & Härtel.

LA REESTRUCTURACIÓN DE LAS ENSEÑANZAS DE MÚSICA DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS DEL FRANQUISMO A TRAVÉS DE LA REVISTA *RITMO*, “ÓRGANO OFICIAL” DEL ESTADO

DR. ALBANO GARCÍA SÁNCHEZ
Universidad de Córdoba, España

RESUMEN

Al año de finalizar la Guerra Civil la revista mensual especializada de música *Ritmo* – única de estas características que existía en España por esas fechas– reemprendería su andadura bajo la dirección del músico jesuita Nemesio Otaño (1880-1956), cargo que el intelectual vasco mantendría solo hasta principios de 1943, coincidiendo con la inauguración del nuevo edificio del conservatorio madrileño del que también ejercía como director desde mediados de 1940.

En esos primeros años de posguerra se impulsaría en nuestro país una profunda reestructuración de las enseñanzas musicales –la más importante llevada a cabo hasta ese momento–, que afectaría a los contenidos (creación de nuevas asignaturas teóricas y revalorización de las existentes...) y al personal (elevación de la cualificación del profesorado, control de su elección...). Con ello pretendían, por un lado, ejercer un control exhaustivo sobre estas enseñanzas y, por otro, mejorar el nivel formativo del alumnado a través de una educación integral que pudiera ser equiparable a la de los estudios universitarios.

Por su parte *Ritmo*, a través de la figura de Nemesio Otaño, ejercería durante 1940 y 1943 como herramienta del Estado para la difusión de su posicionamiento en torno a la reorganización de las enseñanzas musicales, con especial atención al conservatorio de Madrid, lo que la convierte en una fuente imprescindible para su estudio.

PALABRAS CLAVE

Enseñanzas de Música, Franquismo, Música y Propaganda, Música e Ideología

INTRODUCCIÓN

Fue el musicógrafo Fernández Rodríguez del Río el responsable de que en 1929 viera la luz por primera vez la revista musical *Ritmo*, la más longeva de nuestro país. Su primer director fue Rogelio del Villar, quien se mantendría en el cargo hasta su suspensión en julio de 1936 con motivo del comienzo de la contienda bélica (Torres, 1980, p. 6). En abril de 1940, un año después de finalizada la guerra, *Ritmo* reemprendería su andadura bajo la dirección del músico jesuita José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956), responsabilidad seguramente impuesta a su fundador desde el Ministerio de Gobernación (López-Calo, 2010, p. 231). El jesuita se mantendría en el cargo hasta mediados de 1943, coincidiendo con la inauguración del edificio que habría de albergar el conservatorio de Madrid, del que también era director:

A pesar de las incesantes gestiones que durante más de un año se han venido realizando para que la dimisión del insigne musicólogo Otaño – motivada en sus muchas ocupaciones– fuera retirada, no se ha logrado ese vehemente deseo, y el consejo de administración se ha visto obligado a nombrar para sustituir al sabio músico al Sr. Rodríguez del Río, fundador y alma de esta revista, cuya relevante personalidad no precisa de presentación alguna⁶⁶³.

En esta segunda etapa (Rodríguez, 1979), *Ritmo* contó con una periodicidad mensual, un número habitual de 20 páginas y una tirada nacional de 1.500 ejemplares que se repartían entre sus suscriptores a través de diversos puntos de venta a lo largo de toda la península. En cuanto al contenido, según reza en el primer editorial tras su reanudación, se tratarían distintos temas relacionados con la música desde múltiples enfoques, con especial atención a todo lo que sucediera en España⁶⁶⁴.

Entre sus páginas el lector podía encontrar una serie de secciones más o menos fijas, como “Música sacra”, donde se abordaban diferentes temas relacionados con la música religiosa; “Noticario”, en la que se informaba sobre cuestiones de música religiosa acaecidas tanto en España

⁶⁶³ Anónimo. “Nuevo director de *Ritmo*”. *Ritmo*, XVI/173 (1944), p. 7.

⁶⁶⁴ Otaño, N. “Propósitos”. *Ritmo*, XI/133 (1940), p. 3.

como en los países aliados; “Información Musical”, pensada para mostrar crónicas sobre la actividad musical enviadas por los corresponsales a la redacción desde distintas ciudades españolas; “Mundo musical”, una especie de *cajón de sastre* sobre noticias musicales acaecidas en el extranjero; o “Bibliografía” y “Discoteca”, donde se reseñaban las publicaciones enviadas a la redacción⁶⁶⁵. Además, completaba cada número algún que otro artículo, ensayo, entrevista o crónica, centrados especialmente en mostrar la labor que Falange estaba llevando a cabo en beneficio de la cultura musical⁶⁶⁶.

Nemesio Otaño, como responsable de “la inspiración, la orientación y el desenvolvimiento ideológico” de la publicación durante esta segunda etapa⁶⁶⁷, firmaría prácticamente todos los editoriales, salvo en muy contadas ocasiones, siendo sus palabras “tomadas en serio por quienes le leían, conscientes de que emanaban de una figura muy poderosa en esos años” (Martínez del Fresno, 2001, p 35). De esta forma la revista se convertiría en tribuna del Franquismo, centrando su atención en diversos temas en torno a la reconstrucción de la “identidad nacional”, como la relación entre música y política, el control ideológico de las masas o la necesidad de crear o reorganizar las instituciones musicales.

Fue precisamente la reorganización de las enseñanzas en los conservatorios y escuelas de música, con especial atención al centro madrileño, el tema más recurrente en los editoriales de esta publicación durante el

⁶⁶⁵ Algunos de los colaboradores durante la segunda etapa fueron José Artero, José Ignacio Prieto, Julio Gómez, Gloria Clará, Eduardo López-Chavarri, Pedro Carré, Francisco Padín, José Salvador Martí, Leopoldo Querol, Higinio Anglés, Francisco Pujol, Norberto Almandoz, Germán Prado, Antonio Massana, Ramón González de Amezúa, Federico Sopeña, Pedro Múgica, José María Franco, Aniceto Sardó y Vilar, Frederic Lliurat, Manuel Gorguñó, Piedad de Salas, José Forns, Francisco Martín Lodi, José Subirá, Alfredo Pinto, Bonifacio Gil, Ángel Susaeta Elústiza, Margarita Muñoz, Pérez Vizcaino, Antonio García Tapia, José de Azpiazu, Santiago Kastner, Salvador Soler Forment, Alfredo Pinto, Ferenc Oliver-Brachfeld, Andrés Aráiz, Amaro Lefranc y Manuel Fernández Núñez.

⁶⁶⁶ Rodríguez del Río, F. “Del concurso de canciones organizado por la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S.”. *Ritmo*, XII/150 (1941), p. 11.

⁶⁶⁷ Otaño, N. “Propósitos...”

período en el que Nemesio Otaño fue director⁶⁶⁸. Esto se debe a que el plan de reorganización puesto en marcha durante los primeros años de la posguerra fue de una profundidad sin precedentes, la cual “cabe interpretar en el seno de la reforma más general de las enseñanzas, principal arma del nuevo Estado para su afirmación y control ideológico” (Pérez Zalduondo, 2005, p. 74). Y también se debe a que el responsable de acometer dicha reorganización fue el propio jesuita, a quien José Ibáñez Martín, ministro de Educación Nacional, ofrecería “poderes dictatoriales” (López-Calo, 2010, p. 238) tras su nombramiento como director del conservatorio madrileño el 5 de julio de 1940⁶⁶⁹. Su propuesta cristalizaría en el Decreto de 15 de junio de 1942, ley fundamental para todos los centros musicales dependientes del Estado, donde se esbozan las líneas fundamentales de la reforma de las enseñanzas⁶⁷⁰.

De esta forma, como veremos a continuación, a través de los editoriales de *Ritmo* publicados entre septiembre de 1940, dos meses después del nombramiento de Nemesio Otaño como director del conservatorio de Madrid, hasta mayo de 1943, coincidiendo con la inauguración del nuevo edificio que lo iba a albergar, podemos conocer cuáles fueron las motivaciones del principal ideólogo de la reorganización de las enseñanzas musicales, lo que convierte a esta revista en una fuente imprescindible para su estudio. Tal era la importancia de este tema en dicha

⁶⁶⁸ *Ritmo* dedicaría dos números especiales al conservatorio de Madrid.

⁶⁶⁹ Orden de 5 de julio de 1940 (BOE del 20 de julio). Nemesio Otaño se mantendría en el cargo hasta octubre de 1951, pocos meses después de haber cumplido la edad reglamentaria para jubilarse.

⁶⁷⁰ Decreto de 15 de junio de 1942 (BOE del 4 de julio). El texto fue en gran medida redactado por Nemesio Otaño, tal y como se deduce de dos cartas a su amigo José Artero, una de 26 de agosto de 1941, donde le informa de que se ha reunido con el Marqués de Lozoya para estudiar “la nueva organización de los conservatorios que presenté hace tiempo y estaba dormida”, y otra de 26 de abril de 1942, donde le dice que “el decreto, después de innumerables redacciones y forcejeos, está ya en la carpeta del ministro, para su aprobación en el próximo Consejo de Ministros”.

publicación que desde un primer momento el jesuita creía que pronto pasaría a ser “órgano de nuestro primer centro musical de enseñanza”⁶⁷¹.

1. RENOVACIÓN DE LA PEDAGOGÍA MUSICAL

Si bien en muchos países de Europa se habían hecho importantes avances en la modernización de la pedagogía musical, en España no había cuajado esa necesidad (Sarget, 2002, p. 165). Por eso Nemesio Otaño, tal y como reconoce a través de varios editoriales, considera necesario iniciar una profunda renovación metodológica que ayude a elevar el nivel artístico y cultural del músico. En su opinión, las enseñanzas de conservatorio se encuentran en un deplorable estado, motivado precisamente, entre otros problemas, por la falta de material pedagógico adaptado a los nuevos tiempos. Es precisamente en un artículo publicado en el número de septiembre de 1940 cuando habla por primera vez de esta cuestión⁶⁷². El músico vasco comenta que es apremiante renovar los tratados de *Solfeggio*, de instrumentos y de técnica, pues a su juicio son las principales herramientas para la mejora de las enseñanzas musicales. Literatura pedagógico musical que en su opinión debería ser más sistemática, lógica e intuitiva, lo que facilitaría una formación del músico más gradual e integral⁶⁷³.

El objetivo de Nemesio Otaño era transformar la mera instrucción mecánica, modo de enseñanza habitual en los conservatorios hasta ese momento, en una verdadera formación de carácter integral que tuviese en cuenta toda la amplitud de la música: sus horizontes, su historia y su relación con otras disciplinas, como la literatura, la poesía, el teatro, la danza o la liturgia. Contenidos de carácter transversal que habrían de impartirse en todas las asignaturas:

⁶⁷¹ Otaño, N. “Necesidad de formar y propagar en España una literatura pedagógica musical”. *Ritmo*, XI/137 (1940), p. 9.

⁶⁷² Otaño, N. “Necesidad de formar...”

⁶⁷³ *Ibidem*. Nemesio Otaño sugerirá la colaboración entre el conservatorio de Madrid y la revista *Ritmo* para preparar conjuntamente una serie de publicaciones de pedagogía musical.

El solfeo abarca iguales horizontes que la gramática de una lengua. La armonía, el contrapunto y la composición tienen aspectos parecidos a la construcción literaria y arquitectónica.

La musicología no es una erudición, más o menos; es un tesoro riquísimo, que ha de explotarse en beneficio de la cultura artística. La historia universal patria de la música, la historia de las formas, la estética, la acústica, el folklore, no son ni pueden ser asignaturas secundarias, porque en ellas se contiene el proceso de las ideas y de los hechos musicales⁶⁷⁴.

Precisamente, para que el músico adquiriera una sólida formación, según Nemesio Otaño tres son los aspectos que habría que tener en cuenta: la *sabiduría musical*, el *sentido musical* y la *cultura general*. Trataría el primer tema en los números de julio y septiembre de 1941. En ellos establece dónde y cómo puede el músico adquirir la *sabiduría musical*. Comienza reconociendo que hasta ese momento los alumnos de los primeros cursos se centraban exclusivamente en el estudio de los elementos, recursos y procedimientos musicales, junto con la práctica de la técnica instrumental y constructiva. Sin embargo, el jesuita considera que la verdadera formación no está en el dominio técnico sino en adquirir, manejar y explotar las ideas musicales. Planteamiento que a su juicio hasta el momento no se estaba teniendo en cuenta y que era imprescindible para llegar a alcanzar la *sabiduría musical*. En su opinión era necesario que los alumnos adquirieran una “saturación de ideas melódicas”, las cuales solo se podían encontrar en unos pocos compositores: Palestrina, Bach, Beethoven o Wagner, fuentes vivas que “contienen en síntesis completa los procesos del arte en las diversas etapas históricas y monumentales”⁶⁷⁵. Por ello propondrá la necesidad de implementar en las enseñanzas musicales elementales un estudio profundo de sus músicas, pues solo ellas cuentan, además de con la técnica, con la “fantasía”,

⁶⁷⁴ Otaño, N. “La cultura como complemento de las enseñanzas musicales”. *Ritmo*, XIII/154 (1942), p. 3.

⁶⁷⁵ Otaño, N. “Estudiemos a Juan Sebastián Bach”. *Ritmo*, XII/147 (1941), pp. 3-4. Extraído de sus charlas semanales de *Radio Madrid*.

la “elocuencia” y la “intensidad expresiva”, aspectos inherentes a las ideas musicales⁶⁷⁶.

Sobre el *sentido musical*, entendido como el uso correcto de todos los recursos del lenguaje musical para la justa interpretación de lo que aparece escrito en la partitura, hablaría en el siguiente editorial. En este sentido, considera que para alcanzar la perfección debe tenerse en cuenta el carácter globalizador de todos los aspectos musicales. Y pone como ejemplo paradigmático lo que en su opinión estaba sucediendo en la asignatura de *Solfeo*, donde solo se estaba teniendo en cuenta la afinación y el ritmo, olvidando otros aspectos de la interpretación, como el fraseo, los matices, las respiraciones o los signos de interpretación, entre otros, los cuales hasta el momento “se enseñan, pero no se exigen”⁶⁷⁷.

Por último, para que el músico dejara de serlo “a secas”, además de subrayar la importancia de asignaturas de carácter más teórico, como *Historia de la música universal y española*, *Historia de las formas*, *Estética*, *Acústica* o *Folklore*, entre otras⁶⁷⁸, establece la necesidad de que el alumno adquiera conocimientos de *cultura general*. Nemesio Otaño observaba que ni en las pruebas de ingreso ni durante el transcurso de los estudios se exigían a los alumnos contenidos de formación general. Sobre esta cuestión reflexionaría en el editorial de abril de 1942, proponiendo dos grados de exigencia en función del nivel de las enseñanzas a las que se desea ingresar: el equivalente a la escuela primaria, para los que solo quieren estudiar solfeo, piano elemental o algún instrumento de la orquesta o la banda, y el equivalente a las asignaturas de carácter más humanístico que se imparten en el instituto, para aquellos que tengan la intención de cursar los estudios superiores. Asimismo sugerirá la creación de la asignatura *Cultura general* y promoverá la organización de

⁶⁷⁶ *Ibidem*.

⁶⁷⁷ Otaño, N. “El ‘poco más o menos’”. *Ritmo*, XII/149 (1941), p. 3.

⁶⁷⁸ Otaño, N. “La cultura...”

actividades extraoficiales sobre materias complementarias o de perfeccionamiento⁶⁷⁹.

2. PLANTILLA DOCENTE

Una vez finalizada la Guerra Civil, para poder volver a ejercer la docencia en un centro educativo oficial había que solicitar previamente la rehabilitación en la función pública y ser depurado positivamente, proceso que tuvieron que soportar todos los profesores de los diversos conservatorios de música existentes en España (Contreras, 2009). Por si no hubiese sido poco traumática esta situación, además, durante los primeros años del franquismo tuvieron que soportar que Nemesio Otaño en varias ocasiones arremetería duramente contra ellos a través de las páginas de *Ritmo*, criticando con dureza su exigua preparación y su constante indisciplina. Por ejemplo, en el editorial de octubre de 1941, bajo el elocuente título “El ‘poco más o menos’”, argumenta la pésima formación del profesorado como una de las razones por las cuales las cosas en los centros musicales se estaban haciendo “al poco más o menos”, especialmente en lo concerniente a lo que se le debía exigir al alumnado⁶⁸⁰.

Sobre esta misma cuestión firmaría otro editorial en junio de 1942. En él comienza presentando los dos argumentos que de forma reiterada se solían aducir para justificar lo poco que se les estaba exigiendo a los estudiantes: que para muchos alumnos solo es un *título decorativo* y que podría provocar que disminuyese el número de matriculados⁶⁸¹. Sin embargo, en su opinión, existían una serie de razones por las cuales era necesario elevar el nivel de exigencia: la existencia de un número cada vez mayor de conservatorios, la implantación de la música en las escuelas normales, la convicción de que pronto se incluirá también en las escuelas primarias, los institutos y las universidades, la complejidad de las

⁶⁷⁹ *Ibidem*. Aunque con el Decreto de 15 de junio de 1942 se crea la asignatura *Cultura general*, para los alumnos del conservatorio de Madrid su influencia práctica “fue ineficaz realmente, eficaz solo para quienes voluntariamente quisieron aprovecharse de la cultura y de la experiencia del catedrático [Julio Gómez]” (Sopeña, 1967, p. 169).

⁶⁸⁰ Otaño, N. “El ‘poco más o menos’...”

⁶⁸¹ Otaño, N. “A propósito de exámenes”. *Ritmo*, XIII/156 (1942), p. 3.

oposiciones a director o músico de banda y, por último, la importancia de las calificaciones para aquellos que se querían dedicar a la enseñanza privada. Por todo ello, considera apremiante aplicar un criterio “serio” para las calificaciones ordinarias y “severo” para los premios o concursos, pues la nota es el “verdadero y real poder moderador y regulador de las conductas, la balanza de las capacidades y el instrumento más sensible para excitar el pundonor y provocar las reacciones de los combatientes en la conquista de la sabiduría musical”⁶⁸². Como vemos, a través de una metáfora de tipo bélico, bastante habitual en sus escritos de esta época, apela directamente al profesorado para que empiece a aplicar un criterio más exigente en las evaluaciones, pues lo contrario sería un “engaño”, “poco honesto” y una “estafa”⁶⁸³. Tal era la importancia que para Nemesio Otaño tenía este tema que llegó incluso a juzgarlo como uno de los mayores defectos de la educación musical.

Otra cuestión que le preocupaba bastante, la cuál intentó atajar en el centro madrileño, fue la de la indisciplina del profesorado. Tema delicado que a través de las páginas de la revista solo dejaría entrever⁶⁸⁴. El deseo de los músicos de compatibilizar la actividad profesional como intérprete con la docencia provocaba, en opinión del músico vasco, que en numerosas ocasiones las clases quedasen desatendidas:

¿Sabes cuántas clases ha dado Cubiles en este curso pasado? Nueve, nada más. Y esto se acabó. Aunque tenga que aplicar sanciones duras, todos tienen que atender en primer término a su cargo principal, por sí o por un sustituto competente, pagado por el titular. Maruja Matas lleva 11 años de auxiliar gratuita de Cubiles, sin que jamás haya percibido una peseta, no obstante haber llevado todo el peso de la clase⁶⁸⁵.

Estos dos aspectos, la escasa formación y la indisciplina, animaron a Nemesio Otaño a centrar todos sus esfuerzos en controlar la selección del

⁶⁸² *Ibidem*.

⁶⁸³ *Ibidem*.

⁶⁸⁴ Otaño, N. “El ‘poco más o menos...”

⁶⁸⁵ Carta de Nemesio Otaño a Ramón Bidagor fechada el 3 de agosto de 1941. Citada en (López-Calo, 2010, p. 244).

profesorado, como se puede comprobar en el Decreto de 15 de junio de 1942. El texto regula el procedimiento de concurso-oposición como pauta para la reorganización de las plantillas de los centros musicales dependientes del Estado, evitando así un “criterio demasiado ancho, sobre todo en la elección del profesorado”⁶⁸⁶. Eran precisamente los numerosos “enchufes” uno de los males que pretendía atajar, y usaría la revista como altavoz para quejarse enérgicamente de ello⁶⁸⁷. Por eso en el editorial de julio de 1942, dedicado por completo a los artículos más interesantes del decreto recientemente aprobado, subrayaba el hecho de que todo concurso-oposición para el ingreso en el cuerpo de catedráticos numerarios o de profesores especiales de cualquier conservatorio oficial ha de celebrarse en Madrid, en turno único y ante un tribunal nombrado por el Ministerio de Educación Nacional.

3. CONSERVATORIO DE MADRID

Según Sarget, la promulgación del Reglamento de 14 de septiembre de 1901 venía a paliar una serie de males endémicos que el conservatorio madrileño llevaba arrastrando desde el último tercio del siglo XIX (2002, p. 167). Sin embargo, cuarenta años más tarde, la percepción de Nemesio Otaño sobre el estado en el que se encontraba este centro seguía siendo la misma: “tan deplorable de desorganización e indisciplina y aún de desorientación que es absolutamente necesaria una gran autoridad y competencia para levantar el nivel y su moral”⁶⁸⁸. Algunas de las razones por las cuales considera que el conservatorio se encontraba en esta situación eran el desamparo de los políticos, la falta de un local propio, la mezquindad de los sueldos, la terrible plaga de las recomendaciones del profesorado y el criterio de manga ancha en exámenes, premios y concursos⁶⁸⁹.

⁶⁸⁶ Otaño, N. “El nuevo Decreto sobre la organización de los Conservatorios oficiales”. *Ritmo*, XIII/157 (1942), pp. 3-4.

⁶⁸⁷ Otaño, N. “En la inauguración del Conservatorio”. *Ritmo*, XIII/160 (1942), pp. 8-9.

⁶⁸⁸ Carta de Nemesio Otaño a Manuel de Falla fechada el 1 de julio de 1940.

⁶⁸⁹ Otaño, N. “En la inauguración...”

El centro madrileño, único en el que por aquel entonces se podían cursar los estudios superiores, habría de ejercer como modelo a imitar por el resto de los conservatorios oficiales, de ahí que fuera necesario comenzar por la renovación de sus enseñanzas. Lo primero fue contar con un edificio propio que las dignificase. Por esta razón, Nemesio Otaño, tras su nombramiento como director del centro, dedicaría importantes esfuerzos a esta empresa, siendo por su trascendencia una de las más atrayentes de toda su vida⁶⁹⁰. Como no podía ser de otra forma, la revista *Ritmo* fue protagonista de todo el proceso. A través de ella sabemos que tenían planificado trasladarse al nuevo edificio durante las vacaciones de Navidad de 1940, pues en un principio solo se requería su acondicionamiento, pero que sin embargo éste se fue dilatando debido a las importantes reformas que hubo de acometerse. Retrasos que motivaron que José Ibáñez Martín, ministro de Educación Nacional, y el Marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes, tuvieran que hacer una visita a los profesores a principios de 1943 para tranquilizarles⁶⁹¹. Finalmente el acto de inauguración tuvo lugar el 12 de mayo de 1943 y *Ritmo* daría buena cuenta de ello con un número especial a través del cual podemos conocer todos los pormenores: miembros y funciones de la comisión de recepción, asistentes⁶⁹², actos que tuvieron lugar a lo largo del día, contenido y protagonistas de los discursos, conciertos, entre otros⁶⁹³.

Por otra parte, el decreto de 15 de junio de 1942 establecía como novedad en su artículo 3º que el centro madrileño era el único que podía

⁶⁹⁰ Otaño, N. "Discurso del P. Otaño, Director del Real Conservatorio de Música y Declamación, leído en el acto inaugural del nuevo edificio de dicho centro". *Ritmo*, XIV/165 (1943), p. 4.

⁶⁹¹ Anónimo. "Del conservatorio. Una visita oficial". *Ritmo*, XVI/163 (1943), p. 3.

⁶⁹² Al acto asistieron José Ibáñez Martín, ministro de Educación Nacional; Jesús Rubio, subsecretario del mismo ministerio; Marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes; Leopoldo Ejido, obispo de Madrid-Alcalá. También estuvieron presentes el capitán general, el gobernador militar, el alcalde de Madrid, todos los directores generales del Ministerio de Educación Nacional, varios rectores de las universidades, representantes del resto de los conservatorios de España y otras altas personalidades del elemento militar, civil, eclesiástico, así como miembros del partido único.

⁶⁹³ Rodríguez del Río, F. "Inauguración oficial del nuevo edificio del Real Conservatorio de Música y Declamación". *Ritmo*, XIV/165 (1943), pp. 10-11.

ofertar el último grado de perfeccionamiento, lo que vendría a ser el equivalente a un doctorado universitario, estudios indispensables para obtener el título de profesor, así como mérito preferente para el desempeño de cualquier plaza en otro centro⁶⁹⁴. Asimismo, el nuevo reglamento proponía la creación de los estudios de Musicología y de Dirección de orquesta, los cuales serían equiparables al último grado de perfeccionamiento. Es en la revista donde Nemesio Otaño justifica la necesidad de los estudios musicológicos desde una perspectiva ideológica, al considerar que éstos ayudarían a la reconstrucción del *verdadero espíritu nacional*, el cual, en su opinión, estaba presente en nuestras tradiciones y nuestra historia. En cuanto a la propuesta de creación de una cátedra especial de Dirección de orquesta, al no contar con suficientes alumnos interesados, desde las páginas de *Ritmo* lanzaría la idea de que se exigiera dicho título para poder presentarse a las oposiciones de director de banda⁶⁹⁵.

Otra de sus acciones para dignificar las enseñanzas del conservatorio madrileño fue la de pretender elevar sus estudios a rango de universitarios, “plan que con más interés acaricio”⁶⁹⁶. Para ello juzga imprescindible elevar el nivel artístico y cultural, de tal forma que estos estudios se conviertan en una continuación de los cursados en el instituto⁶⁹⁷. Por eso propondrá, no solo convertir la biblioteca en “el pulmón de la casa”, sino también incentivar la organización de cursos breves de ampliación de las diversas materias complementarias y de perfeccionamiento de las enseñanzas generales⁶⁹⁸.

Por último, también impulsó la centralización de la recopilación y el estudio de la música española, proponiendo para ello la creación de un archivo histórico de música nacional, “depósito de la sabiduría y del alma musical de las pasadas generaciones”, y la organización de un

⁶⁹⁴ Decreto de 15 de junio de 1942 (BOE del 4 de julio).

⁶⁹⁵ Otaño, N. “Escuela de directores”. *Ritmo*, XI/140 (1940), p. 2.

⁶⁹⁶ Otaño, N. “Un propósito a propósito”. *Ritmo*, XIII/148 (1941), pp. 3-4.

⁶⁹⁷ Otaño, N. “La cultura...”

⁶⁹⁸ Otaño, N. “El nuevo Decreto...”

archivo folklórico, que sea también museo de instrumentos populares, prendas folklóricas, álbumes fotográficos, danzas, comparsas y atuendos⁶⁹⁹.

4. CONSERVATORIOS DE PROVINCIA

Al amparo del Real Decreto de 16 de junio 1905⁷⁰⁰, durante la primera mitad del siglo XX comenzaron a proliferar centros de música oficiales en las distintas provincias, los cuales se crearían a imagen y semejanza del de Madrid, aunque no equiparados a él en facultades (Sarget, 2002, p. 163). Por eso Nemesio Otaño también reconocería en la revista *Ritmo* que estos centros adolecían del mismo mal: la ausencia de una planificación claramente regulada en cuanto a la distribución de las enseñanzas y la organización del personal docente, especialmente en lo relativo a su selección, pues los directores lo hicieron “con criterio demasiado ancho”⁷⁰¹. Por esta razón, a partir de la publicación del Decreto de 1942, como hemos comentado en el punto anterior, todos los procesos de concurso-oposición abiertos para cubrir nuevas plazas vacantes ofertadas en los conservatorios de provincia se tenían que celebrar en Madrid, salvo los de las plazas de auxiliar numerario que lo harían en sus respectivos centros.

Por otra parte, este Decreto también regulaba sus enseñanzas y centralizaba su control, bien pasando el conservatorio a depender económicamente del Estado bien, en aquellos casos en los que no fuera así, teniendo que adaptarse a las líneas trazadas por la normativa si querían que sus estudios tuvieran carácter oficial⁷⁰². Y precisamente para velar

⁶⁹⁹ Otaño, N. “Un propósito...”

⁷⁰⁰ Real Decreto de 16 de junio de 1905 (Gaceta de 15). Este reglamento determina por primera vez la validez oficial de los estudios cursados en conservatorios provinciales y municipales.

⁷⁰¹ Otaño, N. “El nuevo Decreto...”

⁷⁰² A través de una disposición transitoria del Decreto de 1942 se establecieron como centros profesionales dependientes del Estado los de Córdoba, Málaga, Murcia, Sevilla, Valencia, Bilbao, Zaragoza, Tenerife y Coruña, mientras que por el contrario, los conservatorios de Cádiz, Salamanca, Oviedo, Baleares, Cartagena, Ceuta, San Sebastián, Santander, Vitoria y Valladolid seguirían hasta nueva orden gestionándose como lo habían hecho hasta el momento. Interesante fue el caso de Barcelona. El texto establecía que la escuela municipal de música de

por su cumplimiento se establecería la figura de Inspector General de los Conservatorios, responsabilidad que solo podía ostentar un catedrático numerario nombrado por el Ministerio de Educación Nacional, siendo Nemesio Otaño el primero en desempeñar el cargo, aunque sus graves problemas de salud imposibilitarían que pudiera llevar a cabo esta responsabilidad eficazmente.

Fue precisamente el interés por centralizar el control de estas enseñanzas lo que motivó la organización en abril de 1944 de una asamblea. A ella asistirían los veintidós centros estatales existentes en ese momento. Fueron varios los temas que se abordaron, como la creación de un organismo y una publicación que velasen por los intereses comunes, la actualización de los métodos de *Solfeo*, *Armonía*, *Composición*, de los diferentes instrumentos de cuerda o de *Piano*, la importancia de establecer intercambios entre el profesorado de distintos centros, el modo de conseguir material pedagógico e instrumentos a mejor precio o la necesidad de elaborar una lista con las deficiencias de los conservatorios, por citar algunos ejemplos⁷⁰³. Sin embargo, la verdadera intención era fijar las directrices para la unificación de las enseñanzas a través de un plan orgánico. Por ello, el acuerdo más relevante de la asamblea fue que se publicase un reglamento que caminase en la dirección de dicha *unidad*, redacción que se encomendaría al propio Nemesio Otaño⁷⁰⁴.

CONCLUSIONES

Una vez finalizada la Guerra Civil el bando de los sublevados convirtió la Instrucción Pública en una cuestión de Estado, pues debía ejercer

la ciudad condal se convirtiera en conservatorio profesional con validez académica para todas sus disciplinas, mientras que por el contrario al Liceo solo se le otorgaba la categoría de conservatorio elemental.

⁷⁰³ *Anuario del RCSMD de Música y Declamación*. Curso 1943 a 1944. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1945.

⁷⁰⁴ Otros acuerdos a los que se llegó fueron la creación de una revista musical como órgano de todos los conservatorios, la solicitud de mejoras en las instalaciones de algunos centros, la inclusión de un presupuesto para material en la partida del Ministerio de Educación Nacional y la mejora de la situación económica del personal.

como instrumento imprescindible para la profunda transformación social que se iba a poner en marcha. Eran conscientes de que gracias a su control conseguirían a medio plazo poder llevar a cabo una importante influencia en las personas. Estaba en juego formar a las futuras generaciones en los ideales franquistas para conseguir con ello su legitimación. La música, no solo no fue ajena a todo este proceso, sino que se convirtió en una herramienta fundamental gracias a su capacidad para moldear las *almas*. Nada podía ser más eficaz que este arte para la construcción de la *Nueva España* en base a *nuestras* tradiciones e historia. Por eso para ellos el músico se convertiría en una especie de ser *mesianico*, pues en sus manos recaería toda la responsabilidad. Por lo tanto, la importante función social que ejerció esta disciplina durante los primeros años del período autárquico fue la razón principal para justificar la mayor reorganización de las enseñanzas musicales realizada hasta el momento. Del buen funcionamiento de los conservatorios iba a depender nada más y nada menos que la vida musical de toda una nación. Y el conservatorio de Madrid, denominado como *Nacional*, ejercería como metáfora de dicha importancia, razón por la cual el primer paso fue que tuviera un nuevo edificio, cometido que llevarían a cabo con presteza pese a las penurias económicas del momento.

La responsabilidad de poner en marcha tan *trascendental* misión recaería en Nemesio Otaño, en quien el Ministro de Educación Nacional delegaría la reorganización de las enseñanzas musicales. Por eso no es de extrañar la crudeza con la que se expresa sobre la situación en la que se encontraba la educación musical en España, especialmente en lo relativo al profesorado. Para el jesuita la reforma debía sustanciarse en dos principios: jerarquía y unidad de acción, los cuales se pueden observar en el Decreto de 15 de junio de 1942. A partir de este documento el Estado comenzaría a ejercer el control sobre todos los conservatorios oficiales en lo concerniente a los contenidos y a la selección de la plantilla. La fiscalización de los estudios de cada centro se haría a través de la figura del Inspector General de los Conservatorios y la de la selección del profesorado al ser competencia del ministerio la configuración de los tribunales que habrían de evaluar los concurso-oposición.

Nemesio Otaño pretendía dignificar las enseñanzas y equipararlas, en el caso del conservatorio de Madrid, a las universitarias. Asimismo intentaría una mayor seriedad y disciplina en los estudios, un perfeccionamiento en los métodos y una mejor formación del profesorado. En definitiva, buscaba que los conservatorios no fueran solo una escuela de instrucción técnica profesional, sino también que promovieran una formación integral: histórica, musicológica y estética, planteando para ello una mayor importancia a las asignaturas de carácter teórico, con especial atención a los valores nacionales del pasado y de las tradiciones. Y la revista *Ritmo*, a través de los editoriales que Nemesio Otaño publicó entre abril de 1940 y mayo de 1943, tuvo la primicia de dar a conocer todos estos aspectos. De hecho, el Decreto de 15 de junio de 1942 no es más que la cristalización de lo que el jesuita ya había ido proponiendo a través de sus páginas durante todos esos años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CONTRERAS ZUBILLAGA, I. (2009). “Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid”. *Revista de Musicología*, XXXII/I, pp. 569-583.
- LÓPEZ-CALO, J. (2010). *Nemesio Otaño, S.J. Medio siglo de música religiosa en España*. Madrid, ICCMU.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. (2001). “Realidades y máscaras en la música de la posguerra”. En Ignacio Luis Henares Cuéllar *et ali.* (coords.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso, vol. 2*, pp. 31-82. Granada: Universidad de Granada.
- PÉREZ ZALDUONDO, G. (2005). “Continuidades y rupturas en la música española durante el primer franquismo”. En Javier Suárez Pajares (coord.), *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, pp. 57-78. Valladolid, Sitem-Glares.
- RODRÍGUEZ MORENO, A. (1979). “Breve historia de *Ritmo*”. *Ritmo*, L/496, pp. 11-12. Número especial por su quincuagésimo aniversario.
- SARGET ROS, M. A. (2002). “Rol modélico del conservatorio de Madrid II (1868-1901)”. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 17, pp. 149-176.

SOPENA, F. (1967). *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Artes Gráficas Soler.

TORRES, J. (1980). *Cincuenta años de música (1929-1979). Índices generales de la revista musical ilustrada Ritmo*. Madrid, Ritmo.

LA *SCHOLA CANTORUM OF NEW YORK* Y SUS
CONCIERTOS DE MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA EN EL
CARNEGIE HALL (1917-1924): DIFUSIÓN DE
REPERTORIOS DESCONOCIDOS PARA UN PÚBLICO
NEOYORKINO⁷⁰⁵

DRA. MATILDE OLARTE MARTÍNEZ
Universidad de Salamanca, España

RESUMEN

Kurt Schindler (1882-1935) fue el director y fundador del coro femenino MacDowell Chorus que él transformó, posteriormente, en la Schola Cantorum of New York, masa coral de más de 300 voces, que él también fundó y dirigió desde 1912 hasta 1926. Este músico fue pionero en presentar repertorio de música española de tradición oral para grupos orfeonísticos en Estados Unidos. Las crónicas de periódicos del momento, como *The New York Times*, *La Veu de Catalunya* o la revista argentina *Ressorgiment* dan cuenta del éxito de los estrenos de armonizaciones de canciones catalanas, vascas, castellanas y asturianas en el Carnegie Hall (famosa sala de conciertos por su extraordinaria acústica) con más de 2800 butacas.

Schindler hizo una primera edición entre 1917 y 1919 de una miscelánea de folklore español, para uso exclusivo de la Schola Cantorum of New York, que comprendía cinco colecciones de música catalana, tres colecciones de música vasca y una de música gallega. Además, este músico editó ocho colecciones de música española en la Editorial Oliver Ditson (con sede en Boston y Nueva York), que se podían comprar también durante los conciertos de la agrupación. Cada obra se vendía a diferentes precios según el número de páginas (desde 10, 12, 16 y 25 centavos) y se imprimía en diferentes agrupaciones: a solo con acompañamiento, a seis partes con solo de soprano, a 4, 5, 6, 8 o a 12 voces. Hasta el momento no se ha hecho ningún trabajo monográfico sobre la labor de recepción de música europea a través de los conciertos de abono de la Schola

⁷⁰⁵ Este capítulo parte de los Proyectos: 1) HAR2017-82413-R Nombre del IP o IPs: Matilde Olarte Martínez (IP 1) Título del proyecto: La canción popular como fuente de inspiración. Estudio de identidades de género a través de mujeres promotoras de cultura popular 1917-1961 Entidad Financiadora: Ministerio de Economía y Competitividad. 2) J440 Nombre del IP: Matilde Olarte Martínez (IP) Título del proyecto: De mujeres e identidades culturales. Roles de género y circulación del Patrimonio musical español Entidad Financiadora: Junta de Castilla y León.

Cantorum of New York. Como esta masa coral ya no existe en la actualidad ni hay ninguna institución que custodie la interesante documentación que ha generado esta formación durante su andadura de más de tres décadas, hay que recurrir a fuentes secundarias, como son los programas de conciertos en archivos personales, las notas de prensa de los conciertos dados y las ediciones de esos repertorios, para reconstruir la recepción y difusión de música popular española de tradición oral en la costa este estadounidense el primer tercio del siglo XX.

PALABRAS CLAVE

Música popular española, Conciertos, Ediciones Musicales, Masas corales.

INTRODUCCIÓN

Kurt Schindler (1882-1935) fue el director y fundador del coro femenino MacDowell Chorus que él transformó, posteriormente, en la Schola Cantorum of New York, masa coral de más de 300 voces, que él también fundó y dirigió desde 1912 hasta 1926. Este músico fue pionero en presentar repertorio de música española de tradición oral para grupos orfeonísticos en Estados Unidos. Las crónicas de periódicos del momento, como *The New York Times*, *La Veu de Catalunya* o la revista argentina *Ressorgiment* dan cuenta del éxito de los estrenos de armonizaciones de canciones catalanas, vascas, castellanas y asturianas en el Carnegie Hall (famosa sala de conciertos por su extraordinaria acústica) con más de 2800 butacas.

Schindler hizo una primera edición entre 1917 y 1919 de una miscelánea de folklore español, para uso exclusivo de la Schola Cantorum of New York, que comprendía cinco colecciones de música catalana, tres colecciones de música vasca y una de música gallega. En años sucesivos, este músico editó ocho colecciones de música española en la Editorial estadounidense Oliver Ditson, que se podían comprar también durante los conciertos de la agrupación. Cada obra se vendía a diferentes precios según el número de páginas (desde 10, 12, 16 y 25 centavos) y se imprimía en diferentes agrupaciones: a solo con acompañamiento, a seis partes con solo de soprano, a 4, 5, 6, 8 o a 12 voces. Hasta el momento no se ha hecho ningún trabajo monográfico sobre la labor de recepción de

música europea a través de los conciertos de abono de The Schola Cantorum of New York. Como esta masa coral ya no existe en la actualidad ni hay ninguna institución que custodie la interesante documentación que ha generado esta formación durante su andadura de más de tres décadas, hay que recurrir a fuentes secundarias, como son los programas de conciertos en archivos personales, las notas de prensa de los conciertos dados y las ediciones de esos repertorios, para reconstruir la recepción y difusión de música popular española de tradición oral en la costa este estadounidense durante el primer tercio del siglo XX.

Los objetivos que planteamos en este artículo se centran en tres aspectos específicos que consideramos son los pertinentes. Para ello, el objetivo general de esta investigación, para su correcta transferencia de conocimiento a la comunidad científica internacional, es ahondar en la recepción de repertorios de música popular española de tradición oral en la costa este de los Estados Unidos en el periodo de entreguerras, a través de conciertos de masas corales y de las ediciones de estos repertorios que se hicieron para los asistentes a dichos conciertos. Los tres objetivos específicos se concretan en primer lugar en describir las características de las primeras canciones populares españolas de tradición oral que se estrenaron en los conciertos de The Schola Cantorum of New York en el período histórico definido para esta investigación (1917-1919); en segundo lugar, en relacionar los repertorios que se estrenaban por la citada Schola Cantorum con las ocho colecciones de música española de la Editorial Ditson publicadas esos años, para analizar los autores y las características de dicho repertorio; y, finalmente, en tercer lugar, en desarrollar la capacidad de comunicación de resultados de esta investigación desde un enfoque multidisciplinar.

Para reconstruir los repertorios de música española que arregló Schindler y que estrenó en sus conciertos con The Schola Cantorum of New York o con otras formaciones, me voy a basar en tres tipos de documentación: las ediciones de música que él hizo para su agrupación coral y que se editaron con gran éxito; por otra parte, en los borradores de sus arreglos suyos de música española, de su música incidental o de las partituras originales que le habían regalado varios músicos españoles; y, finalmente, en los programas de mano que se conservan de sus conciertos

con su agrupación Schola Cantorum. Todos estos materiales están inventariados pero sin digitalizar en parte de su archivo personal que se conserva en los Kurt Schindler's Papers, Music Division, de The New York Public Library [signatura JPB-93-1].

Además de los conciertos con The Schola Cantorum of New York, Kurt Schindler incorporó sus adaptaciones de música española de tradición oral a los conciertos donde él actuaba de piano acompañante para cantantes profesionales; es de destacar que él les sugiriera esos repertorios, sin olvidar que muchas de estas adaptaciones formaban parte de las colecciones de música española que Schindler publicó bajo su dirección en las editoriales Oliver Ditson y Schirmer en Nueva York. Estas colecciones forman el corpus “Kurt Schindler Collection”, y fueron vendidas por sus albaceas a la Universidad de Michigan. En la actualidad, están accesibles en el portal de la Biblioteca Digital estadounidense Hathitrust Digital Library, <https://www.hathitrust.org/>.

1. UN MÚSICO ALEMÁN QUE ESTRENA MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA EN EL CARNEGIE HALL AL ACABAR LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Nada más lejos del gusto de los ciudadanos de la ciudad de Nueva York, recién acabada la I Guerra Mundial, que pagar su entrada de 5 dólares para escuchar en gallego “Negra sombra” (no en la versión de Luz Casal y Carlos Núñez sino cantada por un coro de 300 voces), para oír la canción en vascuence “Di, Dan, Boleran”, en catalán “Fun, fun, fun” o una cantiga de Alfonso X El Sabio. El artífice de esta globalización no fue una versión de hace un siglo de Spotify, sino el músico alemán nacionalizado en Estados Unidos Kurt Schindler (1882-1935). Mantengo la esperanza de que alguna empresa de entretenimiento como Netflix o Prime Video descubran la interesante vida de este compositor judío, exiliado muy joven de su Berlín natal, que encontró en la ciudad de Nueva York el contexto adecuado para desarrollar su caleidoscópica cultura: compaginó el ser director de la Schola Cantorum of New York, con ser organista de la Sinagoga Emanu-El (la sinagoga reformista más grande del mundo), con ser investigador de la música y cultura española para la Universidad de Columbia y para la Hispanic Society of America, con

ser piano acompañante de famosas sopranos internacionales o con publicar obras de músicos europeos y darlas a conocer al público estadounidense.

En el archivo personal de los hermanos Kurt y Ewald Schindler, que se custodia en el Lincoln Center de Nueva York, hay varios repertorios, manuscritos, que indican en su portada que era para el uso exclusivo de la Schola Cantorum of New York. Son 13 volúmenes, fechados entre 1917 y 1920, dentro de la Serie 8, "Music". Estas obras comprenden cinco colecciones de música catalana, tres colecciones de música vasca, una de música gallega y dos recopilaciones de música medieval española.

Por las críticas periodísticas sabemos que este repertorio tuvo mucho éxito y que se repitió a lo largo de varias temporadas de conciertos en el Carnegie Hall. Por eso es posible que a los pocos meses Schindler se planteara otra edición de más repertorio español y empezase a editar otras canciones españolas que él mismo armonizó y arregló para coros, y que podrían comprar tanto los integrantes de la Schola Cantorum como los asistentes a los conciertos de esta agrupación. Estas colecciones fueron publicadas en la Editorial musical Oliver Ditson de Boston.

En cada volumen de la Schola Cantorum Schindler especifica quién ha hecho la armonización o los arreglos, y si procede, quién es el autor o recopilador y de dónde está tomada. Llevan, indistintamente, el sello "The property of Schola Cantorum of New York" o "Copyright by Kurt Schindler, N. Y."

Los compositores españoles de los que Schindler tomó estos repertorios se incluían en los documentos que presentó a Huntington en Nueva York para el fondo documental de la biblioteca de la Hispanic Society of America, fundación realizada por el filántropo Archer M. Huntington. En 1920 éste le subvencionó al músico alemán un viaje a España para incrementar el fondo musical de la biblioteca de la Sociedad con libros sobre música española y partituras; en un breve telegrama de Schindler a Huntington, fechado el 13 de agosto de 1920, le confirma al Presidente de la Sociedad la compra del material en nueve cajas: "Happy Announce complete success my researches purchases many rare specimens return America liner Manchuria sailing Vigo 25th due about

September 5. Please notify at landing where deliver 9 cases books music. Gratefully KS" (Olarte, 2016). Este fondo de música española (libros, ensayos, cancioneros y partituras) fue el primero que estuvo en esa ciudad a disposición de los investigadores y estudiosos de la cultura española y aunque todavía permanece sin catalogar se espera que en fechas cercanas podamos por fin consultarlo. Los citados documentos incluyen un listado de músicos y musicólogos "Concerning gifts to the Museum" con sus notas biográficas, así como las dos separatas "Important Desiderata I/ II" donde recoge tanto los estudios de estos músicos como las piezas que seleccionó para estos seis volúmenes de folklore español; estas obras fueron las primeras que publicó el director de la Schola, entre 1917 y 1919.

La descripción de este repertorio⁷⁰⁶ con los detalles de procedencia es la siguiente:

1. Schindler, Kurt (Ed.) (1917). *Folksongs of Catalonia, Andalusia and the island of Mallorca. Choral Ballads. By the New School of Catalonian Composers. Repertory of the Schola Cantorum of New York. 1917-1918.* Esta recopilación de 48 páginas comprende seis obras:
 - Sota del Olm (Under the Elm). Catalan Folksong, Canto popular. Harmonized by Enric Morera.
 - Serenade de Murcia (Canto de la Trilla). Paraphrased from motives of Andalusian Folk songs for Baritone Solo and Choral accompaniment *a capella* by Kurt Schinler
 - Romanç de Don Joan i Don Ramón (The two Enemy Brothers). Compost sobre fugues melodies populars mallorquines. Choral Ballad after two folk-melodies of the island of Mallorca by Felip Pedrell.

⁷⁰⁶ Las voces para las que han sido compuestas estas piezas se indican con las abreviaturas propias que se recogen en las ediciones, en mayúscula para voces vocales S [Soprano], A [Alto], T [Tenor], Bar [Bariítono] y B [Bajo].

- Els tres Tambors (The three Drummers). Catalan Folksong, Cançó popular. Harmonitzada a cinc vets mixes by Joan B. Lambert
 - El paño (The Silversmith). Spanish Folksong from Andalusia. Choral setting by Kurt Schindler
 - In Montserrat. La Mort del escolá (The Death of the young Fiddler). Chor Mixte a vets solas, Choral Ballad, based on Gregorian Songs, of the monastery of Montserrat. Música de A. Nicolau. Poesía de Mossen J: Verdaguer.
2. Schindler, Kurt (Ed.) (1918). *El Comte Arnau o L'anima condemnada* (Catalan Folksong). Setting for 8 part chorus by Kurt Schindler. *Op.* 20. Dedicated to Señor Felip Pedrell as a token of profound admiration.
 3. Schindler, Kurt (Ed.) (1918). *La Pastoreta*. Catalan Folksong. For 8 part mixed chorus by Kurt Schindler.
 4. Millet, Lluís; Pérez Moya, Antoni; Morera, Enric; Sancho Marraco, Josep (1919). *Seven songs of Catalonia of mixed Chorus*. Barcelona: Iberia Musical. El cant de la Senyera, Flag song of the Orfeó Catalá, Lluís Millet; Els fadrinets de Sant Boi, The bachelors of Saint Boi, Antoni Pérez Moya; Remordiment, Remorse, Enric Morera; El fill de Don Gallardó, Don Galiardo's son, Josep Sancho Marraco; Canó del lladre, A robber's song, Josep Sancho Marraco; La sardana de la monjas, The sardana of the nuns, Enric Morera; Les fulles seques, The dry leaves, Enric Morera. Principally for chorus (SAT'TBarB); in part with reduction for piano. Esta recopilación tiene la indicación expresa de ser una edición limitada no a la venta para la agrupación coral de la Schola ("Special limited edition (not for sale) made with the consent of the composers for the Schola Cantorum of New York (season 1919-1920), Kurt Schindler, conductor").
 5. Pérez Moya, Antoni (s.f.). At Midnight (Cançó de Nadal). Folk-tune of Catalonia for 5 part chorus, by Antoni Pérez Moya. For unaccompanied chorus (SAT'TB). Se señala que se reproduce

del manuscrito original para esta coral ("An edition prepared for the Schola Cantorum of New York; reproduced from ms").

Al igual que sucedió con la música catalana, los repertorios y los compositores vascos escogidos por Schindler se incluyen en el listado ya citado de 27 músicos y musicólogos, en la separata de 200 libros "Important Desiderata I" así como en la selección específica de 12 volúmenes de música popular vasca (descritos en "Important Desiderata II"). De hecho, una prueba del conocimiento mutuo de estos compositores con Schindler es la indicación del P. Donostia en sus obras completas al interés que el folklore vasco suscitó en este músico: "[Schindler] publicó también arreglos de N. Almandoz (*Txoriñuak kaloian, Ituna, Goizian on*), de Guridi (*Txori Urretxindorra, Goiko mendiyan*)". Los tres volúmenes publicados para uso exclusivo de la Schola Cantorum, en los años 1919 y 1920 fueron los siguientes:

1. Guridi, Jesús; Almandoz, Norberto (1919). *Six Basque Songs for Chorus. Edition of the Schola Cantorum of New York 1919-1920*. La letra traducida del vasco al inglés es manuscrita del Kurt Schindler. Comprende seis obras con la indicación expresa del autor de la obra y su fecha, así como los detalles de dedicatorias:
 - Goiko Mendiyan (On the Mountain Top). Jesús Guridi. SATTB. Copyright 1919, by Jesus Guridi, Bilbao.
 - Ituna (Melancholy). Canción amatoria-Love song. Norberto Almandoz. SATTB. Copyright 1919, by Norberto Almandoz, Sevilla.
 - Txoriñuak Kaloian (The Bird in its Cage). Canción amatoria-Love song. Norberto Almandoz. SATTB. Copyright 1919, by Norberto Almandoz, Sevilla.
 - Aldapeko (On the branch of the apple-tree). Jesus Guridi. SATTB.
 - Txori Urretxindorra (The Message of the Nightingale). Jesus Guridi. SATTB.

- Goixian On (Canción humorística, Drinking Song). Norberto Almandoz. SATTB. Copyright 1919, by Norberto Almandoz, Sevilla".
- 2. Dos partituras manuscritas de Secundino Esnaola Berrondo (director del Orfeón Donostiarra 27 años y gran amigo de Schindler), preparadas para su uso por la Schola Cantorum of New York: *Loa, loa, Canción de cuna* (1910); *Neska-Zarra (La solterona). The Spinter, Basque folk-song for a 6 part-mixed voices and Soprano solo* (1920). Se señala la dedicatoria expresa del autor al director de la Schola ("Dedicated to Kurt Schindler").
- 3. Azkue, Resurrección María de (1919). *Txalopin, txalo. For Soprano solo and chorus* SSATBarB. Manuscrito con la traducción al inglés escrita a mano por Schindler.

Al presentar la selección de folklore de Galicia, encontramos las mismas fuentes de las selecciones biográficas y bibliográficas elaboradas por Schindler para la Hispanic Society of America, que fueron utilizadas para las recopilaciones catalanas y vascas. Sobre estas canciones populares gallegas, hay una copia manuscrita, sin fecha, de Montes, Juan (1897). *Seis Baladas gallegas*: Doce sono (Dulce sueño), melodía gallega, letra de Da. Rosalía de Castro; Negra sombra, balada gallega, letra de Rosalía de Castro; Lonxe d'a terra: balada gallega, letra de Aureliano J. Pereira; Unha noite na eira do trigo, balada gallega, letra de Curros Enríquez; O pensar d'o labrego, balada gallega, letra de Aureliano J. Pereira. Versión para coros de hombres, TTBarB, sin acompañamiento. La letra está traducida al inglés y añadida por Schindler.

Por último, la música medieval española que escogió Schindler para ser interpretada por la Schola Cantorum fue la que recogió Pedrell en su estudio *La festa d'Elx o El drama litúrgic espanyol* (1901), que había leído y comprado Schindler para la Hispanic Society of America, así como cinco Cantigas de Alfonso X El Sabio que también se incluían en los listados de "Important Desiderata" ya citados. La descripción de estas obras es la siguiente:

- Schindler, Kurt (Ed.) (1918). *Cant de la Verge from the Mystery-Play of Elx*. For solo and chorus. After F. Pedrell by Kurt Schindler. *Op.* 20.
- Schindler, Kurt (1917). *Two miracles and three Nativity songs of medieval Spain: for mixed voices. Repertoire of the Schola Cantorum of New York, season 1917-1918*. Reproducción manuscrita en 39 páginas.

2. LA COLECCIÓN MISCELÁNEA DE FOLKLORE ESPAÑOL EDITADA POR KURT SCHINDLER PARA DITSON ENTRE 1917 Y 1923.

Además del repertorio de música popular española de tradición oral que The Schola Cantorum of New York interpretó en el Carnegie Hall en esos dos años 1917-1919, Kurt Schindler encontró otra forma de difundir esas canciones, como fue la edición de una colección miscelánea de folklore español que, en su mayoría, él mismo armonizó y arregló para coros, y que podrían comprar tanto los integrantes de la Schola Cantorum como los asistentes a los conciertos de esta agrupación; fueron publicados en la Editorial Oliver Ditson entre 1917 y 1923.

Esta casa fue fundada en Boston en 1835 por el librero Oliver Ditson⁷⁰⁷, y tuvo mucho éxito hasta bien entrado el siglo XX. Aunque la editorial Oliver Ditson & Co. empezó como editorial musical, en 1861 creó una empresa subsidiaria (John C. Haynes & Co.) que fabricaba y reparaba instrumentos musicales; a la muerte de su fundador en 1888 asumió su dirección y poco después, la compañía, incluyendo la división de Haynes, comenzó a operar bajo el nombre de Oliver Ditson Co., con John C. Haynes como su director ejecutivo, incluyendo la fábrica de flautas Boehm y la venta de pianos e instrumentos bajo el nombre de Ditson. En 1907, Charles Healy Ditson, el hijo mayor de Oliver Ditson, sucedió a Haynes como presidente, y creó la división de la Editorial en Nueva York. Murió en 1929 y la Oliver Ditson Co. fue comprada por Theodore Presser Co. de Filadelfia en 1931. En su sección de historia

⁷⁰⁷ Cfr. estos datos en <https://necmusic.edu/archives/oliver-ditson>.

corporativa, Presser remonta sus orígenes a 1783, cuando la librería Babelle, predecesora de Oliver Ditson & Co., comenzó un negocio de publicación de música en Boston. En la actualidad, Presser todavía tiene a la venta "O Vos Omnes" de Victoria editada por Kurt Schindler por vez primera en su colección *Spanish Sacred Motets by Great Masters of the XVI Century* (1917-1922).

La relación alfabética de las principales obras publicadas por Schindler en la editorial Ditson, con su indicación original de procedencia, es la siguiente:

- *Adoration of the Shepherds, The* (Nit de vetlla) Medieval Catalan
- *Are ye come out as against a thief* (Tanquam ad Latronem) T. L. Victoria (1572).
- *Ballad of Don Joán and Don Ramón, The* (Romanç de Don Joán i Don Ramón), Felipe Pedrell.
- *Basque Love Song* (Nik Baditut) Padre José Antonio de San Sebastián.
- *Bird in His Cage, The* (Txorinuak Kaloian) Basque Folsong (setting by N. Almandoz).
- *Birds Praise the Advent of the Saviour, The* (El cant des aucells) XV Century Catalan (setting by Don Lluís Millet).
- *Cat and Dog* (La Gata i en Belitre) Catalan Folksong (setting by Francesc Pujol).
- *Dark Shadow, The* (Negra sombra) Juan Montes (Lugo).
- *Don Galiardo's Son* (El Fill de Don Gallardó) Josep Sancho-Marraco.
- *Donkey's Burial, The* (La Canción del burro) Folksong Collected by Don Dámaso Ledesma.
- *Fum! Fum! Fum!* (Jolly Christman March) Joaquim Pecanina.
- *Good Friday Music in a Catalonian Church* (Divendres Sant) Antoni Nicolau.
- *Hail, Virgin Most Hoy* (Ave Virgo Sanctissima) Francisco Guerrero (1527-99).
- *How Glorious, O* (O Quam Gloriosum) T. L. Victoria (1572).

- *In the Monastery of Montserrat* (La mort del escola) Antoni Nicolau.
- *Jacob Lamented* (Lamentabatur Jacob) Christophorus Morales (circa 1540).
- *Jesu, only to think of Thee* (Iesu Dulcis Memoria) T. L. Victoria (1581).
- *Jolly Bachelors, The* (Els Fadrinets de Sant Boi) Antoni Perez-Moya.
- *Let Us Thoroughly Amend* (Emendemus in Melius, et Memento Homo) Christophorus Morales (circa 1540).
- *Little Siren, The* (La resalada) Baldomero Fernández.
- *Lo, two Seraphim* (Duo Seraphim) T. L. Victoria 1583.
- *Look at Her well* (Mira-la-bien) Collected by Felipe Pedrell 1906.
- *Love's Martyrdom* (Martirio d'amor) Asturian Folksong, Baldomero Fernández.
- *Maidens of Malaga* (La malagueña) Ditties from Malaga Folksong.
- *Melancholy* (Itiuna) Basque Love Song Norberto Almandoz.
- *Merry Bagpipe, The* (La gaita alegre) Asturian Folksong (Jota) Baldomero Fernández.
- *Miracle of Saint Raymond, The* (Un miracle de San Ramon) Enric Morera.
- *Miracle of the Virgin Mary, A* (Un miragre de la Virgen Maria) 14th Century, Francesc Pujol.
- *Nightingale of France* (Rossinyol de França) Catalan Folksong.
- *Nightingale's Message, The* (Txori Urretxindorra) (Basque) Setting by Jesus Guridi (Bilbao).
- *O All Ye that Pass by* O (Vos Omnes) T. L. Victoria (1572).
- *On the Mountains Tops* (Goico Mendiyan) Basque Folksong Jesus Guridi.
- *Reproches on Good Friday, The* (Improperia Popule Meus). *Oh, my people* (Popule meus) T. L. Victoria.
- *Serenade de Murcia* Spanish Folksong.

- *Shepherders of the Mountains, The* (Los pastores de la sierra) Folksong collected by Inzenga.
- *Shepherdess, The* (La pastoreta) Catalan Bergerette.
- *Silversmith, The* (El paño) Folk-Dance of Murcia and Andalusia.
- *Song of the Cider, The* (Goixian On) Baske Drinking Song, Norberto Almandoz.
- *Surely He hath borne our griefs* (Vere Languores) T. L. Victoria 1572.
- *There was darkness* (Tenebrae Factae Sunt) T. L. Victoria 1583.
- *Three Drummers, The* (Els tres tambors) Catalonian Folksong Harmonized by Joan B. Lambert.
- *Three Kings, The* (Canço de Nadal) Old Catalan Nativity song Harmonized by Rev. Lluís Romeu.
- *Vagabond's Song, The* (Canço del Lladre) Catalan Folksong, Josep Sancho-Marraco.
- *Virgin's Complaint, The* (Cant de la Verge) Notation of Felip Pedrell.

Todas estas obras aparecieron publicadas en siete colecciones de música española que publicó Schindler para la editorial Ditson. Cada obra se vendía a diferentes precios según el número de páginas (desde 10, 12, 16 y 25 centavos) y se imprimía en diferentes agrupaciones: a solo con acompañamiento, a seis partes con solo de soprano, a 8 o a 12 voces. Al igual que las colecciones anteriores, doy por supuesto que sólo es un arreglo específico de Schindler cuando así se indica.

Las descripciones de las siete colecciones donde pertenecía cada canción editadas en Ditson son las siguientes:

1. Schindler, Kurt (Ed.) (1917-1918). *Spanish Choral Ballads. Sacred and Secular Music of Spain and Catalonia for Chorus. A. Miracles*, 3 vols. Boston: Oliver Ditson Company. Esta obra, junto con las dos siguientes, pertenecen a una colección anterior que comprendía tres agrupaciones: Milagros, Canciones de Navidad y Baladas/Canciones folklóricas y bailes. Dentro de la agrupación de "Miracles", están los opus 18, 19 y 20 de Schindler:

- A Miracle of the Virgin Mary (Un Miragre de la Virgen Maria). A Canticle of Spanish Galicia (XIV Century) after Francesc Pujol by Kurt Schindler. Con dos versiones: N^o 13.313 para coro mixto de 8 voces *a cappella*; N^o 13.314 para coro de dos voces (con Tenor y Bajo *ad. lib.*).
 - The Miracle of Saint Raymond (Un Miracle de Sant Ramon). After a Traditional Melody from the island of Mallorca (as recorded by Enric Morera) by Kurt Schindler. N^o 13.309. Para coro mixto de 12 voces *a cappella*.
 - The Virgin's Plaint (Cant de la Verge). after the Notación of Felip Pedrell by Kurt Schindler. Op. 20. N^o 13.286. Para soprano, coro mixto y continuo de arpa.
2. Schindler, Kurt (Ed.) (1917-1918). *Spanish Choral Ballads. Sacred and Secular Music of Spain and Catalonia for Chorus. B. Christmas Songs*, 2 vols. Boston: Oliver Ditson Company.
- The Three Kings. A Catalonian Christmas Song (XV Century). After the choral version of the Rev. Lluís Romeau. N^o 13.267. Para solo de soprano y coro mixto.
 - The Adoration of the Shepherds (Nit de Vetlla). Mediaeval Catalonian Nativity Song arranged by Kurt Schindler. Con dos versiones: N^o 13.300 para coro mixto de 8 voces *a cappella*; N^o 13.304 para coro de mujeres y continuo.
 - The Birds Praise the Advent of the Saviour (El Cant des Aucells). A Catalonian Christmas Carol (XV Century). After the choral version of Don Lluís Millet. N^o 13.315. Para coro mixto de 8 voces.
3. Schindler, Kurt (Ed.) (1917-1918). *Spanish Choral Ballads. Sacred and Secular Music of Spain and Catalonia for Chorus. C. Ballads, Folksongs and Dances*, 5 vols. Boston: Oliver Ditson Company.
- In the Monastery of Montserrat (La Mort del Escolá) by Antonio Nicolay. N^o 13.302. Para coro de 6 voces.

- The Ballad of Don Joán and Don Ramón (Romanç de Don Joán i Don Ramón). Based upon two folk-melodies from the Spanish island of Mallorca by Felip Pedrell. N^o 13.303. Para coro de 6 voces.
- The three Drummers (Els tres Tambors). Catalonian folksong harmonized by Joan B. Lambert. N^o 13.310. Para coro de 5 voces.
- Serenade de Murcia. After original folk-themes. N^o 13.296. Para solo de barítono y coro de voces mixtas.
- The Silversmith, Folkdance. Folk-dance of Murcia and Andalusia. N^o 13.297. Para coro de 8 voces.
- 4. Schindler, Kurt (Ed.) (1917-1918). *Spanish Sacred and Secular Songs in novel settings by Kurt Schindler*, 5 vols. Boston: Oliver Ditson Company. Los textos en inglés son del compositor Deems Taylor y Kurt Schindler.
 - Three Kings, The (Cançò de Nadal). Old Catalonian Nativity Song (XV Century). After de harmonization by the Rev. Lluís Romeu. For High Voices. English version by Kurt Schindler.
 - The Virgin's Plaint (Cant de la Verge). From an old Spanish Mystery-play. After the notation of Felip Pedrell. For soprano.
 - The Birds Praise the Advent of the Saviour (El Cant des Aucells), A Catalonian Christmas Carol of the XV Century. For High Voices. After the choral version of Don Lluís Millet by Kurt Schindler.
 - Serenade de Murcia. After original folk-themes. For Tenor/ For Baritone. Dedicated to Rita Lydig. Protectress of Spanish art and music in America. Spanish Folksong (of the Mauresque Type). Paraphrased by Kurt Schindler. Traditional verses (in Castilian dialect).
 - The Silversmith (El Paño). Folk-Dance of Murcia and Andalusia. For High Voices. Arranged by Kurt Schindler.

5. Schindler, Kurt (Ed.) (1918). *Spanish Choral Ballads. Sacred and Secular Catalan Folk Music*. Edited by Kurt Schindler. Boston: Oliver Ditson Company.
- The Virgin's Plaint (Cant de la Verge). After the Notation of Felip Pedrell by Kurt Schindler. Op. 20. N^o 13.286. For Soprano solo, chorus of mixed voices and harp.
 - The Adoration of the Shepherds (Nit de Vetlla). N^o 13.300. For Eight-part Chorus of Mixed Voices. Prelude for Piano, Harp or Organ. Mediaeval Catalan Nativity Song. Arranged by Kurt Schindler.
 - In the Monastery of Montserrat (La Mort del Escolá) by Antonio Nicolay. N^o 13.302. A Choral Ballad for Six-part Chorus of Mixed Voices with Soprano Solo. Rev. J. Verdager. English version by Deems Taylor and Kurt Schindler.
 - The Ballad of Don Joan and Don Ramón (Romanç de Don Joan i Don Ramón). Based upon two folk-melodies from the Spanish island of Mallorca by Felip Pedrell. N^o 13.303. Six-part chorus of mixed voices.
 - The Miracle of Saint Raymond (Un Miracle de Sant Ramon). N^o 13.309. A Choral Ballad for Twelve-part Chorus. Dedicated to Lluís Millet, director of the Orfeó Catalá. After a Traditional Melody from the island of Mallorca (as recorded by Enric Morera) by Kurt Schindler. Op. 18. English version by Deems Taylor and Kurt Schindler.
 - The Three Drummers (Els tres Tambors). Catalan Folksong. Harmonized by Joan B. Lambert (Barcelona). N^o 13.310. For Five-part Chorus of Mixed Voices. English version by Deems Taylor and Kurt Schindler.
 - A Miracle of the Virgin Mary (Un Miratge de la Virgen Maria). A Canticle of Spanish Galicia (XIV Century). N^o 13.314. For Two-part Chorus (with Tenor and Bass *ad. lib.*) and Organ.

- Dedicated to Vera. After Francesch Pujol by Kurt Schindler, *Op.* 19b. English version by Deems Taylor and Kurt Schindler.
- The Birds Praise the Advent of the Saviour (El Cant des Aucells). A Catalonian Christmas Carol of the XV Century. N^o 13.315. For Eight-part Chorus of Mixed Voices with Soprano Solo. Prelude for Harp or Piano (*ad. lib.*). After the setting of Don Lluís Millet by Kurt Schindler. English version by Deems Taylor and Kurt Schindler.
 - 6. Schindler, Kurt (Ed.) (1919-1922). *Spanish Sacred Motets by Great Masters of the XVI Century. Edited by Kurt Schindler. The English words translated and adapted by Winfred Douglas*, 11 vols. Boston: Oliver Ditson Company.
 - Guerrero, Francisco. Ave Virgo Sanctissima (Hail, Virgin Most Holy). N^o 13.574. Motet for Mixed Voices.
 - Morales, Cristóbal de. O Vos Omnes (O all ye that pass by) N^o 13.378. Motet for Mixed Voices.
 - Morales, Cristóbal de. Emendemus in Melius, et Memento Homo (Let us thoroughly amend) N^o 13.379. Motet for Mixed Voices.
 - Morales, Cristóbal de. Lamentabatur Jacob (Jacob lamented). N^o 13.450. Motet for Mixed Voices.
 - Victoria, Tomás Luis de. Vere Languores (Surely He hath borne our griefs). N^o 13.380. Motet for Mixed Voices.
 - Victoria, Tomás Luis de. Duo Seraphim (Lo, two Seraphim). N^o 13.381. Motet for Mixed Voices.
 - Victoria, Tomás Luis de. Tanquam ad Latronem (*Are ye come out as against a thief*). N^o 13.370. Motet for Mixed Voices.
 - Victoria, Tomás Luis de. Iesu Dulcis Memoria (Jesu, only to think of Thee) N^o 13.383. Motet for Mixed Voices.

- Victoria, Tomás Luis de. Improperia (The Reproches on Good Friday). Popule meus (Oh, my people). N^o 13.575. Motets for Mixed Voices.
- Victoria, Tomás Luis de. O Quam Gloriosum (O how glorious). N^o 13.448. Motet for Mixed Voices.
- Victoria, Tomás Luis de. Tenebrae Factae Sunt (There was darkness) N^o 13.449. Motet for Mixed Voices.
- 7. Schindler, Kurt (Ed.) (1922-1923). *Songs of the Spanish Provinces. Edited and with Piano Accompaniments by Kurt Schindler: Catalonia, Basque Provinces*. Boston: Oliver Ditson Company.

CATALONIA

- Don Galiardo's Son (El fill de Don Gallardó). Bell chorus SATTB. N^a 13.678. Josep Sancho-Marraco.
- Cat and Dog (La gata i en Belitre). SATB. N^a 13.679. Catalan Folksong (setting by Francesc Pujol).
- Fum! Fum! Fum! (Jolly Christman March) (Catalonian). SSAATTBB. N^a 13.680. Eight-part Chorus of Mixed Voices. Choral Setting by Kurt Schindler, *Op.* 22b. Words and melody recorded by Joaquim Pecanins (Barcelona). English version by Kurt Schindler.
- Good Friday Music in a Catalonian Church (Divendres Sant). N^a 13.681. For four choruses in fourteen parts (*a capella*). Antoni Nicolau. English version by Kurt Schindler.
- The Jolly Bachelors (Els Fadrinets de Sant Boi). SATTB. N^a 13.682. Antoni Perez Moya.
- Nightingale of France (Rossinyol de França). SSAATTBB. N^a 13.683. Catalan Folksong for Mixed Voices. Kurt Schindler *Op.* 22, n^o 1. English version by Mary Ellis Opdycke and Kurt Schindler.

- The Vagabond's Song (Canço del llandre). SATB. N^a 13.684. Catalan Folksong. After the editing of Josep Sancho Marraco. Edited for one voice and piano by Kurt Schindler. English version of Mary Ellis Opdycke.

BASQUE PROVINCES

- The Bird in His Cage (Txorinuak Kaloian). SATTBB. N^a 13.685. Basque Folsong. Norberto Almandoz.
 - The Song of the Cider (Goixian On). Bell chorus. N^a 13.678. Basque Drinking Song, Norberto Almandoz.
 - Melancholy (Itiuna). Bell chorus. N^a 13.678. Basque Love Song Norberto Almandoz.
 - The Nightingale's Message (Txori Urretxindorra). Bell chorus. N^a 13.678. (Basque) Setting by Jesus Guridi (Bilbao).
 - On the Mountains Tops (Goico Mendiyan). Bell chorus. N^a 13.678. Basque Folksong Jesus Guridi.
8. Schindler, Kurt (Ed.) (1922-1923). *Songs of the Spanish Provinces. Edited and with Piano Accompaniments by Kurt Schindler: Asturias, Castilia and Leon, Catalonia, Basque Provinces, Andalusia, Galicia*, 12 vols. Boston: Oliver Ditson Company.

ASTURIAS

- The Merry Bagpipe (La gaita alegre). Asturian Folksong (Jota) Baldomero Fernández. High, in Eb.
- The Little Siren (La resalada). Baldomero Fernández. Med., in A.
- Love's Martyrdom (Martirio d'amor). Asturian Folksong, Baldomero Fernández. High, in E.

CASTILIA AND LEON

- The Shepherds of the Mountains (Los pastores de la sierra). Med., with added Sop. *ad lib.* *A folksong of old Castile.* wInzenga-Schindler.
- The Donkey's Burial (La Canción del burro). High, in D min. Low, in G min. Humorous Folksong (Charrada saltada). Folksong (in Salmantino dialect) from Salamanca (León). Collected by Don Dámaso Ledesma. Edited by Kurt Schindler. English version by Kurt Schindler and Mary Ellis Opdycke.

CATALONIA

- The Shepherdess (La pastoreta). Med., in D. Catalan Bergerette. Kurt Schindler.
- The Vagabond's Song (Cançó del llandre). Med., in E. Catalan Folksong. After the setting of Josep Sancho Marraco. Edited for one voice and piano by Kurt Schindler. English version by Kurt Schindler and Mary Ellis Opdycke.
- Nightingale of France (Rossinyol de França). High, in Ab. Catalan Folksong. High, in Ab. Kurt Schindler. English version by Mary Ellis Opdycke and Kurt Schindler.

BASQUE PROVINCES

- Basque Love Song (Nik Baditut Oñazez- Dolor). Med., in Db. Padre Donostia. Sobre esta canción, el mismo Donostia explica que el acompañamiento está íntegramente tomado de sus Conferencias de Bilbao *De música popular vasca* (1917), con algún añadido de Kurt Schindler como introducción.

ANDALUCIA

- Maidens of Malaga (La Malagueña). High, in A min. Ditties from Malaga. After popular folksong motives (coplas) by Kurt

Schindler. English version by Mary Ellis Opdycke and Kurt Schindler.

- Look at Her well (Mira-la-bien). High, in D. Collected by Felipe Pedrell 1906.

GALICIA

- The Dark Shadow (Negra sombra). Low, in Bb min. A Ballad of Spanish Galicia by Juan Montes (of Lugo). Edited by Kurt Schindler. Poems by Rosalía de Castro (in Gallego dialect). English version by Kurt Schindler.

CONCLUSIONES

Como hemos podido ver a lo largo de estas líneas, Kurt Schindler tuvo un papel protagonista en la difusión de canciones populares españolas de tradición oral en el público estadounidense en el periodo de entre-guerras.

Este músico dio a conocer este repertorio inédito a través de dos cauces, los conciertos y las ediciones musicales, unidos intrínsecamente. Por una parte, los integrantes de su agrupación coral The Schola Cantorum of New York, desde 1917 y durante varios años, interpretaron este género cancionístico. Por otra parte, a través de las ediciones propias de la citada Schola Cantorum, hicieron una difusión privada de esos repertorios de su masa coral, a través de conciertos domésticos o de interpretaciones privadas. En tercer lugar, muy significativo, a través de las ocho colecciones de música española que Schindler preparó para la Editorial Ditson, que editó durante más de una década, adaptando el repertorio a diferentes necesidades de los posibles receptores: a solo con piano acompañante, a diferentes voces y a varios coros; fueron muchos los ejemplares publicados esos años, y el hecho de que existan muchos ejemplares, a día de hoy, en archivos personales donados al Lincoln Center de la Biblioteca Pública de Nueva York, nos permite hacernos una idea aproximada del éxito comercial de estas ocho colecciones musicales.

Una futura investigación se puede centrar en conseguir que estas partituras de Kurt Schindler impresas en Estados Unidos y traducidas para su público, se puedan relacionar con las contemporáneas existentes y sólo editadas en España, ya sean anónimas o de autor, y así ver las distintas versiones que se adaptaban para los coros y orfeones de Norteamérica y los peninsulares y analizar estas diferencias.

Esto nos podría llevar a la recuperación de un repertorio que a veces no se canta por parecer que están pasadas de moda, pero el hecho de ser susceptibles de recuperación en fuentes extranjeras podría llamar la atención de directores de los coros españoles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- OLARTE MARTÍNEZ, M. & Montoya Rubio, J. C. (2012). Cuando los epistolarios eran redes sociales. Aproximación a las conexiones de Kurt Schindler a través de suscorresponsales. *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio* (652-682). Baiona: Dos Acordes.
- OLARTE MARTÍNEZ, M. (2012). La correspondencia inédita de Kurt Schindler como una fuente directa para contextualizar la vida musical del primer tercio del siglo XX. *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio* (553-652). Baiona: Dos Acordes.
- OLARTE MARTÍNEZ, M. (2014). Contextualización del proyecto *Plans for the Study of Spanish Folklore* de Kurt Schindler. En M. Olarte Martínez y P. Capdepón Verdú (eds.), *Música acallada*. Liber Amicorum José María García Laborda (291-310). Salamanca: Amarú Ediciones, Col. Musicología Hoy, vol. 1.
- OLARTE MARTÍNEZ, M. (2016). La música aplicada (o incidental) escrita por Kurt Schindler para los teatros de Manhattan. En S. de Andrés Bailón (ed.), *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación incidental* (237-280). Salamanca: EUSAL, Col. Música Viva, vol. 1.
- OLARTE MARTÍNEZ, M. (2017). Luisa Espinel, Rebeca Switzer y Miirra Alhambra: *alma mater* de las veladas musicales de la Casa Hispánica en la Universidad de Columbia. En A. Sagarra Gamazo (ed.),

Liberales, cultivadas y activas. Redes culturales, lazos de amistad (37-56). Salamanca: EUSAL, Col. Música Viva, vol. 6.

OLARTE MARTÍNEZ, M. (2020). El arte de la amistad a 6166 km de distancia o cómo formar un repertorio de música popular española y no caer en el olvido después de un siglo de su estreno. En M. Jesús Pena Castro (ed., en curso). Salamanca: EUSAL, Col. Música Viva, vol. 10.

ONÍS, F. (1920). El español en los Estados Unidos. *Hispania*, 20, 265-286.

LA FORMA MUSICAL EN LA GUITARRA FLAMENCA: EXTEMPORIZACIÓN O FUNCIONAMIENTO POR PATRONES MUSICALES SUSCEPTIBLES DE INTERCAMBIO⁷⁰⁸

DR. MANUEL ÁNGEL CALAHORRO ARJONA
Conservatorio Superior de Música de Córdoba, España

RESUMEN

La música flamenca posee unos rasgos musicales cuya sonoridad lleva aneja determinadas características musicales que la distinguen y que son seña de identidad. Además de la armonía, la melodía y el ritmo, la forma musical que subyace de su discurso musical se ha fundamentado en una sucesión de patrones musicales aprendidos, interiorizados y asimilados de antemano y que pueden permutarse en el mismo momento de la puesta en escena. En el caso de la guitarra flamenca, sobreponiéndonos a la confusa idea de que la improvisación juega en ella un papel preponderante, fundamenta su discurso en un sólido conocimiento de los elementos constitutivos de su repertorio de manera que posibilite el intercambio lógico de secciones.

En este trabajo, después de explicar convenientemente qué es la extemporización y su funcionamiento, expondremos dos ejemplos de cómo podrían permutarse las secciones musicales del repertorio. El primero de ellos, utilizando un mismo patrón de cierre de una variación de soleá de Paco de Lucía, veremos cómo se podrá utilizar de cierre de otras 5 variaciones de soleá que utilizan 5 técnicas distintas de la guitarra flamenca. El segundo ejemplo permutará secciones musicales que abarcan un compás completo de soleá. Todos estos intercambios deberán desarrollarse de forma coherente en lo que a la armonía, melodía, ritmo y forma se refiere.

Esta práctica, tan peculiar como distintiva de la guitarra flamenca, forma parte de la naturaleza de este instrumento, siendo necesario potenciarla y transmitirla.

⁷⁰⁸ Este capítulo forma parte de la ponencia con el mismo título que fue presentada en el Simposio Música y Artes Escénicas del Congreso Internacional Nodos del Conocimiento en diciembre de 2020. Puede verse online en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=R3jPmgl1scs&t=107s>

PALABRAS CLAVE

Guitarra flamenca, improvisación, extemporización

INTRODUCCIÓN

Entre las manifestaciones culturales que son seña de identidad del patrimonio artístico de España encontramos la música flamenca, cuya génesis y cristalización está íntimamente relacionada con Andalucía, como crisol de encuentro de culturas que ha permitido propiciar una sonoridad musical inconfundible.

El flamenco ha conseguido sintetizar e incorporar las influencias de diferentes pueblos y culturas que han estado en contacto con nuestra tierra, fraguándose un rico repertorio estilístico cuya musicalidad ha sido ampliamente estudiada y analizada. En este repertorio, si bien encontramos estilos musicales con perfiles melódicos mayores y menores, es el modo de *mi* el que más carácter y sonoridad flamenca imprime (Valenzuela, 2016); también en la rítmica ocurre igual, pues aunque un vasto abanico de estilos son ternarios y binarios, el compás de 12 tiempos desarrollado en diferentes tempos será el distintivo de esta música⁷⁰⁹; finalmente, en relación a la forma musical, y habiendo sido superadas ya las confusas ideas de que es una música eminentemente improvisada, ésta se fundamenta en una sucesión de secciones musicales que forman parte del repertorio personal del músico y que, en el mismo momento de la interpretación, pueden permutarse e intercambiarse. Este procedimiento, anejo a la guitarra flamenca como instrumento acompañante por excelencia (Calahorro, 2018; Torres, 2009, 2014), supone un pilar fundamental de la formación del guitarrista flamenco de cara al desarrollo del acompañamiento, tanto del cante como del baile.

⁷⁰⁹ Para una clasificación de los diferentes grupos métricos de los estilos musicales flamencos, recomendamos la lectura de Jiménez de Cisneros (2015, pp. 79-202).

1. EXTEMPORIZACIÓN O FUNCIONAMIENTO POR PATRONES

Comenzaremos matizando algunas cuestiones en torno al término improvisar. El Diccionario de la Real Academia Española lo define así: «Hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación». Según esta definición queda claro que la acción improvisada no ha sido premeditada ni fijada de antemano; surge, por tanto, en el mismo momento en que tiene lugar la acción. En un contexto musical debemos ajustar esta definición. Traemos aquí las palabras de Hemsy de Gainza (2007): «Improvisar en música es lo más próximo al hablar en el lenguaje común». No obstante, en cualquier manifestación musical, una improvisación requiere del conocimiento, estudio e interiorización del lenguaje que lo caracteriza. Así lo ratifica Miguel Ángel Barea (2016, p. 27), «nuestra capacidad de improvisación será tanto mejor cuanto más conocimiento tengamos del lenguaje musical y mayor destreza técnica tengamos en nuestro instrumento». En efecto, toda improvisación solo se realiza a partir del dominio consolidado del lenguaje; en el caso de la música, de esa improvisación se busca un producto final satisfactorio que podría equipararse a una composición musical en tiempo real.

Ahora bien, como ya advertíamos en la introducción, en la música flamenca, si bien en determinadas ocasiones se asiste a una verdadera improvisación del discurso musical, la propia idiosincrasia de esta música se fundamenta en una secuenciación de secciones musicales fijadas con anterioridad.

En un anterior trabajo (Calahorro, 2019) acuñamos el término *extemporización* para referirnos a este procedimiento tan distintivo y específico. Siguiendo a Caporaletti (2005, pp. 104-121), la extemporización indica aquellos procesos de creación musical que parten de modelos preexistentes y conocidos por el intérprete⁷¹⁰. En tiempo real el instrumentista es capaz de decidir qué variación introducir o por qué patrón optar. Haremos hincapié en la idea de que, de las posibilidades por las que se puede escoger, todas son conocidas y forman parte del repertorio

⁷¹⁰ Véase también el trabajo de Chiantore (2010, p. 215).

personal del músico. Como señala Contreras (2002, pp. 157-166), esta práctica es propia también de otras tradiciones musicales no occidentales como en la India, en Oriente Próximo o en algunos países árabes. La improvisación entra en acción cuando en el mismo momento de la puesta en escena, es decir, en pleno desarrollo de una obra musical, el artista decide por una u otra acción en función de su intuición y con base en estímulos externos que alientan a tomar una u otra decisión.

A colación de esta práctica, esto declaró en entrevista personal el concertista y compositor Manolo Sanlúcar sobre la práctica de la improvisación en la guitarra flamenca:

Para tener una verdadera improvisación hay que tener guardado mucho en el “macuto” histórico. [...] Muchas veces se le llama improvisación a construir improvisadamente cosas sobre las que tú ya sabes. Realmente se improvisa sobre esquemas que uno ya tiene asumidos (Calahorro, 2018, p. 373).

En continuidad con esta idea aneja a la guitarra flamenca, también queremos apuntar que este funcionamiento no es exclusivo de este instrumento, sino que también está presente en el baile y en el cante; esto expresó el coreógrafo, bailarín y bailaor Javier Latorre respecto a esta práctica: «nadie se pone a crear *in situ* en el escenario, todo el mundo hace cosas basadas en unos patrones ya aprendidos con los que vas jugando y los dominas» (Calahorro, 2018, p. 395). También David Pino, catedrático de cante flamenco del conservatorio superior de Córdoba, alude a este funcionamiento: «Tú tienes 4 o 5 formas de hacer una determinada frase y recurres a una u otra según vaya “viniendo”» (Calahorro, 2018, p. 379).

Es muy importante tener en cuenta aquí que, aunque el estudio de obras de concierto es tan recurrente como necesario en la formación del guitarrista flamenco, la propia naturaleza de este instrumento consiste en el estudio de pequeños fragmentos (falsetas, variaciones o llamadas) que son aplicados a diferentes contextos musicales. En todas estas secciones encontramos ejemplos de patrones o fórmulas intercambiables que, de forma improvisada, van enlazándose para formar el discurso musical. La extemporización puede darse tanto en el modo en que se suceden las

secciones musicales propias del repertorio como en la sucesión de los motivos o elementos constitutivos de esas secciones. En estos enlaces debe haber una sólida y fundamentada cohesión armónica, melódica, rítmica y formal.

En el argot flamenco es muy común utilizar el término “tocar” asociado a los diferentes palos o estilos: tocar por bulerías, tocar por alegrías, etc. (Torres, 2005, p. 269). Describe ese procedimiento en el que el guitarrista flamenco, acudiendo al repertorio personal de secciones musicales de un determinado estilo flamenco para crear su discurso musical, intercambia éstas con espontaneidad y fluidez, focalizándose también en la práctica del acompañamiento, tanto del cante como del baile. La peculiar forma de estructurar el discurso musical en el flamenco viene a concordar con la explicación que sobre la forma musical de algunos tipos de composiciones da Zamacois:

Ciertas composiciones no se distinguen por su forma, sino por el aire o por el ritmo que les es propio. [...] Estas obras están siempre formadas por partes perfectamente definidas, que constituyen un todo concluso, aun cuando a veces una parte se enlace con otra por medio de soldaduras fácilmente apreciables o de cortos episodios de transición modulante (Zamacois, 1971, p. 224).

EJEMPLOS DEL FUNCIONAMIENTO POR PATRONES

En el trabajo mencionado con anterioridad (Calahorro, 2019), exponíamos un ejemplo de extemporización en el que, sobre la base de una variación de soleá de Paco de Lucía, el patrón susceptible de intercambio era una célula que abarcaba los tres últimos tiempos de ese compás de soleá (12 tiempos). En concreto, se propusieron veintiún patrones de diferentes guitarristas que perfectamente podían intercambiarse con el original, asegurándose siempre la deseada coherencia musical⁷¹¹.

En el presente trabajo proponemos también dos ejemplos más de esta práctica tan recurrente como necesaria para el oficio del guitarrista

⁷¹¹ En el siguiente enlace podrá escuchar este primer ejemplo de la extemporización: <https://www.youtube.com/watch?v=R3jPmgl1scs&t=107s> [8'05"]

flamenco. Hemos escogido el palo flamenco de la soleá, pues su tradicional estructura formal a través de variaciones, llamadas y falsetas, que se une a un claro desarrollo armónico, rítmico y melódico, clarifica la tarea, dotándola de mayor representatividad. Téngase en cuenta que el compás de la soleá es una hemiolia de 12 tiempos que suele transcribirse en compás de 3/4, haciéndose corresponder cada pulso de este compás (3/4) con un tiempo del compás de soleá (12 tiempos). Como es evidente, para completar un compás de 12 tiempos de soleá, se requieren 4 compases de 3/4.

EJEMPLO 1⁷¹²

En este primer ejemplo tomaremos prestado los últimos tres tiempos de una variación de Paco de Lucía que supone una célula de cierre del compás de soleá y que aporta una sonoridad inconfundible a este estilo.

Figura 1: cierre de variación de soleá de Paco de Lucía. Fuente: transcripción de David Leiva (2014, p. 188).

⁷¹² En el siguiente enlace podrá escuchar este segundo ejemplo de la extemporización: <https://www.youtube.com/watch?v=R3jPmg1scs&t=107s> [9'25']

Este patrón será incluido como como finalización de cinco variaciones diferentes que a su vez utilizan 5 técnicas diferentes del repertorio de guitarra flamenca. A fin de poder cotejar el carácter cambiante que aporta cada una de estas técnicas, incluimos una sucinta explicación de cada una de ellas.

- **Rasgueado:** Supone uno de los elementos técnicos que conforman la base de la guitarra flamenca, siendo de capital importancia para el acompañamiento, tanto del cante como del baile, por su función fundamentalmente rítmica y armónica. Consiste en percutir las cuerdas con efusividad apoyándose en diferentes disposiciones de la mano derecha. Primordialmente hay dos formas de enfocar el rasgueado a la hora de accionar las cuerdas: con golpes secos o arrastrando los dedos.

The image displays two musical systems. The first system consists of a treble clef staff with a series of chords and a melodic line, with a '6' above the first two groups. Below the staff is a TAB system with fret numbers (0, 1, 2, 3) and string numbers (1-6). The second system is similar, but with a '3' above the final melodic phrase, and a corresponding TAB system.

Figura 2: variación de soleá con la técnica del rasgueado finalizando con el cierre de Paco de Lucía. Fuente: elaboración propia.

- **Picado:** técnica que tiene un carácter melódico y que consiste en accionar las cuerdas haciendo uso de los dedos índice y medio. En la guitarra flamenca, después de accionar la cuerda, se suelen apoyar los dedos en la cuerda inmediatamente superior. Si bien su carácter melódico lo identifica, es común emplearse esta técnica para ejecutar escalas vertiginosas donde se deja entrever el virtuosismo del músico.

EJEMPLO 2⁷¹³

En este segundo ejemplo las células susceptibles de intercambio abarcan un compás entero de soleá que se encuentran imbricadas en una microcomposición o falseta de este estilo. Explicaremos esto: la falseta abarca tres compases y se compone de tres secciones: una pregunta “A”, una respuesta “B” y un cierre “C”.

FRASE A

The musical notation for Frase A consists of a single staff in treble clef with a 5/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. Below the staff is a guitar tablature with two lines labeled 'T' (treble) and 'B' (bass). The tablature includes fret numbers (0-5) and rhythmic markings such as '1', '2-3', '3-2-3', '5', '4', '2-0', '3-5', '7', and '5'. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Figura 7: sección A de una falseta de soleá. Fuente: elaboración propia.

FRASE B

The musical notation for Frase B consists of a single staff in treble clef with a 7/8 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes, including a triplet of sixteenth notes. Below the staff is a guitar tablature with two lines labeled 'T' and 'B'. The tablature includes fret numbers (0-5) and rhythmic markings such as '0', '3-2', '2-0-2-0', '3', '2-3', '0-2-3', '1', '1-0', '3-2-3', '0-0-1-4-1-0', '3', '2-4', and '5'. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Figura 8: sección B de una falseta de soleá. Fuente: elaboración propia.

FRASE C

The musical notation for Frase C consists of a single staff in treble clef with a 5/8 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. Below the staff is a guitar tablature with two lines labeled 'T' and 'B'. The tablature includes fret numbers (0-5) and rhythmic markings such as '0', '3-1-0', '2-0', '5-7-5-4-2-0', '4', '4', '2', '2-3-0-2', '3-0', '2-3-0-2', '4-0', '1-1-0', and '4-1-0'. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Figura 9: sección C de una falseta de soleá. Fuente: elaboración propia.

⁷¹³ En el siguiente enlace podrá escuchar este primer ejemplo de la extemporización: <https://www.youtube.com/watch?v=R3jPmg1scs&t=107s> [10'05'']

Y he aquí el intercambio de secciones: perfectamente ese fragmento llamado “C”, podría sustituirse por otras opciones. En primer lugar, con una frase que hemos llamado C1:



Figura 10: sección C1 permutable por la sección C de una falseta de soleá. Fuente: elaboración propia.

O también con otra frase C2:

The image shows a musical score for section C2. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The bottom staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers (0-3) and fingerings (0, 1, 2, 3) for each string.

Figura 11: sección C2 permutable por la sección C de una falseta de soleá. Fuente: elaboración propia.

Las dos falsetas resultantes (A+B+C1 y A+B+C2) que toman como referencia la falseta original (A+B+C) son totalmente coherentes en su armonía, ritmo, melodía y forma; aportan una resolución diferente a esa pregunta-respuesta (A+B).

No obstante, también apuntamos aquí que, manteniendo inalterables las secciones A y C, también se podrían proponer nuevas posibilidades que sustituyan la sección B, obteniendo, a su vez, multitud de combinaciones posibles si también se variara la sección C. Finalmente, como el lector ya podrá intuir, también se podría variar la sección A, por lo que el abanico de posibilidades se incrementa aún más.

2. SECCIONES MUSICALES

A colación de este funcionamiento inherente a la música flamenca, también será necesario que el músico conozca el argot propio de la terminología flamenca, pues conforma un glosario de términos de enorme importancia para el desarrollo de una actuación flamenca⁷¹⁴. El conocimiento de esta terminología, unido al código de comunicación visual que debe existir entre los integrantes de un cuadro flamenco, es crucial para poder estructurar y secuenciar las diferentes partes de una interpretación flamenca. Recomendamos la lectura de la tesis de Steven K. Mullins (2010) en la que se explican los elementos comunicativos del flamenco que permiten el acuerdo y entendimiento entre los componentes de un cuadro flamenco.

En un anterior trabajo se hizo una recopilación ilustrada con ejemplos musicales de las secciones musicales del repertorio del cante, de la guitarra y del baile (Calahorro, 2019b). Incluiremos a continuación ese glosario de términos inherentes al repertorio de guitarra flamenca. La diferenciación entre las diferentes secciones se podrá apreciar atendiendo a su función y duración.

- **Compás:** con este término nos referimos al modo característico de agruparse las células rítmicas en cada palo o estilo flamenco. Suele utilizarse como inicio de una interpretación, como enlace entre cualquier pasaje o sección del discurso musical o como elemento de acompañamiento (con la correspondiente armonía). Es muy necesario que todo guitarrista flamenco esté en posesión de diferentes compases básicos, es decir, diferentes disposiciones de hacer el ciclo rítmico-armónico básico de cada estilo flamenco. La diversidad y variedad, actuará en claro favor de su riqueza musical, evitando ser redundante y monótono.

Matizaremos aquí una cuestión que, en algunas ocasiones, genera duda: la concepción que sobre el compás básico tienen los artistas flamencos no concuerda exactamente con lo prescrito por el lenguaje musical convencional. El compás básico dentro del argot flamenco siempre va

⁷¹⁴ Aconsejamos la lectura de Faustino Núñez (2003).

referido a un ciclo rítmico-armónico que puede abarcar 2 o 4 compases básicos/convencionales. Ejemplificaremos esto:

- Fandangos de Huelva y abandolaos: $3/4$ (compás básico o convencional). El ciclo rítmico-armónico abarca 4 compases básicos.
- Soleá, bulerías, seguiriyas y cantiñas: según el transcriptor se pueden encontrar 12 pulsos agrupados bajo tres fórmulas:
 - o $6/8 + 3/4$ (amalgama).
 - o 2 compases de $3/4$ y 3 compases de $2/4$.
 - o 4 compases de $3/4$.

El ciclo rítmico-armónico siempre irá referido a los 12 tiempos.

- Tangos, tientos, farruca, garrotín, colombianas, tanguillos: $4/4$ (compás básico o convencional). El ciclo rítmico-armónico se compone de 2 compases básicos.

Finalmente, respecto a la armonía, si el estilo se desarrolla en un tono mayor o menor, ese ciclo rítmico-armónico alterna la dominante y la tónica. Ahora bien, si su armonía está en el modo de *mi*, ese ciclo se puede presentar de dos formas: bien sobre los cuatro últimos grados de la cadencia andaluza (IV-III-II-I) o bien sobre el segundo y primer grado (II-I).

- **Llamada:** fragmento que suele ocupar uno o dos compases y cuyo fin es “llamar” al cante, es decir, dar paso a la siguiente letra del cante. Este término también se utiliza en el baile como recurso para llamar la atención de la guitarra o del cante. Normalmente, a través de una cadencia, se marca el acorde de tónica con rotundidad y claridad.
- **Variación:** según el palo flamenco su duración abarca uno o dos compases y se caracteriza por llevar implícita la sonoridad propia del estilo en cuestión. Las variaciones, en la tonalidad característica del estilo, son seña de identidad musical y serían perfectamente reconocibles por un aficionado al flamenco. Son totalmente necesarias en el desarrollo de cualquier palo flamenco,

pues proporcionan personalidad y carácter a la interpretación. En relación a su función, actúan como puente no modulante que enlaza las diferentes secciones del discurso musical.

- **Falseta:** son micro-composiciones con entidad musical desde el punto de vista formal, melódico, armónico y rítmico. Acogiéndose a la estética propia del estilo musical o palo flamenco de referencia, su duración dependerá de cómo haya sido concebida por el compositor, pues podemos encontrar falsetas cuya duración puede exceder los 2 minutos y otras con una duración de unos 20 segundos. Sirven de introducción de cualquier interpretación flamenca y como secciones que se intercalan con el canto y/o el baile, permitiendo al mismo tiempo el lucimiento del guitarrista, que hace alarde de sus facultades técnico-compositivas. En el caso de que exista baile, también proporciona música para el lucimiento rítmico y coreográfico.

Es muy común que cada guitarrista, después de pasar por la faceta de intérprete, sea compositor de sus propias falsetas (Calahorra 2019c).

- **Remate:** son fragmentos cuya duración dependerá del palo o estilo en que nos encontremos y de la concepción del compositor. Su carácter es totalmente conclusivo, abocando al cierre de una falseta o composición mediante una cadencia sobre el primer grado o tónica. Normalmente es un pasaje efectista que se consigue a través de la dinámica del discurso y su virtuosismo. Además, dependiendo del rigor metronómico con el que se esté interpretando la pieza musical, es muy común que se produzca una leve subida del tempo para desarrollar estos pasajes.
- **Cierre:** en ocasiones los cierres suelen estar incluidos dentro de los remates, siendo el elemento conclusivo. En el argot flamenco, un cierre viene a ser la cadencia conclusiva con que se finaliza una falseta, un remate o una variación.
- **Respuesta:** en el contexto del acompañamiento al canto son fragmentos musicales que tienen una función dialogante con el

cante. Su finalidad consiste en servir de apoyo armónico a la melodía y cubrir los silencios existentes entre los tercios o versos del cante. Aunque las respuestas al cante son más evidentes en los estilos libres de compás metronómico, en todos los estilos flamencos existe la posibilidad de introducir respuestas al cante que enfatizan un determinado tono.

Estar en posesión de una gran variedad de respuestas al cante denota riqueza musical por parte del guitarrista flamenco. Por ejemplo: ese vacío o silencio donde tiene cabida la respuesta de la guitarra también puede ser ocupado por un simple rasgueado o un arpegio sencillo sobre el correspondiente acorde. Sin embargo, una elaborada y original respuesta por parte del guitarrista tendrá siempre muy buena acogida y será motivo para sobrevalorar la función acompañante.

3. INFLUENCIA DEL PÚBLICO EN EL DESARROLLO DE UNA ACTUACIÓN DE CANTE FLAMENCO

De cara a que el lector entienda por qué el discurso musical de la guitarra flamenca puede ser tan susceptible de modificación, veremos a continuación cómo puede influir un determinado público en el desarrollo de una actuación flamenca donde no hay un programa de obras estrictamente cerrado. Más específicamente nos referimos a un contexto donde se dan cita con frecuencia los aficionados a este arte: las peñas y festivales flamencos. En cualquier peña o festival flamenco, el repertorio de cantes a interpretar incluye una variedad de estilos flamencos por medio de los cuales la figura del cantaor mostrará sus cualidades y preferencias. Encontramos a artistas que optan por estilos de mayor viveza rítmica como las alegrías, las bulerías o los tangos; otros son más dados a interpretar estilos de corte más jondo, como las seguiriyas, las serranas o las soleares; también los hay que hacen un rico recorrido por los estilos libres; en definitiva, cabría proponer infinidad de opciones. La tendencia hacia la excelencia estaría en desarrollar un programa o repertorio de cantes lo más rico y variado posible.

Ahora bien, dicho esto, cabe afirmar que una de las variables que suelen influir más notoriamente en el desarrollo de una actuación es el modo en que responde el público ante el repertorio musical. A este respecto, Alain Danielou, en un texto sobre las dificultades que tienen los músicos asiáticos que trabajan en el mundo del espectáculo occidental, describe con precisión este problema, que también ha afectado a músicas occidentales como el flamenco, el jazz y, cada vez más, la música libre:

Cuando los músicos notan una reacción positiva por parte del público, tienden a reproducir el efecto que provocó esa reacción. Es fácil de entender que, como consecuencia, la música que se está interpretando pueda deteriorarse. El músico se convierte poco a poco en un actor que repite sus trucos cuando se da cuenta de que los espectadores reaccionan favorablemente. Sus conciertos van cambiando hasta convertirse en un espectáculo de music-hall en que la inspiración está ausente o se ha convertido en un mecanismo comercial (Danielou, 1971, p. 104).

En efecto, tanto el perfil del público como la reacción de éste pueden provocar que un repertorio de cantes más o menos prefijado sea alterado en respuesta a esos oyentes. Téngase en cuenta además que el flamenco es un arte muy abierto a la expresión de sentimientos por parte de quien lo interpreta, pero también por parte de quien lo escucha. Normalmente, en las peñas y festivales flamencos, abundan las manifestaciones externas, a través de gestos, normalmente de aprobación, por parte de los asistentes.

En respuesta a esto, la variación es clara, pues dependiendo de los espectadores se podrá cambiar el programa y se desarrollarán cantes que estén más acordes con el gusto musical del público. Ante este hecho, el guitarrista ha de hacer gala de un bagaje musical apto para poder desarrollar un acompañamiento solvente.

Además de ese cambio de repertorio, puede darse la especial circunstancia de que se acometan cambios dentro de una misma interpretación, como así nos lo manifiesta el cantaor David Pino:

El público es un ente vivo. Puedes tener una previsión y va a depender de muchos factores. Y también, dentro del repertorio que uno tiene con su guitarrista puedes quitar cosas o saltarte estilos que tenías pensado hacer (Calahorra, 2018, p. 381).

Igualmente, el guitarrista ha de actuar con fluidez y seguridad, tratando siempre de acompañar con la máxima naturalidad.

Pero esta influencia también se deja notar en la guitarra, pues de la misma manera que se puede variar el repertorio de cantes o incluso la estructura dentro de una misma interpretación, la guitarra también puede contentar al público según el gusto de éste. La siguiente cita de Paco Cepero es muy significativa al respecto:

«Cuando el cantaor a mí me daba un respiro, yo hacía una falseta y levantaba un aplauso, pero eso quizá es porque tengo tirón y tengo pellizco y le llego al público. Pero después volvía a mi ser» (Calahorra, 2018, p. 342).

Hay públicos que responden de forma diferente en función del perfil del guitarrista: los hay que se exaltan con los picados vertiginosos e inacabables; hay espectadores que reaccionan muy positivamente a un repertorio cargado de expresiones dinámicas y agógicas (conocido comúnmente en el argot flamenco como “tener pellizco”); otros saben apreciar mejor una composición de una gran riqueza musical; también hay oyentes que castigan los alardes del guitarrista dentro del acompañamiento; en definitiva, al igual que en el cante, encontramos muchos perfiles. En esta situación, el guitarrista, siempre y cuando esté en posesión de un repertorio rico y variado, podrá contentar, en mayor o menor medida, al público asistente.

CONCLUSIÓN

En conclusión, la improvisación en el discurso musical de la guitarra flamenca entra en acción cuando el intérprete decide optar por un patrón u otro de forma espontánea y fluida, sin que esto pueda suponer un motivo para fatigar o distorsionar su interpretación. En ese contexto, el guitarrista ha de encajar y permutar las secciones valorándose siempre su coherencia musical, de manera que haya cohesión en la armonía, la melodía, el ritmo y la forma. Tiene una capital importancia el aprendizaje individualizado de secciones musicales y su función o aplicación, pues tendrán un funcionamiento muy concreto y específico en la interacción con el discurso del cante y del baile. Esa práctica, la del

acompañamiento, forma parte del oficio del guitarrista flamenco, por lo que el desempeño de la extemporización en el repertorio ha de asumirse como una práctica desarrollada con fluidez y espontaneidad.

En el primer ejemplo musical hemos podido cotejar cómo un patrón musical, intercambiado con corrección, puede ser tan versátil que puede utilizarse para finalizar diferentes variaciones que utilizan técnicas diferentes de la guitarra flamenca y que, en consecuencia, connotan un carácter bien diferenciado. Por su parte, el segundo ejemplo, nos ha permitido ver que las secciones completas de una falseta o micro-composición de soleá, pueden ser sustituidas por otras secciones de la misma duración y cuyo encaje se lleva a cabo de forma coherente en lo que a la melodía, armonía, ritmo y forma respecta.

En definitiva, es una práctica que todo guitarrista flamenco debe conocer y dominar. Si no fuera así, la misma esencia de la guitarra flamenca se desdibujaría casi por completo. Asistiríamos a un repertorio cerrado y prefijado con pocas posibilidades de variación que iría en contra de su propia naturaleza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAREA SÁNCHEZ, M. Á. (2016). La improvisación en guitarra flamenca. Análisis musicológico e implementación didáctica. Universidad de Sevilla, Tesis doctoral dirigida por Francisco Javier Escobar Borrego. Recuperado en <https://idus.us.es/>
- CALAHORRO ARJONA, M. Á. (2018). La metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje de la guitarra flamenca: un estudio diacrónico y sincrónico. Universidad de Granada, Tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Berlanga Fernández. Recuperado en <http://digibug.ugr.es/>
- CALAHORRO ARJONA, M. Á. (2019). La extemporización y la improvisación en el repertorio de la guitarra flamenca. *Revista de Musicología*, vol. 42 (2), 645-666.
- CALAHORRO ARJONA, M. Á. (2019). Facultades y cualidades inherentes a la guitarra flamenca de acompañamiento. *Música Oral del Sur*, n. 16, 171-191. Recuperado en <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/>

- CALAHORRO ARJONA, M. Á. (2019). Principios del proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra flamenca fundamentada en su transmisión oral. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 16, 117-130. Recuperado en <https://revistas.ucm.es/>
- CAPORALETTI, V. (2005). *I processi improvvisativi nella musica: Un approccio globale*. Lucca, Librería Musicale Italiana.
- CHIANTORE, L. (2010). *Beethoven al piano. improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos*. Barcelona, NORTESUR.
- CONTRERAS VÍLCHEZ, J. A. (2002). *El “guitagrama”: un lenguaje para la composición musical dinámica*. Universidad de Sevilla, Tesis doctoral dirigida por María Carmen Hernández Martín y José Ordóñez García. Recuperado en <https://idus.us.es/>
- DANIELOU, A. (1971). *The situation of Music and Musician in the Countries of the Orient*. International Music Council. Florence: L. S. Olschki.
- HEMSY DE GAINZA, V. (2007). *La improvisación musical*. Buenos Aires, Melos de Ricordi Americana. Recuperado en <http://www.violetadegainza.com.ar/>
- JIMÉNEZ DE CISNEROS, B. (2015). *Ritmo y Compás. Análisis musical del flamenco. Estructura métrica y articulación rítmico-armónica de los géneros acompañados*. Barcelona, Atril Flamenco.
- LEIVA, D. (2014). *Paco de Lucía. Siroco*. Madrid: Flamenco-Live. [Fragmentos de unas soleares grabadas en 1987: SÁNCHEZ GÓMEZ, F. (Paco de Lucía). (1987). Siroco. CD. Madrid, Mercury/Universal. Pista 8: “Gloria al Niño Ricardo”].
- MULLINS, STEVEN K. (2010). *Flamenco Gestures: Musical Meaning in Motion*. Universidad de Colorado, Tesis doctoral dirigida por Brenda M. Romero.
- NÚÑEZ, F. (2003). *Comprende el flamenco*. Madrid, RGB Arte Visual S.L.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2018). *Diccionario de la lengua española (edición del tricentenario)*. Disponible en <https://dle.rae.es/diccionario>
- TORRES CORTÉS, N. (2005). *Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas*. *Música oral del sur*, núm. 6, 269-

309. Recuperado en
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/>

TORRES CORTÉS, N. (2009). De lo popular a lo flamenco: aspectos musicológicos y culturales de la guitarra flamenca (siglos XVI-XIX). Universidad de Almería, Tesis doctoral dirigida por Francisco Checa Olmos.

TORRES CORTÉS, N. (2014). Guitarra popular rasgueada “pre-flamenca” en la primera mitad del siglo XIX: fuentes escritas. *La Madrugá*, núm. 10, 55-120. Recuperado en <http://revistas.um.es/>.

VALENZUELA, S. (2016). Armonía modal. Modo de mi y flamenco. Universidad de Granada, Tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Berlanga Fernández. Recuperado en: <http://digibug.ugr.es/>.

ZAMACOIS, J. (1971). Curso de formas musicales. Barcelona, Editorial Labor.

ESTRATEGIAS EDUCATIVAS PARA LA PRÁCTICA EN EL AULA: IDENTIFICACIÓN Y MEJORA DE LA ANSIEDAD ESCÉNICA EN LOS ESTUDIANTES DE MÚSICA DE CONSERVATORIO

AINARA ESTÍVARIZ FAGÚNDEZ
C. S. M. Manuel Castillo de Sevilla. España

1. INTRODUCCIÓN: LA ANSIEDAD ESCÉNICA EN EL MÚSICO. APROXIMACIÓN A LOS ESTUDIOS LLEVADOS A CABO DENTRO DEL CONTEXTO ACADÉMICO.

La ansiedad escénica en los músicos de enseñanzas regladas de conservatorio es una problemática de extraordinaria complejidad, ya que en la mayoría de las enseñanzas regladas no se enseñan estrategias de control del estrés, como Fernández Morante (2011) postula en su investigación. El afrontamiento de la ansiedad escénica debe ser una fuente de autoeficacia (Petrovich, 2004) sobre la que se debe crear situaciones con una dificultad adecuada, de forma que la aprobación vaya afianzando esa autoeficacia con resultados positivos. De esta manera, el intérprete podrá usar adecuadamente y de manera eficaz las cualidades positivas que de un síntoma de estrés se desprende (Jansen, 2005). En estudios relacionados con la docencia, se constata la necesidad de incorporar al currículum formativo competencias relacionadas con la ansiedad escénica, ya que se argumentan consecuencias tanto en los estudiantes como en los profesionales (Chang, 2003; Taborsky, 2007).

Catalán Catalán (2013) realiza un estudio sobre la ansiedad escénica en músicos en formación y su relación con el optimismo, la autoeficacia y el feedback, Para ello utiliza el cuestionario del Performance Anxiety Questionnaire de Wendy J. Cox & Justin Kenardy, (1993), traducido por A. Pozo y G. Dalía. En él se valora la ansiedad en tres situaciones: tocando en un ensayo, tocando en grupo en público y tocando sólo en público. En su estudio concluye que: 1) el optimismo es inversamente

proporcional a la ansiedad escénica, es decir, cuanto más optimismo se tiene, menos ansiedad escénica se siente tanto tocando en grupo como solo en público; 2) sobre el feedback y la sensibilidad al premio y al castigo, las personas con más sensibilidad al castigo, más ansiedad escénica refieren en las tres condiciones: ensayo, en grupo delante de público, y solo delante de público; 3) en cuanto al concepto de autoeficacia en los sujetos del estudio, por el hecho de ser mayoritariamente niños y jóvenes, aún no está desarrollado y los datos arrojan que en edades tempranas la presión social no es desencadenante de ansiedad escénica. Lo que sí queda claro es que el inicio temprano es un factor protector para la ansiedad.

Arnáiz Rodríguez (2015), en su estudio con estudiantes de enseñanzas superiores de música, fundamenta que la ansiedad escénica influye en el rendimiento concertístico de los sujetos, que se manifiesta en características observables. Con el fin constatar la existencia de ansiedad escénica en los músicos, toma cuestionarios de Barlow (2002), de Kenny y otros autores (Kenny, 2009, 2011; Kenny y Ackermann 2009; Kennny et al., 2004; Kenny y Osborne, 2006; Osborne y Kenny, 2005). El instrumento empleado es el K-MPAI (Kenny, 2009) en su adaptación al español KMPAI-E, que permite analizar los componentes comportamental, cognitivo y fisiológico. Los resultados obtenidos los estructura en diversas categorías relacionadas con la ansiedad en músicos, y que distribuye en diez variables: 1) pensamientos y sensaciones somáticas, 2) preocupación/temor, 3) vulnerabilidad psicológica, 4) ansiedad generacional familiar, 5) control, 6) memoria, 7) motivación, 8) dependencia, 9) percepción personal ante la actuación, y 10) ansiedad somática próxima. Los datos revelan que “la ansiedad escénica en la interpretación musical está determinada por una serie de factores latentes en el individuo, tanto de tipo genético como psicológico del aprendizaje, pero sobre todo situacional, debida a las características que este lenguaje y su práctica” (Arnáiz Rodríguez, 2015, p.200). Constata que la interpretación musical y la ansiedad escénica están relacionadas con diversas teorías psicológicas, especialmente con las relacionadas con la indefensión y vulnerabilidad psicológica de Barlow (2000), desde la perspectiva propuesta por Kenny y otros autores (Kenny, 2009, 2011; Kenny y

Ackermann 2009; Kennny et al., 2004; Kenny y Osborne, 2006; Osborne y Kenny, 2005), aunque el instrumento de diagnóstico no es todo lo ajustado que se precisa. El factor más relevante en los sujetos, según Arnáiz Rodríguez, es el referente a “pensamientos y sensaciones somáticas”, con variables en cuanto al sexo, edad, instrumento, y ansiedad generacional.

Ballester Martínez (2015) en su investigación sobre la ansiedad escénica en músicos confirma un porcentaje de entre un 31,2% en adultos, un 38% en niños y un 38,1% en adolescentes, cifras similares a las de otras investigaciones previas dentro el contexto académico musical (Fehm y Schmidt, 2006; Kaspersen y Gotestam, 2002; Papageorgi, Creech y Welch, 2013; Studer *et al.*, 2011a; Wang, 2001, citados en Ballester Martínez, 2015). Otras investigaciones obtuvieron incluso resultados más altos (Cox y Kenardy, 1993; Kokotsaki y Davidson, 2003; Tamborrino, 2001; Salmon *et al.*, 1995; Steptoe y Fidler, 1997, citados en Ballester Martínez, 2015).

A estos datos, Ballester Martínez (2015) le añade la variable de la edad, el género, como también hace recientemente Arnáiz Rodríguez (2015), tal y como postulan en muchos estudios autores varios (referente a la edad, Steptoe y Fidler, 1987; Wesner, Noyes y Davis, 1990; Steptoe, 2001: 293; Gabrielsson, 1999; Aderman *et al.*, 1989; Wolfe, 1989; referente al género, Iusca y Dafinoiub, 2012; Kenny, Davis y Oates, 2004; Kenny, Driscoll y Ackermann, 2014; LeBlanc *et al.*, 1997; Miller y Chesky, 2004; Osborne y Franklin, 2002; Osborne y Kenny, 2005; Osborne y Kenny, 2008; Papageorgi, 2007; Rae y McCambridge, 2004; Ryan, 2000; Ryan, 2004; Sinden, 1999, citados en Ballester Martínez, 2015). Sin embargo, los datos no siempre son concluyentes en la misma dirección, dejando patente que la relación entre el género y la ansiedad escénica es compleja, y la subjetividad de la percepción es similar en ambos sexos. Otra variable relevante en este estudio es la familia instrumental y la edad de la primera actuación, no habiendo sido variables estadísticamente relevantes; y la experiencia del intérprete, variable atenuadora a mayor edad, según los datos. En relación a la ansiedad rasgo (como perfil de la personalidad) y ansiedad estado (desencadenada en un momento determinado), se determina que hay una correlación entre

éstas. A niveles altos de ansiedad rasgo, mayores niveles de ansiedad estado en la interpretación musical.

Arnáiz Rodríguez (2015) propone abordar el trabajo de la ansiedad escénica en la interpretación desde tres perspectivas: la ansiedad somática próxima (componentes relacionados con la actuación), las emociones de la vulnerabilidad psicológica heredable y las circunstancias debidas a la vulnerabilidad psicológica heredable. Como apunta Kenny (2011), ya existen tratamientos para paliar la ansiedad escénica en músicos, entre los que se muestran las terapias comportamentales, cognitivas y cognitivo-conductuales. Éstas se basan en los mismos principios unas respecto a otras, pero con variación en el empleo de las técnicas. Entre las terapias conductuales se encuentran la desensibilización sistemática, la relajación de la musculatura, el trabajo sobre la conciencia y la respiración y prácticas de conducta (Kendrick, Craig, Lawson y Davidson, 1982; Reitman, 2001; Appel, 1976; Grishman, 1989; Mansberger, 1988; Wardle, 1975; Deen, 2000; Su et al., 2010, citados en Arnáiz Rodríguez, 2015). Otras técnicas basadas en la intervención son aplicables en las situaciones en la que se exponga al sujeto, y pueden estar basadas en la emoción, la actuación, la preparación mental, la práctica adecuada, el establecimiento de objetivos, entre otros (Kenny, 2011, citado en Arnáiz Rodríguez, 2015).

Entre los estudios llevados a cabo en España, hay uno, de varios meses de duración, en el que se lleva a cabo una intervención basada en la relajación, el entrenamiento mental y la intervención educativa, dirigido a estudiantes de flauta travesera de grado superior de conservatorio (Viejo Llana y Laucirica Larrinaga, 2016). Según Viejo y Laucirica (2016), la susceptibilidad del intérprete se asocia, entre otros aspectos: 1) al género, siendo el femenino más propenso a experimentarlo (Iusca y Dafinoiub, 2012; Osborne y Kenny, 2005); 2) a la edad, Para Ryan (citado en Brugués, 2011b); 3) a características de la personalidad (Kemp, 1996); 4) a bajos niveles de independencia (Rife et al., 2000, p. 162); 5) a un perfeccionismo mal guiado (Kobori, Yoshie, Kudo y Ohtsuki, 2011); 6) a una extrema sensibilidad hacia valoraciones negativas (Osborne y Franklin, 2002) o miedo al fracaso; 7) a la naturaleza de los logros obtenidos (Kenny et al., 2011); 8) a una inmadurez de las

destrezas metacognitivas y la capacidad de dominar los elementos necesarios para la ejecución en público (Hallam, 2002); 9) a una escasa experiencia en actuaciones públicas (Ordoñana y Laucirica, 2010) y 10) a experiencias previas negativas o de desmesurada competitividad (Kenny, 2005).

Entre los factores relacionados con los logros obtenidos, como apuntan Viejo et al. (2016), los más relacionados con el ámbito educativo son la preparación adecuada del repertorio (Ordoñana y Laucirica, 2010), la motivación (Madariaga y Arriaga, 2011) y el uso de estrategias para controlar la ansiedad.

Entre los factores relacionados con el contexto de la exposición al público se encuentran la presencia de audiencia (Langendörfer et al., 2006), las condiciones interpretativas insatisfactorias o la elevada competitividad (Marinovic, 2006).

Tras su estudio, Viejo et al. (2016) coinciden con investigaciones previas en que el entrenamiento mental puede servir para maximizar el nivel interpretativo durante la actuación pública rindiendo de manera similar a las sesiones de estudio (Fletcher y Hanton, 2001; Gabbard, 1988; Yoshie et al., 2009). Además, abogan por un tipo de intervención de exposición al público (Kusserow et al., 2010; Kusserow et al., 2012) sin evaluaciones (Osborne y Franklin, 2002), con el objetivo de evitar perfeccionamiento mal conducido (Kobori et al., 2011; López de la Llave y Perez-Llantada, 2006).

Vigueras González (2016) dedica un epígrafe a la descripción de las más destacas y dispares técnicas de intervención o terapias, de las cuales Fehm y Schmidt (2006) recomiendan un uso preventivo desde edades tempranas, advirtiendo que no es garantía determinadas estrategias sobre otras, ya que los distintos estudios han evaluado una selección de acciones frente a la ansiedad escénica en los músicos.

Las técnicas de intervención que propone Vigueras (2016) las fundamenta en la clasificación de McGrath (2012), distinguiendo entre: 1) intervención cognitivo-conductual, entre las que Vigueras destaca la Técnica Alexander e hipnoterapia, la Bioretroalimentación, ejercicios de relajación muscular, intervenciones meditativas, y el flow o estado de

fluir, 2) intervención apoyada en exposiciones controladas y 3) intervención con fármacos.

Según Zarza Alzugaray et al.(2016), la autoeficacia, el feedback, la motivación y la vulnerabilidad son factores decisivos en el control de la ansiedad escénica.

Algunos estudios relacionan el bloqueo provocado con la ansiedad escénica con el sistema educativo de los conservatorios de música (Ryan y Andrews, 2009). Ballester Martínez (2015) afirma que el principal objetivo de estas enseñanzas reside en formar intérpretes solistas e integrantes de orquestas basado en un modelo individualista en el que la fase de instrucción y la de evaluación son contrastantes, dejando de lado la formación en la preparación de la actuación, sobre la que se podría incidir en el aula desde múltiples perspectivas. Hace hincapié en la necesidad de investigación en el aula.

Como se ha visto, entre los factores relacionados con el contexto de la exposición al público se encuentran la presencia de audiencia (Langendörfer et al., 2006), las condiciones interpretativas insatisfactorias o la elevada competitividad (Marinovic, 2006). Viejo et al. (2016) propone que el entrenamiento mental puede servir para maximizar el nivel interpretativo durante la actuación pública rindiendo de manera similar a las sesiones de estudio. Viguera (2016) fundamenta el trabajo de intervención educativa en la clasificación de McGrath (2012) entre las que se encuentra la intervención apoyada en exposiciones controladas. Además, abogan por un tipo de intervención de exposición al público sin evaluaciones, con el objetivo de evitar perfeccionamiento mal conducido.

2. OBJETO DE ESTUDIO

La práctica educativa es un campo de estudio cuyos pilares, docente y alumno, se encuentran en continua evolución. El espacio de enseñanza-aprendizaje es, por tanto, germen de innovación de la práctica docente. En esta investigación se espera incorporar, a través de la práctica de aula, el acercamiento al fenómeno de la ansiedad escénica dentro del

currículum, mediante el uso de técnicas de intervención educativa apoyada en exposiciones controladas (Vigueras, 2016).

Los estudios realizados hasta la fecha se centran en la génesis e identificación de la ansiedad escénica en músicos, lo que abre la puerta al trabajo de intervención educativa, área aún en gestación. Por medio de ésta, se logrará incidir en la disminución de la ansiedad escénica por en de la práctica instrumental desde el trabajo de aula.

Además, se persigue, por medio de la intervención educativa, poder contribuir a la evolución y mejora de la práctica educativa, así como poner en relieve la necesidad de la difusión de los contenidos relacionados con el afrontamiento de la ansiedad escénica.

Será objeto de este trabajo realizar un diseño de pautas educativas que tengan como finalidad la mejora de la ansiedad escénica en la práctica instrumental dentro del aula.

De este modo, mediante el entrenamiento mental (Viejo y Laucirica, 2016), los alumnos podrán escuchar o hacerse conscientes de algunas de las ideas irracionales que poseen (Ellis, 1989), sentirse identificados con algunas de las distorsiones cognitivas (Beck, 2010), mejorar su capacidad de concentración minimizando sus interferencias atencionales, escuchar de forma activa y trabajar la atención plena.

La finalidad del proyecto es la mejora de la ansiedad escénica por medio del desarrollo de estrategias de afrontamiento dentro del ámbito educativo. Con esto, los sujetos podrán hacerse conscientes de los síntomas ansiosos que experimentan ante la interpretación y la incidencia que estos ocasiona en su práctica instrumental.

Estas herramientas y contenidos ayudarán a lidiar, dar respuesta y resolver conflictos ante dificultades de diferente naturaleza y magnitud relacionados con la práctica instrumental.

3. FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA.

Los cuantiosos estudios que hay hasta la fecha relacionados con la ansiedad escénica en los músicos abren muchos frentes de investigación, en los que la incidencia de la ansiedad ante la ejecución musical puede ser

trabajada desde múltiples perspectivas. El docente podrá intervenir desde un trabajo de aula, desarrollando estrategias con las que se trabajen los elementos desencadenantes de la ansiedad escénica, con el fin de transformarlo de una debilidad en una fortaleza.

En palabras de Ballester Martínez (2015) los estudios y análisis “indican la importancia de tener un mayor conocimiento acerca de la ansiedad escénica en músicos entre los intérpretes de los conservatorios y tomar en cuenta los problemas que plantea en la formación, la carrera profesional y la salud de los músicos” (p.472).

Entre las intervenciones basadas en exposiciones controladas (Vigueras, 2016), el objetivo es exponer al sujeto a tocar en público con mayor asiduidad, con el fin de preparar y dotar de competencias ante la actuación (McGrath, 2012). McGrath propone que, aunque tradicionalmente las exposiciones controladas se entienden el más eficaz de los tratamientos (Appel, 1976 citado en McGrath, 2012, p. 70; Sadler y Miller, 2010, p. 285), Hamann (1985, citado en McGrath, 2012), éstas se vuelven más efectivas con una adecuada preparación y competencia ante la actuación, debiendo ser repetidas con frecuencia, no demasiado separadas ni seguidas, tratando de discriminar la causa de la ansiedad, evitando el efecto “incubación”, con la consecuente experiencia positiva (McGrath, 2012, citado en Vigueras, 2016). Por tanto, la exposición progresiva por medio de audiciones musicales graduadas en dificultad, en distintos entornos, podrá ser parte de un programa de afrontamiento de la ansiedad escénica.

4. FINALIDAD Y OBJETIVOS

OBJETIVOS

Este trabajo trata de desarrollar estrategias destinadas hacia la mejora de las actitudes de los músicos frente a la práctica instrumental y concertística, dotando a los docentes de conservatorio de música de estrategias educativas que lleven a la práctica educativa con los alumnos en formación. Así, podrán conocer y trabajar su capacidad de reacción ante los posibles estímulos que puedan interferir en la interpretación.

1. FINALIDADES

- Ayudar a los intérpretes en formación a conocer y trabajar su capacidad de reacción ante los posibles estímulos que puedan interferir en la interpretación. Entre ellos, serán factores convenientes de reflexión el conocimiento de las capacidades propias de cada uno, la autoconfianza, el aumento de la concentración y nivel de abstracción del entorno físico, el control muscular y nervioso y la participación mediante la escucha activa de los otros miembros del grupo.
- Mejorar las actitudes, emociones y pensamientos de los estudiantes para que los futuros músicos profesionales sean capaces de preparar un programa u obra musical en el menor tiempo posible e interpretarla en cualquier situación.

2. OBJETIVOS

a. OBJETIVOS GENERALES

- Incorporar a la práctica docente estrategias preventivas y paliativas de la ansiedad ante la ejecución musical, llevado a cabo dentro de las asignaturas que contienen entre sus competencias y contenidos la práctica instrumental.
- Ayudar a los músicos intérpretes a predecir, identificar, modificar y/o paliar la aparición de los síntomas de ansiedad escénica propios de la actividad concertística.
- Dotar de estrategias y técnicas de afrontamiento que permitieran identificar la ansiedad, sustituir pensamientos negativos por positivos, tomar decisiones, solucionar los contratiempos derivados de la actuación en directo y relajarse.

b. OBJETIVOS OPERATIVOS

- Ver la actividad musical como una actividad enriquecedora y positiva.

- Dotar a los alumnos de herramientas que los ayuden a resolver conflictos propios de la interpretación.
- Convertir la actividad musical en un elemento de disfrute y gozo.
- Aprender valores como el esfuerzo y la responsabilidad.
- Encontrar en el aprendizaje el camino en constante evolución de mejora.
- Entender que los errores forman parte natural del proceso de aprendizaje y que sin ellos, no mejoraríamos.
- Tener experiencias positivas de la exposición en público, naturalizando el acto como un elemento sin connotaciones negativas.
- Buscar la autorrealización, pudiendo usar la música como un medio más en su vida.

Las estrategias de control del estrés (Fernández Morante, 2011) deben proporcionar una fuente de autoeficacia con resultados positivos (Petrovich, 2004) mostrando las cualidades positivas de un síntoma de estrés (Jansen, 2005). Como se ha visto (Chang, 2003; Taborsky, 2007), la necesidad de incorporar al currículum competencias sobre ansiedad escénica es una prioridad en la actualidad.

Este trabajo desarrolla estrategias destinadas hacia la mejora de las actitudes de los músicos frente a la práctica instrumental y concertística.

5. METODOLOGÍA

La metodología consiste en llevar a cabo, mediante la adaptación de técnicas terapéuticas cognitivo-conductuales, técnicas de identificación, detección y afrontamiento de la ansiedad escénica, resolución de problemas y toma de decisiones, dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje en el aula.

En el trabajo de aula se trabajan conceptos (conocimientos), técnicas (destrezas) y actitudes (emociones y pensamientos), basada en el trabajo de los tres pilares que sustentan la interpretación musical: el aspecto analítico, el técnico y el emocional (Weintraub, 2014) y puestas en práctica dentro del contexto del grupo-clase. En el presente trabajo se expone la

ejemplificación de sesiones colectivas de práctica de lectura a primera vista:

- El área de lo conceptual se ocupa de los mecanismos cognoscitivos: el conocimiento de la materia, la comprensión del mensaje, las adquisiciones mentales y el procesamiento de la información, en relación al contenido musical.
- En el área de lo procedimental, se atiende a los mecanismos fisiológicos y técnicos: la práctica instrumental, las adquisiciones técnicas, los reflejos y respuestas motoras y las destrezas personales, en referencia a las respuestas relacionadas con la técnica instrumental.
- En el área de lo actitudinal, se incide en la conducta y disposición ante la situación, en las creencias personales, en las respuestas psicológicas y en las emociones.

Estas estrategias se dirigen al área cognitivo-conductual teniendo en cuenta las emociones y pensamientos de los estudiantes de instrumento.

Entre ellos, serán factores convenientes de reflexión el conocimiento de las capacidades propias de cada uno, la autoconfianza, el aumento de la concentración y nivel de abstracción del entorno físico, el control muscular y nervioso y la participación mediante la escucha activa de los otros miembros del grupo.

Del mismo modo, se tratarán las actitudes, emociones y pensamientos de los estudiantes, para que los futuros músicos profesionales sean capaces de preparar un programa u obra musical en el menor tiempo posible e interpretarla en cualquier situación. Las estrategias de control del estrés (Fernández Morante, 2011) deben proporcionar una fuente de autoeficacia con resultados positivos (Petrovich, 2004) mostrando las cualidades positivas de un síntoma de estrés (Jansen, 2005). La necesidad de incorporar al currículum competencias sobre ansiedad escénica es una prioridad en la actualidad (Chang, 2003; Taborsky, 2007).

6. CONTENIDOS

La música se constituye en el tiempo. Y es labor del intérprete recrearla. La recreamos ordenando los signos escritos en una partitura, y convirtiendo esos parámetros en sonidos estructurados. La partitura nos da la información necesaria para convertir el lenguaje escrito en discurso musical sonoro. La práctica instrumental hace que la capacidad de comprensión del lenguaje escrito se vuelva comprensible también para el oyente. Y son muchos los elementos y variables los que están contribuyendo en el momento de la práctica de un instrumento:

- la comprensión de la escritura (la codificación del lenguaje escrito que se usa en la partitura) y la consecuente necesidad de realizar una lectura por delante, de manera que el intérprete pueda asimilar el contenido que en ella aparece respetando el parámetro del tiempo y la métrica,
- la organización de la combinación de los múltiples parámetros que intervienen en la creación musical usados por el compositor, conforme a una época o estilo, y la necesidad de su asimilación,
- la destreza técnica del instrumento (como herramienta imprescindible para la consecución de nuestro objetivo), y la respuesta de coordinación motora necesaria para solventar las dificultades que se vayan presentando,
- la inteligibilidad del discurso formal y su consecuente coherencia expresiva interpretativa, y
- la convivencia con dificultades de diversa índole que se presentan ante la interpretación de la obra y las habilidades de resolución de los conflictos interpretativos que se nos plantean.

Por tanto, la finalidad de esta destreza nos ayudará a conocer y trabajar nuestra capacidad de reacción ante los posibles estímulos que puedan interferir en la interpretación. Entre ellos, serán factores convenientes de reflexión el conocimiento de las capacidades propias de cada uno, la autoconfianza, el aumento de la concentración y nivel de abstracción del

entorno físico, la participación mediante la escucha activa de los otros miembros del grupo, o el control muscular y nervioso.

CONTENIDOS ESPECÍFICOS

Este proyecto pretende integrar los contenidos emocionales a estos contenidos. Por tanto, dentro de los contenidos del programa trabajaremos el abordaje de la obra desde:

1. la perspectiva de la técnica,
2. la perspectiva del análisis,
3. la perspectiva emocional,

La inclusión de los contenidos del tercer punto será clave para el auto-concepto, fundamental en la práctica interpretativa. Así se mejorará consecuentemente la sensación para con la obra y su interpretación.

Por tanto, en el programa de disminución de la ansiedad escénica se tratarán los siguientes contenidos generales:

6.1. CONTENIDOS TÉCNICOS PARA MINIMIZAR LA ANSIEDAD ESCÉNICA

En el área de la técnica, se debe trabajar y profundizar en la técnica necesaria para desarrollar la obra con seguridad y solvencia técnica. Por tanto se incidirá en:

- visualizar los pasajes más difíciles muy despacio,
- ejercitar la memoria muscular o técnica estando muy atentos a sentir el cuerpo mientras se interpreta,
- preveer los movimientos necesarios con anterioridad,
- fragmentar la obra para tener siempre un punto de referencia cercano,
- entender mentalmente los conceptos y necesidades técnicas,
- practicar la improvisación ante los errores con el fin de aprender a manejar herramientas de respuesta técnica,

- hacer ejercitación mental y ubicación espacial en el instrumento,
- practicar la concentración y abstraerse de los errores,
- poner en práctica la relajación muscular como parte de la práctica instrumental de forma sistemática, entre otros.

6.2. CONTENIDOS ANALÍTICOS PARA MINIMIZAR LA ANSIEDAD ESCÉNICA

En el área de lo analítico se debe tratar de comprender e interiorizar los aspectos más relevantes de la obra en su concepción y construcción musical, no sólo para poder realizar una correcta interpretación de la misma, sino para interiorizar la obra desde la comprensión del contenido musical, lo que contribuirá a la concentración y adquisición de recursos y respuestas sobre la interpretación.

De esta forma la comprensión de la naturaleza constructiva de la obra se llevará el máximo de la atención en la interpretación, tratando de disminuir las interferencias atencionales que puedan mermar la concentración y transmisión del discurso en la interpretación repentinizada. Este entrenamiento busca que progresivamente la atención se centre en el contenido musical y no en elementos distractores de éste.

Con esto se busca una mayor focalización hacia el mensaje del lenguaje abstracto que estamos transmitiendo, ya que la profundización en la comprensión los ejes constructivos y arquitectónicos de cada pieza se verá reflejada en una madurez que no sólo sea interpretativa (del propio instrumento), sino también como músico que sabe encontrar el lugar de cada pieza dentro de unos cánones estilísticos, interpretativos y estéticos. Esto contribuirá a que la concatenación del discurso musical siga una línea inteligible para el intérprete y sus posibilidades de sufrir ansiedad escénica mengüen, aumentando la seguridad en sí mismo y en su capacidad interpretativa.

Por tanto, se trabajará por la aprehensión de elementos estructurales no sólo de la obra, sino también de las circunstancias y condicionantes de la obra como son el compositor, la época y el estilo, como son:

- el análisis formal,

- el análisis armónico,
- el análisis rítmico,
- el análisis melódico,
- el análisis textural,
- el análisis interpretativo,
- el análisis técnico.

6.3. CONTENIDOS EMOCIONALES PARA MINIMIZAR LA ANSIEDAD ESCÉNICA

6.3.1. MEJORA DEL ESTRÉS Y SUPERACIÓN DE BLOQUEOS

El trabajo de la asignatura se centrará en el trabajo y mejora de los principios racionales para superar bloqueos y mejorar el estrés (Wayne Froggatt, 1997). Estos son:

- el autoconocimiento,
- la autoaceptación y confianza,
- la tolerancia a la frustración y la incomodidad,
- el hedonismo de largo alcance,
- el que asuman riesgos,
- la moderación,
- la responsabilidad en las emociones y conductas propias,
- el compromiso,
- la flexibilidad,
- la capacidad de tener un pensamiento objetivo,
- el optimismo sobre la realidad.

6.3.2. IDENTIFICACIÓN DE PENSAMIENTOS IRRACIONALES

Para trabajar la identificación de pensamientos irracionales se propondrá hacer uso de la visualización para adelantarse a la posterior puesta en escena. Para ello, se entiende que este programa contribuye a identificarse, por medio de la exposición progresiva y como parte de la práctica instrumental, en situaciones similares desencadenantes de ansiedad escénica. Esta práctica servirá como modelo de exposición ante el público.

Los pensamientos irracionales se pueden estructurar en preguntas tipo:

- Pensamientos: ¿Qué piensa del intérprete o la interpretación el que escucha?
- Sentimientos: ¿Qué siente hacia el intérprete o la interpretación el que está escuchando?
- Acción: ¿Qué hace o hará respecto al intérprete o a la interpretación el que escucha?

El músico intérprete se define a sí mismo como el instrumento que toca (Weintraub, 2014). La función y ocupación de tocar es muy consciente. Además de intérprete, el músico es crítico de sí mismo cuya función es, originalmente, guiar y ayudar acerca de lo que el ejecutante interpreta, y no hacer juicios, habitualmente no conscientes, hacia uno mismo.

Según Weintraub (2014), la ansiedad escénica se desencadena cuando el intérprete no se siente satisfecho con lo que acontece desde un planteamiento psicológico durante la interpretación en público. La raíz es el aspecto emocional en el que el yo crítico sea o no complaciente con el yo intérprete. Lo importante es el vínculo de la persona hacia su identificación como intérprete y desde su identificación como crítico. Para ello, las terapias Cognitiva de Beck sobre las distorsiones cognitivas, y la Terapia Racional Emotiva Conductual de Ellis son herramientas fantásticas para el autoconocimiento y y trabajo de reestructuración de nuestros distorsiones y pensamientos irracionales.

Esta situación permitirá profundizar en varias áreas de trabajo relacionadas con el autoconocimiento y autoconcepto.

6.3.3. Autoconocimiento Y Autoconcepto: Locus De Control

Se incidirá en que las situaciones que viene dada desde fuera (las opiniones, actos y decisiones estrínsecas) no serán decisivas en la vida del alumno como músico. De lo contrario se agravará el estrés que se siente ante la crítica y autocrítica. Esto se podrá trabajar haciendo que el locus de control externo se convierta progresivamente en locus de control interno, haciéndose consciente de cuál es la relación del intérprete con la interpretación musical, y siendo consciente de que se es parte determinante en el enfoque relacionado con la mayoría de los aspectos de la situación que se vive.

6.3.4. Expectativas

Por tanto, se debe realizar un trabajo de autoconocimiento y mejora del propio autoconcepto. Las expectativas deben ser intrínsecas a uno mismo y no extrínsecas, desde el optimismo y siendo realista consigo mismo. Deben relativizarse los errores y aprender a valorar los resultados positivos,. A su vez debe servir para evaluar los aspectos de mejora, siendo consciente de lo que uno mismo espera, con aceptación, asertividad con uno mismo. El principal objetivo de la sesión es entender que la música es una forma de expresión artística y no sólo una práctica virtuosística.

6.3.5. Relación Emocional Para Con La Obra

En el área de lo emocional de la obra se tratará de hacer la labor de ir identificando con la propia lectura a primera vista las emociones que causa la obra al intérprete. Además, será interesante experimentar la gestión de esas emociones, dividiendo la obra en fragmentos, si fuera necesario. De esta manera se crean conexiones ligadas al contenido musical y su expresión. La ansiedad escénica podrá ser reconducida si la concentración del músico está apoyada por emociones que se circunscriban en el mayor porcentaje posible al contenido musical.

Cualitativamente, los tres aspectos deben ser igual de importantes. El aspecto emocional debe ser, si no el principal, el que sustente a los restantes, ya que el acercamiento a la música se realiza desde las emociones. En los comienzos de la relación con la música, los niños no piensan en la técnica ni, como es natural, en el análisis de una pieza. La técnica y el análisis deben ser herramientas al servicio del plano emocional.

6.3.6. Herramientas Para El Afrontamiento

Las herramientas que se deben ir tratando en las sesiones semanales, con el fin maximizar el rendimiento técnico y la seguridad en uno mismo, pueden ser basadas en la práctica y serán complementarias al trabajo de aula. Serán las siguientes:

- la relajación progresiva de Jacobson,
- el entrenamiento autógeno de Schultz,

- las técnicas de respiración,
- respiración diafragmática,
- la práctica del entrenamiento autoinstruccional,
- el método Orloff-Tschekorsky,
- la meditación.

Como con cualquier intervención educativa, dentro del área de las ciencias sociales, se debe considerar que cada persona es distinta y le funcionará, por ende, unas técnicas mejor que otras. La finalidad es tener conocimiento de ellas por ser complementarias a los contenidos relacionados con la ansiedad escénica.

7. EJEMPLO PRÁCTICO. ESTRATEGIAS DE MEJORA DE LA ANSIEDAD ESCÉNICA POR MEDIO DE LA PRÁCTICA DE LA LECTURA A VISTA

El docente va exponiendo a los alumnos a una situación de estrés progresivo, en la que éstos tienen que demostrar los conocimientos, procedimientos y actitudes que van adquiriendo en su formación como músicos, dentro del contexto educativo. Esta práctica va aumentando gradualmente su dificultad y se desarrolla progresivamente a lo largo del curso académico.

La finalidad es que cada clase sea momento para que el alumnado se exponga a situaciones no predecibles para ellos, siempre mediante la interpretación de una obra a primera vista de cada uno de los sujetos. Las sesiones podrán ir subiendo progresivamente la intensidad en la que se trabaja la ansiedad escénica.

Esto se lleva a cabo mediante el incremento de la dificultad de la prueba por medio de la combinación de siete factores o variables ansiógenas que contribuyen al incremento de la ansiedad escénica en el contexto del aula.

7.1. VARIABLES ANSIÓGENAS

Estas variables ansiógenas se van transformando de forma sucesiva, para posteriormente presentarlas combinadas a medida que va transcurriendo el curso académico.

El orden de secuenciación de cada una de estas variables ansiógenas irá incrementando el nivel de estrés en la exposición de los sujetos. En la práctica de la lectura a primera vista, hemos establecido las siguientes:

7.1.1. Dificultad en el contenido de la obra a repentizar. Desde obras más elementales en sus elementos compositivos, a más elaboradas. Esta dificultad está en relación con los elementos constructivos/contributivos de la obra, como son: dificultades formales o estructurales, tonales o armónicas, rítmicas o métricas, melódicas o de contornos melódicos y temáticos, texturales o de factura, interpretativos o expresivos (articulatorios, de fraseo, dinámicos, agógicos) y técnicos.

7.1.2. Grado de identificación de los errores. Desde obras cuyos errores en la repentización sean difícilmente reconocibles, hasta obras cuyo lenguaje sea de fácil previsión para el oyente y, por tanto, de fácil identificación por el público, con la consecuente exposición del intérprete.

7.1.3. Grado de re-conocimiento de la obra por el intérprete o el público. Desde obras que no hayan escuchado nunca ni el intérprete ni los que hacen de público, a obras que sean reconocibles por el alumno/a, pero que nunca haya interpretado.

7.1.4. Grado de recurrencia de la obra. Desde la no repetición de ninguna obra en la sesión, con la consecuente ausencia de comparación, hasta varias obras que se irán repitiendo a lo largo de la sesión, con el consecuente grado de comparativa entre diferentes versiones de la misma.

7.1.5. Visualización de la partitura. Ausencia o, por el contrario, reparto de la partitura que el alumno repentiza a los posibles compañeros que se encuentren en el aula.

7.1.6. Colocación del intérprete con respecto al oyente. Partiendo de una posición en la que el intérprete no vea o esté alejado del resto de

personas en el aula, hasta disposiciones en las que el profesor y otros alumnos se ubiquen con una cercanía casi invasiva, en la que puedan ver sus manos, su técnica, su cara, la partitura, etc.

7.1.7. Inserción de público no habitual o desconocido. En primer lugar, practicado en la clase habitual, hasta llegar a la realización de audiciones con varias especialidades juntas, con más público y alumnos que no han coincidido previamente en la actividad.

De esta forma, la integración de elementos con dificultad progresiva de diversa índole posibilitará que los factores externos sean de naturaleza incierta y con múltiples focos en los que la ansiedad pueda desencadenarse.

7.2. SECUENCIACIÓN:

La temporalización de las sesiones del programa para un curso académico puede estar distribuida en una sesión cada cuatro semanas aproximadamente, siendo una posible secuenciación la siguiente:

– 1ª sesión:

Descripción del programa de mejora de la ansiedad escénica; evaluación previa de los conocimientos y experiencias de los alumnos.

– 2ª sesión:

a) Conceptos relacionados con la materia del programa:

- Definición de ansiedad escénica;
- Triple sistema de respuesta emocional;
- Ansiedad y rendimiento (Ley de Yerkes-Dodson).

b) Variables ansiógenas:

- Nivel de dificultad conceptual de las obras bajo,
- Nivel técnico medio-bajo;
- Obras no conocidas para intérpretes ni oyentes;
- Sin repetición de obras;
- Partituras sin repartir;
- Posición distanciados y sin contacto visual;
- Grupos habituales.

- 3ª sesión:
 - a) Conceptos relacionados con la materia del programa:
 - Ansiedad y rendimiento: interferencia atencional (modelo computacional);
 - Locus de control interno/externo;
 - Autoconcepto;
 - Lenguaje corporal.
 - b) Variables ansiógenas:
 - Nivel de dificultad conceptual de las obras medio-bajo,
 - Nivel técnico medio-bajo;
 - Obras con probabilidad de ser conocidas por intérpretes u oyentes (nunca interpretadas por el alumno que deba leer a vista);
 - Sin repetición de obras;
 - Partituras sin repartir;
 - Posición distanciados y sin contacto visual;
 - Grupos habituales, por especialidad instrumental.
- 4ª sesión:
 - a) Conceptos relacionados con la materia del programa:
 - Procesamiento de la información automático vs. controlado;
 - Modelos cognitivos de expectativas;
 - Relación memoria-ansiedad-rendimiento.
 - b) Variables ansiógenas:
 - Nivel de dificultad conceptual de las obras medio-bajo,
 - Nivel técnico medio-bajo;
 - Obras conocidas por intérpretes y oyentes por haberlas trabajado en clase (nunca interpretadas por el alumno que lee a vista);
 - Sin repetición de obras;
 - Partituras sin repartir;
 - Posición distanciados y sin contacto visual;

- Grupos habituales, por especialidad instrumental.
- 5ª sesión:
 - a) Conceptos relacionados con la materia del programa:
 - Terapia cognitiva de Beck: las distorsiones cognitivas.
 - Descripción, autoidentificación, uso del triple criterio de realidad, gravedad y utilidad.
 - b) Variables ansiógenas:
 - Nivel de dificultad conceptual de las obras medio, técnico medio;
 - Obras con probabilidad de ser conocidas por intérpretes u oyentes (nunca interpretadas por el alumno que lee a vista);
 - Obras repetidas con las que comparar su actuación;
 - Partituras sin repartir;
 - Posición distanciados y sin contacto visual;
 - Grupos medianos, por especialidad instrumental.
- 6ª sesión:
 - a) Conceptos relacionados con la materia del programa:
 - Terapia racional-emotiva de Ellis: creencias irracionales.
 - Modelo terapéutico pensamiento adaptativo: discusión de las creencias irracionales;
 - Búsqueda de nuevas creencias racionales, experimentación de nuevos sentimientos y emociones.
 - b) Variables ansiógenas:
 - Nivel de dificultad conceptual de las obras medio, técnico medio-alto;
 - Obras con probabilidad de ser conocidas por intérpretes u oyentes (nunca interpretadas por el alumno que lee a vista);
 - Sin repetición de obras;
 - Partituras repartidas;

- Posición distanciados y sin contacto visual;
 - Grupos medianos, por especialidad instrumental.
- 7ª sesión:
- a) Conceptos relacionados con la materia del programa:
 - Técnica de relajación: Relajación Progresiva de Jacobson.
 - b) Variables ansiógenas:
 - Nivel de dificultad conceptual de las obras medio, técnico medio-alto;
 - Obras con probabilidad de ser conocidas por intérpretes u oyentes (nunca interpretadas por el alumno que lee a vista);
 - Sin repetición de obras;
 - Partituras sin repartir;
 - Posición alrededor del instrumentista y con contacto visual de las manos, partitura, cara del intérprete;
 - Grupos medianos, por especialidad instrumental.
- 8ª sesión:
- a) Conceptos relacionados con la materia del programa:
 - Método de relajación indirecto: entrenamiento autógono de Schultz.
 - b) Variables ansiógenas:
 - Nivel de dificultad conceptual de las obras medio, técnico medio-alto;
 - obras con probabilidad de ser conocidas por intérpretes u oyentes (nunca interpretadas por el alumno que lee a vista);
 - obras repetidas con las que comparar su actuación;
 - partituras sin repartir;
 - posición alrededor del instrumentista y con contacto visual de las manos, partitura, cara del intérprete;

- grupo grande: todas las especialidades juntas.
- 9ª sesión:
 - a) Conceptos relacionados con la materia del programa: debate de grupo final.
 - b) Variables ansiógenas:
 - Nivel de dificultad conceptual de las obras medio, técnico medio-alto;
 - Obras con probabilidad de ser conocidas por intérpretes u oyentes (nunca interpretadas por el alumno que lee a vista);
 - Obras repetidas con las que comparar su actuación;
 - Partituras repartidas a instrumentos de otras especialidades;
 - Posición alrededor del instrumentista y con contacto visual de las manos, partitura, cara del intérprete;
 - Grupo grande, todas las especialidades juntas.

8. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Como con cualquier intervención en el área de las ciencias sociales, y considerando que cada persona es distinta y le funcionará, por ende, unas técnicas mejor que otras, los alumnos podrán tener conocimiento de algunas de ellas, por ser complementarias a los contenidos relacionados con la ansiedad escénica.

Este tipo de estudios permiten ofrecer una nueva (re)visión del currículum, que permita introducir cambios en las programaciones de las asignaturas en las que están implicadas la adquisición de estrategias interpretativas.

Así, la incorporación del conocimiento y el afrontamiento de la ansiedad escénica parece reducir los síntomas que esta provoca en los músicos en activo. Además, la exposición a situaciones estresantes controladas por medio del trabajo en el aula podrá incidir de manera positiva en la disminución de la ansiedad ante la ejecución musical en alumnos de formación superior.

Del discurso ofrecido por los alumnos/as durante los debates de grupo guiado se apreciará la mejora de identificación de la ansiedad escénica a medida que el programa ha ido avanzando; además podrán manifestar si son más conscientes de sus experiencias personales y de la de los compañeros, así como si el aprendizaje les ha servido para situarse en una posición de mayor cercanía a sus sentimientos y emociones.

Este estudio deja la puerta abierta para una mejora de la investigación que pasaría por profundizar en los elementos del presente trabajo desarrollado en el tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNÁIZ RODRÍGUEZ, M. (2015, diciembre). *La interpretación musical y la ansiedad escénica: validación de un instrumento de diagnóstico y su aplicación en los estudiantes españoles de Conservatorio Superior de Música* (Tesis doctoral). Departamento de Psicología Evolutiva y de Educación Universidad da Coruña, Coruña.

ARNÁIZ RODRÍGUEZ, M. (2016, diciembre). El maestro y la ansiedad escénica en la interpretación musical.

Ballester Martínez, J. (2015, julio 10). Un estudio de la ansiedad escénica en los músicos de los conservatorios de la Región de Murcia.

BALLESTER MARTÍNEZ, J. (2016, marzo). La ansiedad escénica. Recuperado a partir de <http://www.iberpiano.com/blog/la-ansiedad-escenica/>

BARLOW, D. H. (2000). Unraveling the Mysteries of Anxiety and Its Disorders From the Perspective of Emotion Theory. *The American Psychologist*, 55(11), 1247–1263. <http://doi.org/10.1037/0003-066X.55.11.1247>

BECK, A. T., RUSH, A. J., SHAW, B. F., & EMERY, G. (2010). *Terapia cognitiva de la depresión*. Bilbao: Desclee de Brouwer. Beck, J. S. (2011a). *Cognitive Behavior Therapy, Second Edition: Basics and Beyond*. Guilford Press.

BECK, J. S. (2011b). *Cognitive Behavior Therapy, Second Edition: Basics and*

Beyond. Guilford Press.

- BRUGUÉS, A. O. (2011b). Music Performance Anxiety-Part 2: A Review of Treatment Options. *Medical Problems of Performing Artists*, 26(3), 164-171.
- CATALÁN CATALÁN, A. (2013). *La ansiedad escénica en estudiantes de Conservatorios Profesionales de música y su relación con el optimismo, la autoeficacia y el feedback*. Facultad de Educación. Universidad de Zaragoza., Zaragoza. Chang Arana, Á. (2013). Reseña.
- KENNY, B. J. & GELLRICH, M. (2002). Improvisation. En R. Parncutt & G. McPherson (Ed.). *The science and psychology of music performance*. Nueva York: Oxford University Press.
- KENNY, D. (2011). The psychology of music performance anxiety Oxford: Oxford University Press, 365 pp. *Persona. Revista de Psicología de la Universidad de Lima*, nº 16, 187-198.
- DALIA CIRUJEDA, G. (2002). *Cómo superar la ansiedad escénica en músicos: un método eficaz para dominar los «nervios» ante las actuaciones musicales*.
- DALIA CIRUJEDA, G. (2004). *Cómo superar la ansiedad escénica en músicos*. Madrid: Mundimúsica Ediciones.
- Fehm, L., & Schmidt, K. (2006). Performance anxiety in gifted adolescent musicians. *Journal of Anxiety Disorders*, 20(1), 98–109.
<http://doi.org/10.1016/j.janxdis.2004.11.011>
- FERNÁNDEZ MORANTE, B., & GARCÍA OROZCO, J. (2015). De la psicología de la música a la cognición musical: historia de una disciplina ausente en los conservatorios. *Artseduca*, (10), 38-61.
- FLETCHER, D. Y HANTON, S. (2001). The relationship between psychological skills usage and competitive anxiety responses. *Psychology of Sport and Exercise*, 2(2), 89-101.
- IUSCAA, D. Y DAFINOIUB, I. (2012). Performance anxiety and musical level of undergraduate students in exam situations: the role of gender

and musical instrument. *Procedia -Social and Behavioral Sciences*. 33, 448 – 452. doi: 10.1016/j.sbspro.2012.01.161

JANSEN, VAN R. (2005). *The role of emotional intelligence in Music performance anxiety*. Degree Magister Musicae in the Faculty of the Humanities, department of Music, University of the Free State, South Africa.

KEMP, A. E. (1996). *The musical temperament: Psychology and personality of musicians*. Oxford: Oxford University Press.

KENNY, D. T. (2005). Performance anxiety: Multiple phenotypes, one genotype? Introduction to the special edition on performance anxiety. *International Journal of Stress Management*, Vol. 12, n° 4, pp. 307-310.

KENNY, D. T. (2006). Music Performance Anxiety: Origins, Phenomenology, Assessment and Treatment. *Journal of Music Research*, Vol. 31, 51-64.

KENNY, D. T. (2009). The factor structure of the revised Kenny Music Performance Anxiety Inventory. *International Symposium on Performance Science*. Auckland, New Zeland: AEC, 37-41.

KENNY, D. T. Y ACKERMANN, B. (2009). Optimizing physical and psychological health in performing musicians. En S. Hallam, I. Cross & M. Thaut (Eds.), *Oxford Handbook of Music psychology* (pp. 390-400). Oxford, UK: Oxford University Press.

KENNY, D. T. (2011). *The psychology of music performance anxiety*. New York: Oxford Univesrity Press.

KENNY, D.T., Davis, P. y Oates, J. (2004). Music performance anxiety and occupational stress amongs opera chorus artista and their relationship with state and trait anxiety and perfectionism. *Journal of Anxiety Disorders*, 18(6), 757-777.

KENNY, D. T. Y OSBRONE, M. S. (2006). Music performance anxiety. New insights from young musicians. *Advances in Cognitive Psychology*, 2(2-3), 103-112.

- KENNY, D. T., FORTUNE, J. Y ACKERMANN, B. (2009). *What predicts performance excellence in tertiary level music students?* International Symposium on Performance Science. Auckland: New Zeland.
- KENNY, D. (2011). *The Psychology of Music Performance Anxiety*. OUP Oxford.
- KOBORI, O., YOSHIE, M., KUDO, K., Y OHTSUKI, T. (2011). Traits and cognitions of perfectionism and their relation with coping style, effort, achievement, and performance anxiety in Japanese musicians. *Journal of Anxiety Disorders*, 25(5), 674-679. doi: 10.1016/j.janxdis.2011.03.001
- KUSSEROW, M., CANDIA, V., AMFT, O., HILDEBRANDT, H., FOLKERS, G. Y TROSTER, G. (2012). Monitoring Stage Fright Outside the Laboratory: An Example in a Professional Musician Using Wearable Sensors. *Medical Problems of Performing Artists*. 27(1), 21-30
- LANGENDÖRFER, F., HODAPP, V., KREUTZ, G. Y BONGARD, S. (2006). Personality and performance anxiety among professional orchestra musicians. *Journal of Individual Differences*. 27(3), 162-171. doi: 10.1027/1614-0001.27.3.162.
- MARINOVIC, M. (2006). La ansiedad escénica en intérpretes musicales chilenos. *Revista Musical Chilena*, 205, 5-25.
- MCGRATH, C. E. (2012). *Music performance anxiety therapies: A review of the literature*. ProQuest Dissertations Publishing.
- MCPHERSON, G. E. & THOMSON, W. F. (1998). Assessing Music Performance: Issues and Influences. *Research Studies in Music Education*, 10(1), pp. 12-24.
- OSBORNE, M. S. Y FRANKLIN, J. (2002) Cognitive processes in music performance anxiety. *Australian Journal of Psychology*. 54(2), 86-93. doi: 10.1080/00049530210001706543
- PAPAGEORGI, I. A., HALLAM, S. Y WELCH, G.F. (2007). A conceptual framework for understanding musical performance anxiety. *Research*

Studies in Music Education, 28(1), 83-107. doi:
10.1177/1321103X070280010207

- PETROVICH, A. (2004). Performance anxiety. How teachers can help. *American Music Teacher*, 53 (3), 24-27.
- RIFE, N. A., LAPIDUS, L. D. Y SHNEK, Z. M. (2000). Musical Performance Anxiety, Cognitive Flexibility, and Field Independence in Professional Musicians. *Medical Problems of Performing Artists*, 15,161–166.
- RYAN, C., ANDREWS, N. (2009). “An investigation into the choral singer's experience of music performance anxiety”. *Journal of Research in Music Education*, Vol. 57, N° 2, pp. 108-126.
- TABORSKY, C. (2007). Musical Performance Anxiety. A Review of Literature. *Update. Applications of Research in Music Education*, 26 (1), 15-25.
- TAMBORRINO, R. (2001). *An examination of performance anxiety associated with solo performance of college-level music majors*. Tesis Doctoral. Indiana University.
- VIEJO LLANEZA, C., & LAUCIRICA LARRINAGA, A. (2016). Entrenamiento mental, relajación e intervención educativa para la reducción del miedo escénico en estudiantes de flauta travesera. *Leeme. Revista electrónica europea de música en la educación*, vol. 37, 66-80.
- VIGUERAS GONZÁLEZ, D. J. (2016). *Propuesta de intervención educativa en ansiedad escénica basada en Mindfulness y otros recursos Asignatura optativa para sexto curso de Enseñanzas profesionales de música*. Facultad de Medicina. Universidad de Zaragoza.
- YOSHIE, M., SHIGEMASU, K., KUDO, K. Y OHTSUKI, T. (2009). Effects of state anxiety on music performance: Relationship between the Revised Competitive State Anxiety Inventory-2 subscales and piano performance. *Musicae Scientiae*. 13(1), 55-84.
- ZARZA ALZUGARAY, F. J. (2016). *Variables psicológicas y pedagógicas como*

predictoras de la ansiedad escénica en estudiantes de Grado Superior de Música de España. Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

ZARZA ALZUGARAY, F. J., CASANOVA LÓPEZ, Ó., & OREJUDO HERNÁNDEZ, S. (2016a). Ansiedad escénica en estudiantes de piano. *Ulu revista científica sobre la imaginación, vol. 1*(nº5), 28-35.

ZARZA ALZUGARAY, F. J., CASANOVA LÓPEZ, Ó., & OREJUDO HERNÁNDEZ, S. (2016b). Ansiedad escénica y constructos psicológicos relacionados. Estudiantes de cinco conservatorios superiores de música españoles. *Revista Internacional De Educación Musical, nº4*, 13-24.

ZARZA ALZUGARAY, F. J., CASANOVA LÓPEZ, Ó., & OREJUDO HERNÁNDEZ, S. (2016c). Estudios de música en los conservatorios superiores y ansiedad escénica en España. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM, 13*(0), 50-63. <https://doi.org/10.5209/RECIEM.49442>

ZARZA ALZUGARAY, F. J., CASANOVA LÓPEZ, Ó., & OREJUDO, S. (2016, Verano). Modelo explicativo de la ansiedad escénica en estudiantes de instrumentos de viento madera del Título Superior de Música. *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical, Vol. 31*. Recuperado a partir de <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/031/ansiedad.pdf>

ZARZA ALZUGARAY, F. J., CASANOVA LÓPEZ, Ó., & ROBLES RUBIO, J. E. (2016). Relación entre ansiedad escénica, perfeccionismo y calificaciones en estudiantes del Título Superior de Música. *Rediocreca, Vol. 5*, 16-21.

DISEÑO DE PROGRAMA DE DESENSIBILIZACIÓN SISTEMÁTICA DE LA ANSIEDAD ESCÉNICA EN LAS ESPECIALIDADES INTERPRETATIVAS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ASIGNATURA DE REPENTIZACIÓN Y TRANSPORTE O LECTURA A VISTA DE LOS CONSERVATORIOS SUPERIORES DE MÚSICA

AINARA ESTÍVARIZ FAGÚNDEZ
C. S. M. Manuel Castillo de Sevilla. España

RESUMEN

La praxis instrumental de la lectura a primera vista desarrolla capacidades de resolución de conflictos en los músicos y los entrena para la vida concertística, fin último de todo intérprete profesional. Esta se hará por medio de la práctica, el aprendizaje y la habilidad, aspectos unidos respectivamente a lo psicológico, lo pedagógico y lo fisiológico (Álvarez Díaz, 2013).

La capacidad lectora pone en funcionamiento mecanismos cognoscitivos, fisiológicos, conductuales y emocionales en la persona que ejecuta dicha repentización. En este sentido, el músico que lee a vista se ve obligado a desenvolverse y a tomar decisiones que lo acercarán en mayor o menor medida al éxito en el objetivo propuesto.

Entre los factores decisivos en el control de la ansiedad escénica se encuentran la autoeficacia, el feedback, la motivación y la vulnerabilidad (Zarza Alzugaray, 2016).

Estos aspectos se podrán mejorar por medio de este programa específico, centrado en hacer consciente al alumno/a de sus potencialidades y limitaciones, lo que lo llevará a mayor autocontrol de su ansiedad escénica, y se lleva a cabo como parte de las asignaturas relacionadas con Lectura a vista de las enseñanzas musicales superiores.

OBJETIVOS

Según estudio de campo con alumnado de grado superior de música de conservatorio, éstos presentan niveles de ansiedad escénica en la práctica de la repentización dentro del contexto académico en un grado leve-moderado, como formulamos en nuestra hipótesis.

Será objeto de esta investigación realizar un diseño de programa que mejore la ansiedad escénica por medio de la práctica de la lectura a vista dentro del ámbito académico, en el que mejorar sus capacidades y dominios, la interiorización del lenguaje, el proceso

lector con dificultad progresiva, el autoconcepto y el feedback autopercibidos (Jiménez Alegre, 2008).

METODOLOGÍA

Durante un curso académico, se pone en funcionamiento un programa piloto en el que los alumnos que cursan las asignaturas de *Repentización y transporte* y *Lectura a vista* en el grado superior de música tratarán de aprender a lidiar con aquellos aspectos que interfieren en sus capacidades lectoras durante del proceso mismo de la interpretación, con el fin de extrapolarlo al control de la posible ansiedad escénica en su vida concertística como futuros intérpretes profesionales.

DISCUSIÓN Y RESULTADOS

La repentización como disciplina impacta en el nivel de madurez musical y el abordaje de nuevos repertorios, en la interiorización del lenguaje y profundización de los elementos que conforman el discurso musical, enriquece la autoconfianza y seguridad ante la práctica interpretativa y, por ende, contribuye a disminuir los síntomas que generan la ansiedad escénica en situaciones de estrés.

CONCLUSIONES

La incorporación del conocimiento y el afrontamiento de la ansiedad escénica parece reducir los síntomas que esta provoca en los músicos en activo. Además, la exposición a situaciones estresantes controladas por medio de la desensibilización sistemática incide de manera positiva en la disminución de la ansiedad ante la ejecución musical en alumnos de formación superior.

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Se denomina lectura musical a primera vista a la ejecución o interpretación de una obra musical sin haberla preparado previamente. Es, por tanto, la primera toma de contacto con una obra que se va a interpretar cuando se usa la partitura como recurso. Según la función que se le dé, se distingue la lectura musical o repentización:

1. Como medio. En este caso, el fin es el montaje de una obra, en el que se requiere de: la adquisición de destrezas técnicas, el conocimiento de la pieza, la comprensión de la misma y su naturaleza y la interiorización de la obra musical, lo que desembocará en una interpretación correcta.
2. Como fin. En este caso, la lectura musical es práctica en sí misma sin otra finalidad, no el medio, siendo su propia práctica y desarrollo el objetivo principal.

En la lectura a vista intervienen aspectos conceptuales, procedimentales y actitudinales que del mismo modo forman parte de la interpretación musical. Es en esta última, la práctica concertística, en la que se genera la ansiedad ante la ejecución musical, también denominada miedo o ansiedad escénica. Por tanto, es la interpretación ante terceras personas el foco de aparición de la misma. Los mecanismos cognoscitivos, fisiológicos, conductuales y emocionales que entran en funcionamiento con la lectura a primera vista llevan al intérprete a desenvolverse y a tomar decisiones que acercarán en mayor o menor medida al objetivo propuesto.

La práctica de la lectura a vista es una disciplina que todo músico necesita para poder llevar a cabo su labor como intérprete. La lectura musical se convierte en la herramienta por antonomasia de acercamiento a la obra, a la práctica instrumental, y a su posterior comprensión y aprehensión. En ella entran en juego la capacidad lectora y las destrezas técnicas, mecanismos propios del músico intérprete. Como en toda disciplina artística y escénica, contribuyen el elemento intelectual o cognitivo, el conductual y el fisiológico.

Son cada vez más numerosos los estudios sobre ansiedad escénica en músicos desde la perspectiva de aproximación psicológica, en relación

con su personalidad, en relación con los primeros años de formación, o relacionados con la especialidad instrumental, entre otros. Del mismo modo, la lectura a vista es un área de interés para la investigación: sus procesos cognoscitivos, su práctica, aprendizaje y habilidad, como disciplina que engloba muchos mecanismos mentales. Ambas ponen en funcionamiento elementos cognoscitivos que intervienen en la práctica interpretativa y su resultado.

La asignatura Repentización y Transporte forma parte del currículo en las especialidades de interpretación (piano, guitarra, flauta de pico, viola da gamba y clave) y Dirección de Coro como asignatura obligatoria de las enseñanzas artísticas superiores de Andalucía. Del mismo modo, la asignatura Lectura a vista se oferta como optativa a las especialidades sinfónicas.

La ansiedad escénica puede ser trabajada dentro de la asignatura de Repentización o Lectura a vista, ya que permite focalizar el campo de estudio en la ansiedad denominada somática próxima, relacionada con los componentes de la actuación en público (Arnáiz Rodríguez, 2015). Como apunta Papageorgi (2007), en la ansiedad escénica influyen factores como la susceptibilidad de intérprete, la eficacia para conseguir logros, y el medio que rodea al intérprete. Así, por medio de una intervención educativa, dentro de un programa de aula basado en las prácticas de conducta y la desensibilización sistemática (Kenny, 2011) se podrá incidir en estos síntomas. Según estudio de campo, realizado por la autora del presente a alumnado de grado superior, los estudiantes de conservatorio superior presentan síntomas de ansiedad escénica en la práctica de la repentización dentro de un grupo-clase.

La finalidad de este trabajo es elaborar un programa de acercamiento al control del estrés que se desencadena con la actividad interpretativa. Para ello se ha puesto en marcha un programa de desensibilización sistemática fundamentado en el entrenamiento de la práctica lectora dentro de un grupo-clase, el cual pretende dotar a los alumnos de herramientas de identificación y autocontrol de los síntomas de ansiedad escénica dentro de la asignatura Repentización y transporte. Esto da la posibilidad de unir dos áreas de la práctica instrumental en las que las

condiciones interpretativas insatisfactorias o la elevada competitividad pueden ser determinantes en la consecución del objetivo propuesto (Marinovic, 2006).

2. OBJETO DE ESTUDIO

Es objeto del presente el análisis de un programa piloto de entrenamiento de la susceptibilidad del intérprete, asociada a la escasa experiencia en actuaciones públicas (Ordoñana y Laucirica, 2010), momento en que los estudiantes manifiestan síntomas de ansiedad escénica. Así, con su práctica en exposiciones graduales, podrán entrenarse para otras situaciones estresantes como son la exposición en un concierto, audición o prueba. De este modo, el alumnado irá adquiriendo competencias de autoconocimiento y autocontrol, así como herramientas que le permitan manejar las situaciones de ansiedad escénica para, por ende, llegar a disfrutar en mayor medida de su actividad interpretativa.

Como apunta Álvarez Díaz (2013), la praxis instrumental de la lectura a vista se hará por medio de la práctica, el aprendizaje y la habilidad, aspectos unidos respectivamente a lo psicológico, lo pedagógico y lo fisiológico. Según Zarza Alzugaray (2016), la autoeficacia, el feedback, la motivación y la vulnerabilidad son factores decisivos en el control de la ansiedad escénica. Estos aspectos se trabajarán por medio de un programa específico que se engloba dentro de la asignatura de Repentización y transporte de las enseñanzas superiores.

3. FINALIDAD Y OBJETIVOS

La finalidad del proyecto es la mejora de la ansiedad escénica mediante la puesta en marcha de un programa piloto desarrollado dentro del ámbito educativo. Así, incluyendo este programa dentro de la asignatura, se proveerá a los intérpretes de técnicas, destrezas y actitudes que contribuirán a una vida concertística sana.

El objetivo general es realizar un proyecto de programa piloto de desensibilización sistemática de la ansiedad escénica mediante la lectura a vista en los alumnos que cursan estudios de grado superior. Este se

desenvolverá como parte del área de la práctica lectora, dentro de la asignatura Repentización y transporte.

De este modo, los objetivos específicos son:

- Elaborar un corpus de conocimiento sobre las materias relacionadas con el programa (ansiedad escénica, lectura a vista y desensibilización sistemática junto a otros conocimientos relacionados con el desarrollo del programa) que servirán como fundamentación teórica.
- Elaborar las fases del programa de desensibilización sistemática de la ansiedad escénica.
- Recabar información preliminar por medio de tests y evaluaciones dentro de las asignaturas de Repentización y Transporte y Lectura a vista.
- Analizar los datos obtenidos hasta la fecha de entrega del presente trabajo. Con estos se tratarán de validar las siguientes hipótesis:
 1. El alumnado de las enseñanzas artísticas superiores de música experimenta síntomas ansiedad escénica dentro del área de la práctica de la lectura a vista.
 2. La puesta en marcha de un programa de desensibilización sistemática como parte de las asignaturas de Repentización y Transporte o Lectura a vista mejora las respuestas interpretativas de los músicos y su control de la ansiedad escénica.

4. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

En la actualidad, la investigación en educación musical se entiende como una disciplina que se encuentra unida a cuestiones epistemológicas, metodológicas, éticas y políticas que afectan a toda investigación social general, y a la educativa en particular. La investigación educativa busca como objeto de estudio, la enseñanza y el aprendizaje reales, debiendo diferenciar entre investigación musical e investigación en educación musical. Esta última podrá apoyarse en estudios realizados por las disciplinas de investigación musicológica, pero además, deberá apoyarse

en otras como la pedagogía, la psicología, la sociología, la antropología o la filosofía (Rusinek, 2006). La pedagogía musical basada en la investigación se centra en el aprendizaje y la enseñanza, y aquí es donde se circunscribe este trabajo.

La investigación en educación musical puede hacer uso, como en cualquier investigación educativa, de metodologías tanto cuantitativas como cualitativas. Como apunta Rusinek (2006), la metodología cuantitativa trata de establecer porcentualmente datos de algunas variables que intervienen en el proceso de enseñanza-aprendizaje con el fin de poder establecer leyes aplicables a cualquier contexto. La metodología cualitativa, por otro lado, une la comprensión de la interacción de todas las variables que contribuyen en un contexto educativo concreto, analizando significados mediante técnicas como la observación no participante y la entrevista abierta. La diferencia fundamental subyace en el concepto de realidad según los diferentes paradigmas. Para el paradigma interpretativo del músico, la subjetividad de su naturaleza será comprensible para el investigador en forma de interpretaciones.

La investigación cualitativa en educación viene definida por Sandín Esteban (2003) como la “actividad sistemática orientada a la comprensión en profundidad de fenómenos educativos y sociales, a la transformación de prácticas y escenarios socioeducativos, a la toma de decisiones y también hacia el descubrimiento y desarrollo de un cuerpo organizado de conocimiento”. Dentro de la investigación cualitativa, se encuadran diversas tradiciones investigadoras: la investigación narrativo-biográfica, los estudios fenomenológicos, la teoría fundamentada, la investigación etnográfica, la investigación-acción, el estudio de casos, la investigación evaluativa, y, sucintamente, la fenomenografía y la etnometodología (Sandín Esteban, 2003).

Hay numerosos autores que a lo largo de las dos últimas décadas han investigado sobre los programas para trabajar los trastornos de ansiedad en niños y adolescentes. La atención dedicada a la prevención y reducción, iniciada en los años ochenta, hace necesaria la aplicación de programas preventivos en el ámbito educativo.

En Aznar García (2014) se citan tres programas breves de intervención preventiva de la ansiedad llevados a cabo por profesores: El programa FRIENDS (Barret y Turnet, 2001; Lowry-Webster-Barret y Lock, 2003), el programa Penn Prevention Program (Roberts, Cane, Bishop, Matthews y Thompson, 2004) y un programa de actividad física (Bonhauser, Fernández, Pushel, Yanez, Montero, Thompson et al., 2005). Estudios de control recientes corroboran la utilidad de las intervenciones preventivas de la ansiedad en el contexto educativo (Neil y Chirstensen, 2009; Corrieri, Heider, Conrad, Blume, Köenig y Riedel-Heller, 2013).

5. METODOLOGÍA

5.1. FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA

Para la base de esta investigación, centrada en la intervención de la sintomatología ansiosa en la interpretación musical mediante la asignatura Repentización y transporte, será imprescindible una validación del instrumento de diagnóstico. Como propone Arnáiz Rodríguez (2015), se hacen necesarias, además de futuras investigaciones en las que se contrasten datos con el mismo instrumento de diagnóstico, muestras en las que se realice una intervención.

El programa educativo que se plantea, centrado en la desensibilización sistemática, parte de las hipótesis, ya planteadas anteriormente, de que:

1. el alumnado de las enseñanzas artísticas superiores de música experimenta síntomas de ansiedad escénica en las asignaturas de Repentización y transporte y Lectura a vista, y
2. con la puesta en marcha de un programa de desensibilización sistemática en dichas asignaturas se mejoran las cualidades interpretativas de los intérpretes profesionales y el control de la ansiedad escénica.

Como se ha dicho anteriormente, la investigación educativa en su rama cualitativa viene definida por Sandín Esteban (2003) como la “actividad sistemática orientada a la comprensión en profundidad de fenómenos educativos y sociales, a la transformación de prácticas y escenarios

socioeducativos, a la toma de decisiones y también hacía el descubrimiento y desarrollo de un cuerpo organizado de conocimiento”.

Para la investigación de aula se hace necesario, dentro de la investigación educativa, el rol de "profesor investigador". Tal como señala Sandín Esteban (2003), este papel del profesor investigador viene en parte debido a la recesión en investigación académica llevada a cabo por expertos ajenos a las instituciones educativas. El interés de este trabajo es desarrollar una investigación en aspectos en los que el docente esté formado, en aras de la intervención en el aula, y nunca con el propósito crear un conflicto con la función del docente, para el que la práctica educativa es su labor.

Entre los tratamientos para paliar la ansiedad escénica en músicos (Kenny, 2011), se encuentran las terapias cognitivo-conductuales. Una de las terapias conductuales es la desensibilización sistemática de Wolpe (1948). Arnáiz Rodríguez (2015) propone abordar el trabajo de la ansiedad escénica en la interpretación desde tres perspectivas: la ansiedad somática próxima (componentes relacionados con la actuación), las emociones de la vulnerabilidad psicológica heredable y las circunstancias debidas esta vulnerabilidad psicológica heredable. Es en el componente relacionado con la actuación en el que este estudio se centra.

Este es desarrollado para prevenir la ansiedad en músicos de ámbito académico de nivel superior dentro de un contexto educativo.

5.2. DESARROLLO DEL PROGRAMA DE DESENSIBILIZACIÓN SISTEMÁTICA

5.2.1. Contexto académico y sujetos

El programa se desarrolla dentro de la asignatura Repentización y transporte del Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla (España), asignatura que forma parte del curriculum de las enseñanzas superiores de música de Andalucía. Como procedimiento de la investigación se procede a realizar un trabajo de campo en el que participan 38 estudiantes que se encuentran dentro del programa piloto de afrontamiento de la ansiedad escénica aquí planteado. Este se adhiere a los contenidos de la asignatura. El programa de ansiedad escénica dentro del aula de lectura a vista se adecua a la programación de la asignatura en la

medida que la materia lo posibilite, desarrollando los contenidos del programa de desensibilización sistemática en clases colectivas específicas destinadas a tal fin, lo que permitirá al alumnado detectar y afrontar la ansiedad de manera gradual.

Actualmente al alumnado de Conservatorio Superior de Música de Sevilla que cursa esta asignatura le corresponde una hora lectiva semanal. La asignatura se estructura siguiendo el modelo de pequeños grupos (habitualmente 2 alumnos por hora a la semana). En ella, los contenidos se desarrollan según las necesidades del alumno a un nivel adecuado a sus capacidades.

La temporalización concebida para llevar a cabo la puesta en marcha de este programa piloto de desensibilización sistemática es de un año académico. Para ello se procede a realizar una clase colectiva una vez cada cuatro semanas (determinado por el calendario escolar) en la que el alumnado efectúa una audición conjunta de primera vista. Las especialidades que están llevando a cabo el programa piloto de desensibilización sistemática son piano, guitarra, dirección de coro, flauta de pico y clave, especialidades en que la asignatura Repentización y transporte es obligatoria en el plan de estudios mencionado.

Para ello, se procede a tomar datos de 38 alumnos de enseñanzas superiores de música en dos grupos muestrales, de los cuales 16 conforman el grupo experimental que recibe la intervención educativa y otros 22 constituyen el grupo control, con ausencia de intervención. Los sujetos del grupo control que participan en el programa cursan la asignatura Repentización y transporte y se encuentran recibiendo la asignatura de dos profesores distintos. El grupo experimental pertenece a la especialidad de piano y cursa 1º de la asignatura con una de las profesoras que imparte la materia.

5.2.2. Descripción del método y temporalización

Con el fin de fundamentar el presente programa piloto se procede a efectuar un breve estudio de investigación previo, llevado a cabo a la finalización del curso académico anterior, a 22 alumnos que cursan las

asignaturas Repentización y transporte y Lectura a vista del Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

Según los datos obtenidos, se puede afirmar la hipótesis inicial, en la que se formula que el alumnado de enseñanzas artísticas superiores de música experimenta niveles de ansiedad escénica en la asignatura de Repentización y Transporte, dentro del área de la práctica de la lectura a vista.

El programa piloto de desensibilización sistemática en sí se desarrolla en tres fases. Estas corresponden con tres momentos:

- a principio de curso (evaluación inicial),
- durante el transcurso del año académico (evaluación del proceso) y
- a la finalización del curso académico (evaluación final). Este modelo permitirá, por un lado, validar el programa y, por otro, valorar su capacidad de modificación de la ansiedad escénica, con el fin de proceder a una posterior investigación en evaluación educativa.

La herramienta principal de recogida de información cuantitativa es el cuestionario denominado Test de ansiedad escénica K-MPAI (versión española). Para la recogida de datos se usará el Inventario de ansiedad escénica en músicos adultos (Kenny Music Performance Anxiety Inventory; K-MPAI: Kenny et al., 2004; versión ampliada de 2009a).

El K-MPAI fue elaborado por Kenny y Osborne (2004) para estimar la ansiedad escénica en músicos según la Teoría de Barlow. Ésta se basa en la emoción de los trastornos de ansiedad (Barlow, 2000). Como apunta Ballester Martínez (2015) en su investigación, “el K-MPAI es una de las pocas herramientas de medida de AEM que evalúan los componentes cognitivo, conductual y fisiológico, considerados como los principales componentes de la AEM y otros trastornos de ansiedad (Barlow, 2004, Hardy y Parfitt, 1991)”. La adaptación del K-MPAI de Zarza Alzugaray et al. (2015), es la versión validada en castellano. Otros cuestionarios como el Cuestionario de ansiedad escénica de Cox y Kenardy (1993), en Dalia (2004) se encuentra en proceso de validación con buenos resultados preliminares (Zarza Alzugaray & Catalán Catalán, 2015).

La escala que se utiliza en el presente como herramienta para desarrollar el trabajo de campo es la versión revisada 197 y actualizada del K-MPAI original (KMPAI-R; Kenny, 2009). En ella aparecen 40 ítems con un rango de respuesta tipo Likert que va de 0 puntos (“Totalmente en Desacuerdo”) a 6 puntos (“Totalmente de acuerdo”). La puntuación más alta indica mayor nivel de ansiedad y estrés negativo.

El modelo que se ha tomado para la evaluación de la eficacia del programa de desensibilización sistemática se llevará a cabo por medio de:

1. análisis pretest a principio de curso (cuestionario completo adaptado),
2. tests control de la evolución del proceso, en cada una de las sesiones colectivas, con el fin de ver la evolución del progreso (cuestionario específico con subescalas de las preocupaciones de la actuación).
3. postest a la finalización del curso académico (mismo cuestionario completo inicial) y
4. debates de grupo guiado.

Esto se lleva a cabo mediante un cuestionario estructurado y una versión reducida del mismo, realizada ad hoc, principales herramientas para el análisis de los resultados, a las que acompañará una recogida de datos mediante la técnica de gran grupo de discusión.

Durante el proceso de implementación del programa y a lo largo de las clases colectivas se recogerá información sobre el desarrollo del programa a través del debate de grupo guiado, en los que los participantes podrán evaluar y valorar la evolución que vayan experimentando, con el fin de que puedan aportar sus observaciones y permitir valorar el programa de una forma cualitativa.

Por medio de la técnica de evaluación del programa se podrá validar el programa no sólo por los resultados obtenidos dentro del mismo, sino también en relación al grupo control, lo que arrojará si los resultados del programa revierten en una mejora frente a un grupo que no ha seguido el programa de trabajo.

5.2.2.1. Evaluación inicial

Para el evaluación inicial se lleva a cabo un pretest a cada uno de los participantes incluyendo a los miembros del grupo experimental y del grupo control. Esta se realiza por medio de la herramienta K-MPAI en la versión revisada (Anexo II). El primer día de clase se indica a los alumnos que van a realizar una encuesta sobre ansiedad escénica y su posible relación con la práctica de la lectura a vista en la asignatura dentro de un grupo-clase. Realizan el cuestionario dentro de su horario establecido y sin la inminente práctica de lectura en clase colectiva. Al grupo control se les realiza el mismo test bajo las mismas indicaciones, con la diferencia de que estos no van a recibir ningún tipo de intervención específica.

Las subescalas del K-MPAI son las siguientes, (Ballester Martínez, 2015):

1. Contexto de relaciones tempranas [subescala 6: transmisión generacional de la ansiedad (ítems 5, 19, 29); subescala 4: empatía parental (ítems 9, 23, 27, 33)].
2. Vulnerabilidad psicológica [subescala 3: depresión y/o desesperanza (ítems 1, 2, 3, 4, 6, 8, 13, 31); subescala 7: aprensión ansiosa (ítems 11, 17, 24)]; subescala 8: vulnerabilidad biológica (ítem 20)].
3. Preocupaciones de actuación [subescala 1: ansiedad somática proximal y preocupación por la actuación (ítems 10, 12, 14, 16, 22, 26, 28, 30, 34, 36, 40); subescala 2: preocupación/miedo (cogniciones/rumiaciones negativas centradas en uno mismo o en la evaluación de los demás) (ítems 7, 15, 18, 21, 25, 32, 38, 39); subescala 5: fiabilidad de la memoria (ítems 35, 37)].

Este pretest aporta los datos sobre la ansiedad que manifiestan en la evaluación inicial, respondiendo al cuestionario antes de su primera clase colectiva. Para este test preliminar los sujetos deben tener en cuenta tres posibles situaciones relacionadas directamente con la práctica interpretativa de su instrumento, teniendo que responder en determinados ítems a tres hipotéticos momentos:

1. en situación de estudio en casa (punto de referencia como situación de ausencia de ansiedad escénica, para medir la ansiedad rasgo),
2. en clase colectiva de primera vista (llevada a cabo dentro del contexto académico, para medir la ansiedad estado en situación de estrés relativo),
3. en actuación, examen, prueba o concierto (momento de máxima ansiedad escénica, para medir la ansiedad estado en posición de estrés máximo).

Estos ítems son los correspondientes a los números 10, 12, 14, 16, 22, 26, 28, 30, 34, 36, 38 y 39 del cuestionario (Anexo II). La elección estos los ítems de triple respuesta se fundamenta en las subescalas siguientes, pertenecientes al apartado relativo a las preocupaciones de la actuación:

- subescala 1: ansiedad somática proximal y preocupaciones de la actuación (ítems 10, 12, 14, 16, 22, 26, 28, 30, 34, 36), y
- subescala 2: preocupación o miedo centrado en uno mismo o en la evaluación de los demás hacia nosotros (ítems 38 y 39).

La triple respuesta competen a estos ítems por ser los relacionados con el momento inmediatamente anterior o el transcurso mismo de la interpretación, base del trabajo que aquí se desarrolla, en el que la prioridad es la intervención educativa en el proceso previo a la interpretación o la práctica concertística ipso facto.

Es por esto que uno de los ítems de la subescala 1 y seis de la subescala 2 se han desestimado, ya que hacen referencia a pensamientos o sentimientos posteriores a la práctica instrumental, y no al momento preliminar o mismo de la actuación. Esta elección permite focalizar el estudio hacia la práctica interpretativa de la primera vista, con el propósito de extraer datos estadísticos cuantitativos (Anexo II).

Los datos que arrojan estas preguntas de triple respuesta dan como resultado, en el test inicial, una tabla de puntuaciones con la que poder atestiguar,

1. si los sujetos presentan ansiedad escénica en la práctica de la lectura,
2. en qué ítems está más desarrollada, y
3. la relación con las dos restantes situaciones propuestas.

En este momento, el test va acompañado de una lectura a primera vista que sirve de evaluación inicial al docente/investigador. No se hace uso del debate guiado en esta sesión inicial. Esta sesión proporciona el punto de partida de los conocimientos, destrezas y actitudes previas que los sujetos parte del programa de desensibilización sistemática muestran.

5.2.2.2. Evaluación del proceso

La recogida de información se lleva a cabo a través de la herramienta K-MPAI en una versión reducida. Es realizada de manera individual en el momento inmediatamente anterior a la interpretación de cada sujeto, siendo repetida en cada una de las sesiones de gran grupo.

En este test se controla la evolución de la ansiedad escénica en las subescala 1 y 2, por lo que sólo se pasan los ítems 10, 12, 14, 16, 22, 26, 28, 30, 34, 36 (subescala 1), 38 y 39 (subescala 2), los usados en el cuestionario inicial o pretest en triple respuesta. Aquí serán de respuesta única en cada ítem (Anexo III).

Este test está específicamente elaborado ad hoc y concebido para la evaluación del proceso del programa, en el que los sujetos deben responder según su estado de ansiedad en el momento justo de la actuación. Esto se repetirá en cada una de las sesiones grupales para su posterior análisis. El cuestionario en su versión reducida proporciona resultados sobre los niveles de ansiedad escénica en cada una las sesiones, en las que las variables ansiosas a las que se expongan los sujetos irán evolucionando progresivamente a lo largo de toda la duración del programa.

El orden de intervención de los sujetos es distinto en cada sesión con el fin de que no puedan prever en qué momento van a realizar su práctica lectora interpretativa. En las tres primeras será dirigido y en las restantes será de libre decisión.

Del mismo modo, mediante la técnica de gran grupo de discusión se procede a la recogida de información sobre el desarrollo de la sesión y los temas del programa tratados por medio de intercambio de impresiones y experiencias.

Tras la finalización de todas las intervenciones instrumentales se da paso a la explicación y desarrollo de contenidos teóricos y prácticos relativos a la ansiedad escénica.

5.2.2.3. Evaluación final

Coincidiendo con la finalización del curso académico, le llevará a cabo la novena sesión del programa piloto. En esta sesión se realizará un postest a cada uno de los participantes, en el que se volverá a incluir al grupo control. En este momento la recogida de información volverá a ser por medio de la herramienta K-MPAI en la versión reducida (Anexo II).

Se expondrá a los alumnos a la misma situación que en test inicial o pretest, procediendo a realizar una última sesión colectiva tanto del grupo experimental como del grupo control. Con esto, se podrá determinar la eficacia del programa y en qué porcentajes se perciben modificaciones los niveles de ansiedad entre el grupo control y el grupo experimental.

A su vez, se realizará una entrevista abierta al alumnado participante en el programa con la finalidad de conocer mediante el debate las apreciaciones sobre los resultados obtenidos, con el fin de obtener datos cualitativos.

Esta recogida de información de los resultados de los test será realizada tanto de manera individual como de forma colectiva, con el fin de recabar datos cuantitativos e información de carácter cualitativa sobre el desarrollo del programa, a través de un cuestionario semiestructurado y un debate de gran grupo de discusión.

5.3. RESULTADOS DE LAS FASES DE LA INVESTIGACIÓN

5.3.1. Fase previa o preliminar

Este estudio preliminar se realiza a 22 alumnos que están terminando el curso académico de las asignaturas Repentización y transporte y Lectura a vista del Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

Para ello se hace uso de dos procedimientos: el test KMPAI-R (Kenny, 2009) adaptado y un debate guiado. El test se realiza a alumnos de las especialidades de piano (2º curso de grado superior), guitarra (1º de grado de superior), dirección de Coro (2º curso de superior) y flauta travesera (1º y 2º curso de superior).

En él se constata, tras la recogida de datos y su posterior análisis, que:

1. Los alumnos de música de las enseñanzas artísticas superiores del Conservatorio Superior de Música de Sevilla presentan signos de ansiedad escénica.
2. Los niveles de ansiedad escénica se evidencian en la clase de Lectura a vista o Repentización y Transporte.
3. Estos niveles de ansiedad escénica se presentan a escala intermedia en las asignaturas relacionadas con la práctica de la lectura a vista (tabla 1, p.39).

El cuestionario que se pasa a los sujetos es el test de ansiedad escénica K-MPAI (versión española) adaptado con ítems de respuesta tipo Likert (de 0 a 6). En la adaptación de este test, los ítems 10, 12, 14, 16, 22, 26, 28, 30, 34, 36, 38 y 39 llevan triple respuesta, debiendo contestar en estos en tres supuestas situaciones: casa (ansiedad escénica mínima: puntuación control de la ansiedad rasgo), clase de lectura a vista colectiva (foco de investigación) y audición o concierto (ansiedad escénica máxima: puntuación control de la ansiedad estado). Estos datos dan información sobre cómo los alumnos autoidentifican la ansiedad escénica en diferentes situaciones de estrés. Los resultados obtenidos de este estudio se encuentran en los Anexo IV, Anexo V y Anexo VI.

En resumen, estos datos dan de media la siguiente puntuación:

Tabla 1: Puntuaciones medias ítems triple respuesta en Likert de 0 a 6:

Nº ítem	10	12	14	16	22	26	28	30	34	36	38	39
CASA	0,57	0,29	0,19	0,2	0,68	1,29	0,79	0,41	0	0,32	1,36	1,85
CLASE	2,19	0,71	0,57	0,95	2,21	3,18	1,5	1,59	0,71	1,47	3,29	2,85
AUDICIÓN	4,48	3,38	1,95	3,1	4,8	4,8	2,95	3,6	3,1	4,3	4,75	4,35

De esta tabla 1 se desprende que los sujetos aseguran experimentar síntomas ansiosos relacionados con la preocupación de la actuación en clase colectiva de primera vista en rango intermedio, siendo la media de estas tres situaciones:

Tabla 2: Puntuaciones medias en Likert y porcentuales generales:



Asímismo, de la conversación guiada se concluye que la especialidad instrumental no es determinante en la aparición de la ansiedad escénica, como apuntan numerosos estudios realizados al respecto (Ballester Martínez, 2015), ya que todos los sujetos de estudio presentan similares niveles en la encuesta realizada, excepto los Directores, que sí manifiestan verbalmente menor ansiedad cuando realizan actividades concertísticas como directores que cuando las realizan como instrumentistas.

Se debe tener en cuenta que este estudio se realiza a sujetos que llevan cursando la asignatura uno o dos años académicos y a la finalización del curso escolar 2015/16. En el transcurso del curso no se ha llevado a cabo ninguna intervención específica de la ansiedad escénica.

5.3.2. Fases de la investigación: fases del programa piloto. Temporalización

El programa de desensibilización sistemática de la ansiedad escénica se distribuye tres o cuatro clases colectivas al trimestre (una cada cuatro semanas aproximadamente) en las que cada participante tendrá que

realizar una interpretación a primera vista ante un colectivo de personas. La finalidad de estas clases ir aumentando progresivamente las exposiciones hacia un entorno cada vez más estresante y el afrontamiento de la lectura a vista en un contexto generador de más ansiedad. Se prestará especial interés, durante estas clases, a las emociones vividas y a la detección de los rasgos fisiológicos de la ansiedad escénica, dejando espacio a la reflexión sobre el afrontamiento. Todo ello siempre desde los contenidos de la asignatura y el trabajo de la lectura a primera vista.

En esta clase colectiva se trabajará, principalmente, la exposición de cada uno de los sujetos a un entorno más adverso, haciendo frente a una audición de lectura a primera vista delante de un grupo-clase formado por estudiantes-compañeros de la asignatura, los cuales harán a su vez de público asistente. Por tanto, todos serán expuestos sucesivamente a la situación de ser intérprete además de público.

De esta forma, cada uno de ellos individualmente deberá practicar el afrontamiento de la ansiedad escénica de una forma más controlada, naturalizando de manera progresiva la situación con el fin de habituarse a ella. Se tratará de realizar por medio del autoconocimiento, ejercitando secuencialmente los contenidos referentes a la ansiedad escénica por medio de las competencias a trabajar en el área de lectura a vista, en el que el proceso lector y la dificultad de la lectura vayan aumentando también como una forma de aumentar la exigencia del afrontamiento.

Para llevar a cabo el desarrollo y la posterior evaluación de la eficacia del programa piloto de desensibilización sistemática se ha previsto llevar a cabo una temporalización que se prolongará a lo largo del curso académico.

El programa responde a una temporalización fijada que se llevará a cabo dentro de la asignatura:

1. una clase de una hora hora semanal por cada uno de los participantes en sesión de pequeño grupo de aprendizaje (2 alumnos) donde se podrá poner en práctica, junto a las competencias de la asignatura, los contenidos establecidos en materia de ansiedad escénica.

2. una clase en gran grupo mensual de 3 horas de duración para la asistencia de todos en la que se trabajará, principalmente, la exposición a un entorno más hostil y donde se pueda trabajar el afrontamiento de la ansiedad escénica de una forma más controlada, siempre desde la actividad de la lectura a primera vista.

5.3.2.1. Evaluación inicial

Este trabajo de campo se realiza a 38 alumnos que están cursando la asignatura Repentización y Transporte dentro del curriculum de las enseñanzas de grado superior de música del Conservatorio Superior de Música de Sevilla. El test se realiza a alumnos de las especialidades de piano, guitarra, dirección de coro, flauta de pico y clave, con un total de 38 muestras, organizadas por especialidades de la siguiente forma:

- Piano (1º curso de la asignatura). Grupo experimental del programa piloto de desensibilización sistemática.
- Piano (2º curso de la asignatura). Grupo control.
- Guitarra (1º y 2º curso de la asignatura). Grupo control.
- Dirección de coro (2º curso de la asignatura). Grupo control.
- Flauta de Pico (1º curso de la asignatura).
- Clave (2º curso de la asignatura),.

El procedimiento usado es la versión del test KMPAI-R (Kenny, 2009) adaptado, en la versión en su triple respuesta en la misma versión que en la fase previa del estudio.

El pretest se hace coincidir con la primera clase de la asignatura y, como se apunta anteriormente, se realiza dentro de su horario establecido en sus correspondientes horarios tanto al grupo experimental como al grupo control. Esto implica que cumplimentan el test pensando en una situación hipotética y no se encuentran en el momento justo de la interpretación en clase colectiva, lo que no los sitúa en situación real. El objetivo es ver las respuestas que arrojan en relación a:

1. Tres supuestas situaciones de diferente nivel de ansiedad estado y su percepción de cada una de ellas con respecto a las dos restantes.

2. Las respuestas concretas referentes a los ítems 10, 12, 14, 16, 22, 26, 28, 30, 34, 36, 38 y 39 en su apartado segundo (situación de ansiedad escénica en clase colectiva de lectura a vista).
3. La comparativa entre estas respuestas iniciales (fuera del contexto real de la práctica lectora frente a un colectivo) y las respuestas en las sesiones prácticas (situados en exposición real ante el conjunto de oyentes).

RESULTADOS

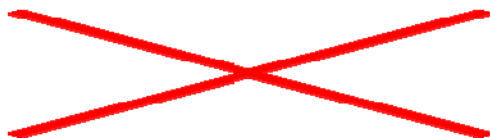
Los resultados de este pretest se pueden resumir en los siguientes cuadros, en los que se muestran las puntuaciones medias obtenidas en el cuestionario llevado a cabo en la fase previa.

En las tablas 3 y 4 se reflejan los resultados obtenidos del conjunto de sujetos que realizan el pretest o test de 40 ítems, tanto del grupo control como del grupo experimental (Anexo IX).

Tabla 3: Puntuaciones medias ítems triple respuesta en Likert de 0 a 6:

Nº Item	10	12	14	16	22	26	28	30	34	36	38	39
CASA	0,92	0,25	0,92	0,72	0,78	1,08	0,67	0,69	0,69	0,44	1	1,94
CLASE	2,81	1,33	1,86	1,5	2,56	2,61	1,51	2,42	1,42	2,06	3,08	2,89
AUDICIÓN	4,47	3,08	2,47	3,22	4,89	4,14	2,54	3,75	2,94	4,14	4,47	3,92

Tabla 4: Puntuaciones medias en Likert y porcentuales generales:



En las tablas 5 y 6 se expresan los datos del grupo experimental, formado por 16 alumnos de la especialidad de piano (Anexo VII y Anexo VIII). Estos resultados sirven de referencia para establecer las ideas previas que

los sujetos que forman parte del programa piloto poseen de su ansiedad escénica, dentro de las tres supuestas situaciones.

Tabla 5: Puntuaciones medias ítems triple respuesta en Likert de 0 a 6:

Nº Item	10	12	14	16	22	26	28	30	34	36	38	39
CASA	0,5	0,07	0,57	0,5	0,5	0,71	0,64	0,43	0,5	0,29	0,86	2,14
CLASE	2,86	1,57	1,86	1,71	3,07	2,79	2,08	2,79	1,36	2,14	3,86	3,36
AUDICIÓN	5,14	3,57	2,64	4,14	5,64	4,71	3,43	4,14	3,64	4,79	5,07	4,57

Tabla 6: Puntuaciones medias en Likert y porcentuales generales:



Como se puede observar, existen diferencias entre las tablas 3 y 4 y sus homólogas 5 y 6.

Estas diferencias pueden ser debidas a los que pertenecen al grupo control no se encuentran expuestos a una situación real por lo que sus expectativas sobre la experiencia son diferentes, mientras que al grupo experimental se le comunica con anterioridad a la cumplimentación del cuestionario que serán parte del programa piloto, además de la influencia del curso de la asignatura en el que se encuentran los alumnos que van a formar parte del grupo experimental, primero.

5.3.2.2. Evaluación del proceso

La temporalización de las clases colectivas del programa piloto se organizan en tiempo y forma, tal y como se indica en la descripción del método y su temporalización, de las que se procede a extraer datos estadísticos. Se debe considerar que los datos que arrojan estas sesiones son los que se encuentran analizados en este trabajo y corresponden con la primera mitad del programa piloto. Las conclusiones obtenidas en el

presente se basan, por tanto, en las sesiones que se encuentran dentro de este calendario.

Se toma como punto de partida de la gráfica 1 los valores obtenidos el día 3 de octubre. De éste se han extraído los datos correspondientes a la segunda situación (audición colectiva de lectura a vista) en los ítems de triple respuesta. Estos ítems permiten el análisis comparativo entre el pretest y la evaluación del proceso ya que son los mismos.

El test cumplimentado en la evaluación del proceso es el test 12 ítems, extraído de las subescalas 1 y 2 de respuesta simple realizado ad hoc para llevar el control de la ansiedad estado (Anexo III). En la tabla 7 y 8 y en la gráfica 1 se muestran las medias de cada sesión y cada ítem, en las que se puede observar la progresión a lo largo de las sesiones del programa (Anexo X).

Tabla 7: Puntuaciones medias ítems triple respuesta en Likert de 0 a 6:

Nº Item	10	12	14	16	22	26	28	30	34	36	38	39
PRETEST	2,86	1,57	1,86	1,71	3,07	2,79	2,08	2,79	1,36	2,14	3,86	3,36
E.PROC ⁷¹⁵ 1	2,45	2,09	2,73	2,64	3,82	4,36	2,73	2,82	1,55	3,64	4,36	4,73
E.PROC 2	2,09	0,82	2,18	1,91	3,55	3,73	2,55	3,09	0,91	3,45	3,82	3,82
E.PROC 3	1,56	0,78	1,11	1,44	3,78	3,11	1,67	1,89	1	2,33	3,44	3,44
E.PROC 4	2,67	1,89	2,44	3,33	5,11	4,67	2,44	3,78	1,22	4,11	5	5,44

Gráfica 1: Gráfica de resultados sobre la tabla 3

⁷¹⁵. Evaluación del proceso

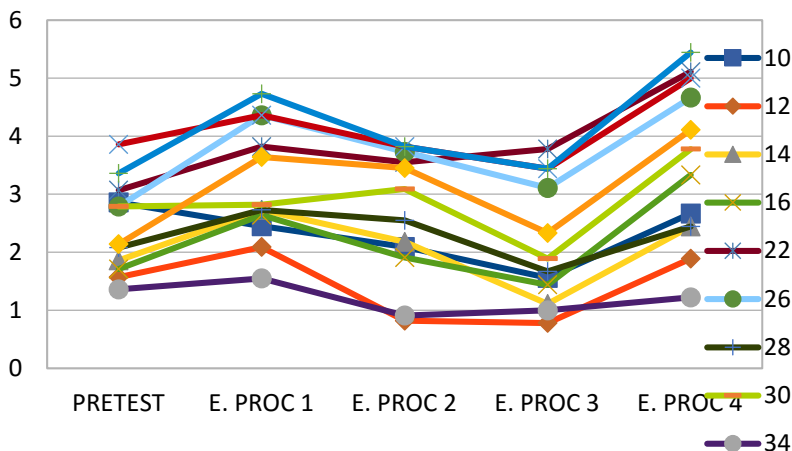


Tabla 8: Puntuaciones medias en Likert y porcentuales generales:

Se observa una fluctuación en la curva de progresión desde los resultados del pretest hasta los de la cuarta sesión de exposición.

El primer día de exposición real (evaluación del proceso 1) los sujetos manifiestan mayor ansiedad que en el pretest, como se puede observar. Se entiende que la no exposición del pretest hace que estos valores sean subjetivos y estimativos, en el que además tienen otras referencias con las que comparar la situación estresante, entre las que se encuentra el concierto o audición. Aún así, sirve de punto de referencia sobre la concepción que poseen de su estado ansioso en una situación de las características propuestas. En las dos sesiones siguientes pese a que, tal y como se describe en el método, las variables del programa van aumentando la dificultad, la manifestación de la ansiedad disminuye. Se entiende que esto puede ser debido a que los alumnos ya conocen el funcionamiento de estas sesiones y sus niveles de ansiedad ante lo desconocido disminuyen, además de que los contenidos teóricos tratados en las anteriores sesiones colectivas pueden estar contribuyendo a un ambiente en el que se sienten más relajados, por lo que manifiestan en sus respuestas de carácter cualitativo.

Las variables ansiógenas de las tres primeras evaluaciones del proceso poseen una graduación de la dificultad paulatina con el fin de que los alumnos vayan afrontando la situación de forma progresiva. Durante la

última sesión los valores vuelven a ser más altos. Esto parece venir definido por la inclusión de la variable 4 (grado de recurrencia de la obra, p. 33-34) que parece ser fuertemente ansiógena.

Los sujetos manifiestan que la comparación entre iguales les ha acrecentado la ansiedad escénica, expresando temor a la equiparación con el resto de compañeros, preocupación o miedo que viene de la evaluación de los demás (cogniciones/rumiaciones negativas centradas, por un lado en uno mismo o, por otro, en la evaluación de los demás). Estos datos muestran que el proceso de inclusión de variables cada vez más ansiógenas conlleva una variabilidad en los niveles de ansiedad y, a la vez, se observa una progresiva adaptación a las mismas.

6. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Después de la puesta en funcionamiento del programa y del análisis de los datos extraídos hasta la fecha, se puede observar la manifiesta incidencia que la ansiedad escénica tiene en las asignaturas en las que se imparte lectura a primera vista. Además la puesta en marcha del programa refuerza la hipótesis de que los sujetos que han seguido el programa estarán más preparados para identificar y controlar las variables de sensibilidad a la ansiedad y sintomatología ansiosa ante la actividad en escena.

En el desarrollo del programa se han detectado dificultades metodológicas que han podido interceder en los resultados recogidos, como es el espacio muestral, el cual es limitado ya que el programa se ha implementado en una única especialidad instrumental. Del mismo modo, la muestra no ha sido todo lo rigurosa que debiera ya que no siempre han participado el mismo número de sujetos.

Aún así, se puede concluir que:

- Se observan falsas expectativas de los sujetos y la dificultad de los sujetos para percibir sus estados ansiosos antes de los procesos de exposición; esto se ha podido observar en la comparación entre el pretest (sin estar en situación de exposición) y la primera evaluación del proceso.

- Se observa una disminución de la ansiedad y una adaptación positiva tras la puesta en marcha del programa. Durante las tres evaluaciones de proceso iniciales existe una reducción de más de 17 puntos porcentuales de la respuesta ansiógena.
- Esta disminución se mantiene mientras que no se incluyan nuevas variables más ansiógenas. Parece que el aumento de la dificultad de las variables ya introducidas provocan una adaptación progresiva de la ansiedad. Esto se ha observado entre la evaluación del proceso 1 y la evaluación de proceso 4.
- Durante las tres primeras evaluaciones de proceso las variables ansiógenas han ido aumentando en dificultad. Esto ha llevado a que los sujetos hayan ido superando, progresivamente, un umbral del estrés más elevado, con el consecuente control de la ansiedad escénica.
- A su vez, los datos de estas tres primeras evaluaciones muestran una progresiva minimización de los síntomas ansiosos que experimentan dentro de los ítems relacionados con la ansiedad somática proximal (preocupación por la actuación) y preocupación/miedo (cogniciones/rumiaciones negativas centradas en uno mismo o en la evaluación de los demás) relacionadas con el instante inmediatamente anterior o durante la interpretación musical.
- Se observa que la inclusión de nuevas variables ansiógenas aumenta las manifestaciones de la ansiedad tal y como se observa en la evaluación de proceso 4.

Siendo conscientes de los múltiples frentes que este estudio abre, se debe tener en consideración que las muestras no han sido lo suficientemente extensas ni lo suficientemente homogéneas como para que sean concluyentes y extensibles, lo que ha podido afectar a los resultados. También se ha encontrado errores en la cumplimentación de los formularios, lo que ha conllevado la pérdida de rigurosidad en la recogida. Estos errores han estado relacionados, principalmente, con la no cumplimentación completa de los formularios. No obstante, el análisis de los datos

proporciona observaciones significativas de la puesta en marcha del programa.

Tampoco se han puesto en marcha protocolos de recogida de la información cualitativa lo que no ha permitido ni sistematizarla ni evaluarla.

Dentro del proyecto piloto ha quedado pendiente la finalización del programa piloto y la evaluación y análisis de los datos de todo el curso académico.

Este estudio deja la puerta abierta para una mejora de la investigación que pasaría por:

- Establecer las condiciones que favorezcan una recogida de información más eficaz y fiable que permitan un mejor control de las variables.
- Una planificación más exhaustiva en la puesta en marcha del programa y una mejor sistematización en la recogida de información y toma de datos cualitativos.

“La carencia de una definición clara de la ansiedad ante la ejecución musical [establece] un impedimento teórico que, por un lado, no permite identificar a aquellos que necesitan tratamiento y, por otro lado, atrasa el desarrollo de tratamientos apropiados” (Kenny, 2011, p. 50).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ DÍAZ, F. (2013). La lectura a primera vista, asignatura pendiente en la formación del pianista de grado superior. *Temas para la Educación Revista Digital para los profesionales de la enseñanza*, nº 25.
- ARNÁIZ RODRÍGUEZ, M. (2015, diciembre). *La interpretación musical y la ansiedad escénica: validación de un instrumento de diagnóstico y su aplicación en los estudiantes españoles de Conservatorio Superior de Música* (Tesis doctoral). Departamento de Psicología Evolutiva y de Educación Universidad da Coruña, Coruña.
- ARNÁIZ RODRÍGUEZ, M. (2016, diciembre). El maestro y la ansiedad escénica en la interpretación musical.

- AZNAR GARCÍA, A. I. (2014). Evaluación de un programa de prevención de la ansiedad escénica en adolescentes. *Revista de Psicología Clínica con Niños y Adolescentes*, vol. 1(1), 53-60.
- BALLESTER MARTÍNEZ, J. (2015, julio 10). Un estudio de la ansiedad escénica en los músicos de los conservatorios de la Región de Murcia.
- BALLESTER MARTÍNEZ, J. (2016, marzo). La ansiedad escénica. Recuperado a partir de <http://www.iberpiano.com/blog/la-ansiedad-escenica/>
- BARLOW, D. H. (2000). Unraveling the Mysteries of Anxiety and Its Disorders From the Perspective of Emotion Theory. *The American Psychologist*, 55(11), 1247-1263. [http://doi.org/10.1037-066X.55.11.1247](http://doi.org/10.1037/0003-066X.55.11.1247)
- CARA, M., & MOLIN, P. (2010a). El rango ojo-mano durante la lectura a primera vista y la ejecución musical. Presentado en Segundo Congreso de Investigación en Educación Superior, Chile.
- CATALÁN CATALÁN, A. (2013). *La ansiedad escénica en estudiantes de Conservatorios Profesionales de música y su relación con el optimismo, la autoeficacia y el feedback* (Trabajo Fin de Máster). Facultad de Educación. Universidad de Zaragoza., Zaragoza.
- KENNY, B. J. & GELLRICH, M. (2002). Improvisation. En R. Parncutt & G. McPherson (Ed.). *The science and psychology of music performance*. Nueva York: Oxford University Press.
- KENNY, D. T. (2005). Performance anxiety: Multiple phenotypes, one genotype? Introduction to the special edition on performance anxiety. *International Journal of Stress Management*, Vol. 12, nº 4, pp. 307-310.
- KENNY, D. T. (2006). Music Performance Anxiety: Origins, Phenomenology, Assessment and Treatment. *Journal of Music Research*, Vol. 31, 51-64.
- KENNY, D. T. (2009). The factor structure of the revised Kenny Music Performance Anxiety Inventory. *International Symposium on Performance Science*. Auckland, New Zealand: AEC, 37-41.
- KENNY, D. T. (2010). The role of negative emotions in performance anxiety. En: Juslin, P.N. & Sloboda, J.A. (Eds.). *Music and Emotion*.

- Theory, Research, Applications*. New York: Oxford University Press, 426-444.
- KENNY, D. T. (2011). *The psychology of music performance anxiety*. New York: Oxford University Press.
- KENNY, D. T. Y ACKERMANN, B. (2009). Optimizing physical and psychological health in performing musicians. En S. Hallam, I. Cross & M. Thaut (Eds.), *Oxford Handbook of Music psychology* (pp. 390-400). Oxford, UK: Oxford University Press.
- KENNY, D.T., DAVIS, P. Y OATES, J. (2004). Music performance anxiety and occupational stress among opera chorus artists and their relationship with state and trait anxiety and perfectionism. *Journal of Anxiety Disorders*, 18(6), 757-777.
- KENNY, D. T., FORTUNE, J. Y ACKERMANN, B. (2009). *What predicts performance excellence in tertiary level music students?* International Symposium on Performance Science. Auckland: New Zealand.
- KENNY, D. T. Y OSBRONE, M. S. (2006). Music performance anxiety. New insights from young musicians. *Advances in Cognitive Psychology*, 2(2-3), 103-112.
- KENNY, D. (2011). *The Psychology of Music Performance Anxiety*. OUP Oxford.
- MARINOVIC, M. (2006). La ansiedad escénica en intérpretes musicales chilenos. *Revista Musical Chilena*, 205, 5-25.
- ORDOÑANA, J. A. Y LAUCIRICA, A. (2010). Lerdahl and Jackendoff's Grouping Structure Rules in the Performance of a Hindemith's Sonate. *Spanish Journal of Psychology* 13(1), 101-111.
- OSBORNE, M. S. Y FRANKLIN, J. (2002) Cognitive processes in music performance anxiety. *Australian Journal of Psychology*. 54(2), 86-93. doi: 10.1080/00049530210001706543
- PAPAGEORGI, I. A., HALLAM, S. Y WELCH, G.F. (2007). A conceptual framework for understanding musical performance anxiety. *Research Studies in Music Education*, 28(1), 83-107. doi: 10.1177/1321103X070280010207
- RUSINEK, G. (2006). Investigar en educación musical. *Doce Notas*, 53, 12-13.

- SANDÍN ESTEBAN, M. P. (2003). *Investigación cualitativa en educación: fundamentos y tradiciones*. McGraw-Hill Interamericana de España.
- THOMPSON, S., & LEHMANN, A. C. (2004). Strategies for sightreading and improvising music. En A. Williamon (Ed.). *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press.
- WOLPE, J. (1948). *Psychotherapy by reciprocal inhibition*. Stanford, California: Stanford University Press.
- ZARZA ALZUGARAY, F. J. (2012). *La ansiedad escénica en músicos de grado superior y su relación con el optimismo disposicional* (Máster en aprendizaje a lo largo de la vida en contextos multiculturales). Departamento de Psicología y Sociología. Facultad de Educación. Universidad de Zaragoza.
- ZARZA, J., OREJUDO, S., CASANOVA, O. Y MAZAS, B. (2015). Kenny's Music Performance Anxiety Inventory adapted into Spanish Stage Performance anxiety, new evidence on Barlow's theory. *Psychology of Music*.
- ZARZA ALZUGARAY, F. J., Casanova López, Ó., & Orejudo Hernández, S. (2015). Ansiedad escénica en estudiantes de instrumentos de cuerda en España. Variables de afrontamiento y pedagógicas explicativas. *RIDHyC. Revista Internacional de Investigación e Innovación en Didáctica de las Humanidades y las Ciencias*, nº2, 57-72.
- ZARZA ALZUGARAY, F. J. (2016). *Variables psicológicas y pedagógicas como predictoras de la ansiedad escénica en estudiantes de Grado Superior de Música de España*. Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- ZARZA ALZUGARAY, F. J., Casanova López, Ó., & Orejudo Hernández, S. (2016a). Ansiedad escénica en estudiantes de piano. *Ulu revista científica sobre la imaginación*, vol. 1(nº5), 28-35.
- ZARZA ALZUGARAY, F. J., Casanova López, Ó., & Orejudo Hernández, S. (2016b). Ansiedad escénica y constructos psicológicos relacionados. Estudiantes de cinco conservatorios superiores de música españoles. *Revista Internacional De Educación Musical*, nº4, 13-24.

- ZARZA ALZUGARAY, F. J., Casanova López, Ó., & Orejudo Hernández, S. (2016c). Estudios de música en los conservatorios superiores y ansiedad escénica en España. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM*, 13(0), 50-63.
<https://doi.org/10.5209/RECIEM.49442>
- ZARZA ALZUGARAY, F. J., Casanova López, Ó., & Orejudo, S. (2016, Verano). Modelo explicativo de la ansiedad escénica en estudiantes de instrumentos de viento madera del Título Superior de Música. *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*, Vol. 31.
Recuperado a partir de
<http://www.sinfoniavirtual.com/revista/031/ansiedad.pdf>
- ZARZA ALZUGARAY, F. J., Casanova López, Ó., & Robles Rubio, J. E. (2016). Relación entre ansiedad escénica, perfeccionismo y calificaciones en estudiantes del Título Superior de Música. *Rediocreca*, Vol. 5, 16-21.

ANEXO II. PRETEST: VERSIÓN ADAPTADA

INVENTARIO DE ANSIEDAD ESCÉNICA EN MÚSICOS ADULTOS (KENNY MUSIC PERFORMANCE ANXIETY INVENTORY; K-MPAI) (KENNY ET AL., 2004; VERSIÓN AMPLIADA DE 2009A).

Debajo hay una serie de afirmaciones que con frecuencia están asociados a estar nervioso ante la actuación delante de otras personas. Según tu experiencia personal, indica con qué asiduidad experimentas estos pensamientos y sensaciones en la interpretación musical. Por favor, usa la escala y rodea con un círculo el número que mejor refleja la frecuencia con que experimentas esta respuesta.

- 0: Totalmente en desacuerdo
- 1: Bastante en desacuerdo
- 2: Algo en desacuerdo
- 3: Ni de acuerdo ni en desacuerdo
- 4: Algo de acuerdo
- 5: Bastante de acuerdo
- 6: Totalmente de acuerdo

En los ítems en gris has de pensar en tres supuestas situaciones:

1. Situación de estudio en casa,
2. Situación de audición de lectura a vista con todos los compañeros,
3. situación de audición, concierto, examen o prueba.

ESPECIALIDAD: _____ Nº IDENTIFICACIÓN: _____ FECHA: _____		TRIPLE OPCIÓN	PUNTUACIÓN						
1 Generalmente siento que controlo mi vida		0	1	2	3	4	5	6	
2 Me resulta fácil confiar en los demás		0	1	2	3	4	5	6	
3 A veces me siento deprimido/a sin saber porqué		0	1	2	3	4	5	6	
4 A menudo me resulta difícil disponer de energía para hacer las cosas		0	1	2	3	4	5	6	
5 La preocupación excesiva es una característica de mi familia		0	1	2	3	4	5	6	
6 A menudo siento que la vida no tiene mucho que ofrecerme		0	1	2	3	4	5	6	
7 Incluso si trabajo duro en la preparación de una actuación, soy propenso/a a cometer errores		0	1	2	3	4	5	6	
8 Me resulta difícil depender de otros		0	1	2	3	4	5	6	
9 Mis padres son generalmente sensibles a mis necesidades		0	1	2	3	4	5	6	
10 Antes de, o durante mi actuación, tengo sentimientos parecidos al pánico	CASA	0	1	2	3	4	5	6	
	CLASE	0	1	2	3	4	5	6	
	AUDICIÓN	0	1	2	3	4	5	6	
11 Antes de un concierto nunca sé si actuaré bien		0	1	2	3	4	5	6	
12 Antes de, o durante mi actuación, se me seca la boca	CASA	0	1	2	3	4	5	6	
	CLASE	0	1	2	3	4	5	6	
	AUDICIÓN	0	1	2	3	4	5	6	
13 A menudo siento que no valgo mucho como persona		0	1	2	3	4	5	6	
14 Durante una actuación pienso incluso si seré capaz de acabarla	CASA	0	1	2	3	4	5	6	
	CLASE	0	1	2	3	4	5	6	
	AUDICIÓN	0	1	2	3	4	5	6	
15 Pensar en que voy a ser evaluado/a puede afectar a mi rendimiento		0	1	2	3	4	5	6	
16 Antes de, o durante mi actuación, me siento mal, siento sensación de desmayo o tengo el estómago revuelto	CASA	0	1	2	3	4	5	6	
	CLASE	0	1	2	3	4	5	6	
	AUDICIÓN	0	1	2	3	4	5	6	
17 Incluso en las situaciones de actuación más estresantes, tengo confianza en hacerlo bien		0	1	2	3	4	5	6	

18 A menudo me preocupa una reacción negativa del público		0	1	2	3	4	5	6
19 A veces me siento ansioso/a sin que haya ninguna razón concreta		0	1	2	3	4	5	6
20 Desde el principio de mis estudios de música, recuerdo estar ansioso/a al actuar		0	1	2	3	4	5	6
21 Me preocupa que una mala actuación pueda arruinar mi carrera		0	1	2	3	4	5	6
22 Antes de, o durante mi actuación, experimento un incremento del ritmo cardíaco, como si el corazón estuviera golpeando mi pecho	CASA	0	1	2	3	4	5	6
	CLASE	0	1	2	3	4	5	6
	AUDICIÓN	0	1	2	3	4	5	6
23 Mis padres siempre me han escuchado		0	1	2	3	4	5	6
24 Debido a la ansiedad, dejo escapar oportunidades para actuar que merecen la pena		0	1	2	3	4	5	6
25 Después de la actuación, me preocupo sobre si he actuado suficientemente bien		0	1	2	3	4	5	6
26 Mi preocupación y nerviosismo sobre mi actuación interfieren en mi atención y concentración	CASA	0	1	2	3	4	5	6
	CLASE	0	1	2	3	4	5	6
	AUDICIÓN	0	1	2	3	4	5	6
27 Cuando era niño/a solía sentirme triste		0	1	2	3	4	5	6
28 Generalmente me preparo para un concierto con sensación de temor y de desastre inminente	CASA	0	1	2	3	4	5	6
	CLASE	0	1	2	3	4	5	6
	AUDICIÓN	0	1	2	3	4	5	6
29 Mi padre o mi madre, o ambos, era(n) demasiado ansioso(s)		0	1	2	3	4	5	6
30 Antes de, o durante mi actuación, aumenta mi tensión muscular	CASA	0	1	2	3	4	5	6
	CLASE	0	1	2	3	4	5	6
	AUDICIÓN	0	1	2	3	4	5	6
31 A menudo siento que no hay nada que me haga ilusión		0	1	2	3	4	5	6
32 Después de haber actuado, repaso mi actuación una y otra vez		0	1	2	3	4	5	6
33 Mis padres me animaron a intentar cosas nuevas		0	1	2	3	4	5	6
34 Me preocupo mucho antes de una actuación, no puedo dormir	CASA	0	1	2	3	4	5	6
	CLASE	0	1	2	3	4	5	6
	AUDICIÓN	0	1	2	3	4	5	6

35 Mi memoria es buena cuando hago cosas que no tienen que ver con la música		0	1	2	3	4	5	6
36 Antes de, o durante mi actuación, experimento agitación, temblor o temor	CASA	0	1	2	3	4	5	6
	CLASE	0	1	2	3	4	5	6
	AUDICIÓN	0	1	2	3	4	5	6
37 Confío en mi memoria		0	1	2	3	4	5	6
38 Me preocupa sentirme evaluado por los demás	CASA	0	1	2	3	4	5	6
	CLASE	0	1	2	3	4	5	6
	AUDICIÓN	0	1	2	3	4	5	6
39 Me preocupa si es cierto lo que pienso sobre mi actuación	CASA	0	1	2	3	4	5	6
	CLASE	0	1	2	3	4	5	6
	AUDICIÓN	0	1	2	3	4	5	6
40 Sigo comprometido/a con actuar a pesar de que me aterra		0	1	2	3	4	5	6

ANEXO III. SUBESCALAS RELACIONADAS CON: PREOCUPACIÓN DE LA ACTUACIÓN. PREOCUPACIÓN O MIEDO CENTRADO EN UNO MISMO O EN LA EVALUACIÓN DE LOS DEMÁS HACIA NOSOTROS

Inventario de ansiedad escénica en músicos adultos (Kenny Music Performance Anxiety Inventory; K-MPAI) (Kenny et al., 2004; versión ampliada de 2009a).

ESPECIALIDAD: _____ Nº IDENTIFICACIÓN: _____ FECHA: _____	0	1	2	3	4	5	6
	Totalmente en	Bastante en	Algo en desacuerdo	Ni de acuerdo ni en	Algo de acuerdo	Bastante de acuerdo	Totalmente de
10 Antes de, o durante mi actuación, tengo sentimientos parecidos al pánico	0	1	2	3	4	5	6
12 Antes de, o durante mi actuación, se me seca la boca	0	1	2	3	4	5	6
14 Durante una actuación pienso incluso si seré capaz de acabarla	0	1	2	3	4	5	6
16 Antes de, o durante mi actuación, me siento mal, siento sensación de desmayo o tengo el estómago revuelto	0	1	2	3	4	5	6
22 Antes de, o durante mi actuación, experimento un incremento del ritmo cardíaco, como si el corazón estuviera golpeando mi pecho	0	1	2	3	4	5	6
26 Mi preocupación y nerviosismo sobre mi actuación interfieren en mi atención y concentración	0	1	2	3	4	5	6
28 Generalmente me preparo para un concierto con sensación de temor y de desastre inminente	0	1	2	3	4	5	6
30 Antes de, o durante mi actuación, aumenta mi tensión muscular	0	1	2	3	4	5	6
34 Me preocupo mucho antes de una actuación, no puedo dormir	0	1	2	3	4	5	6
36 Antes de, o durante mi actuación, experimento agitación, temblor o temor	0	1	2	3	4	5	6
38 Me preocupa sentirme evaluado por los demás	0	1	2	3	4	5	6
39 Me preocupa si es cierto lo que pienso sobre mi actuación	0	1	2	3	4	5	6

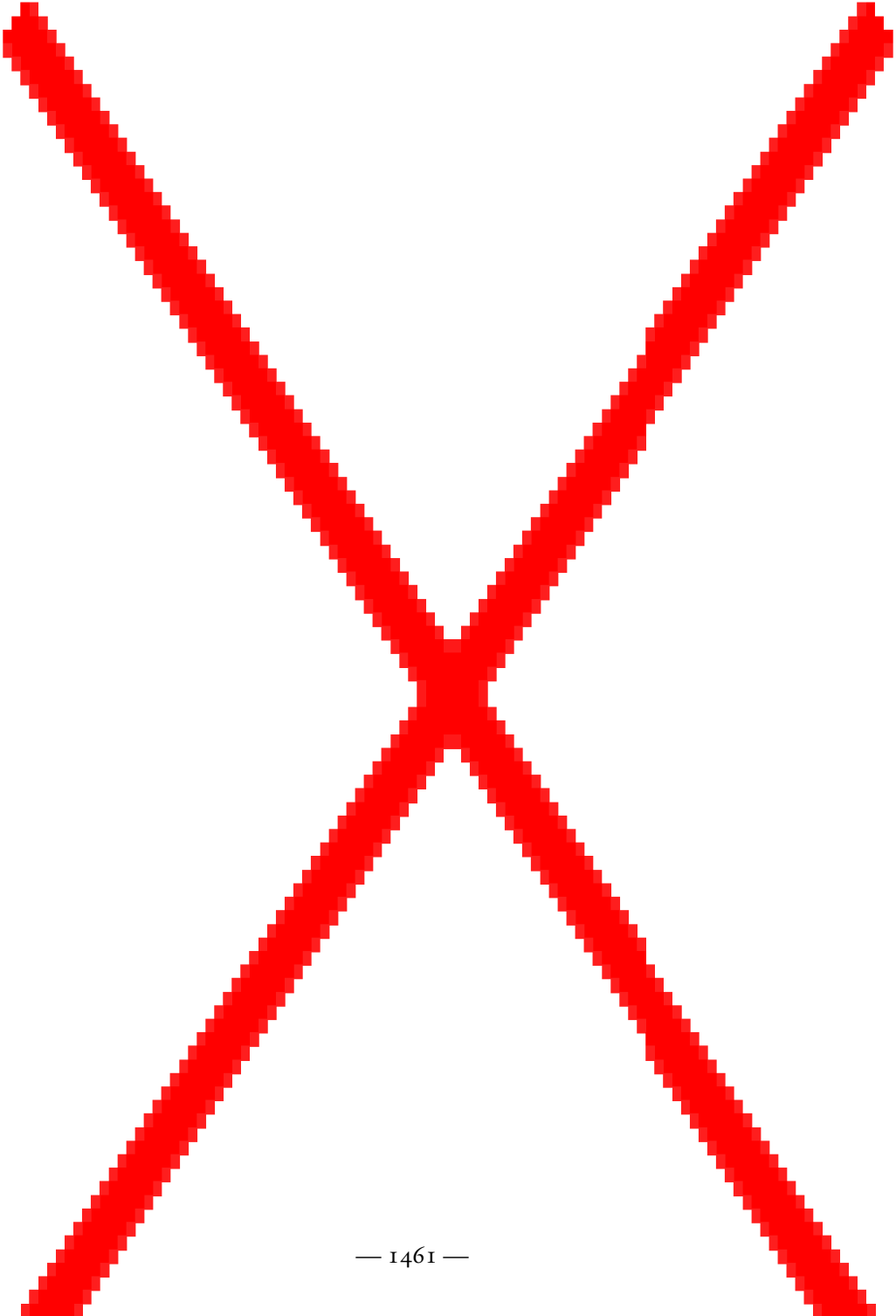
ANEXO IV. RESULTADOS CUESTIONARIO TRABAJO DE CAMPO PREVIO

	TRIPLE OPCIÓN	RESPUESTAS EN Nº ABSOLUTOS	PUNTUACIÓN MEDIA (DE 0 A 6)	
1	Generalmente siento que controlo mi vida	21	4,14	
2	Me resulta fácil confiar en los demás	21	3,43	
3	A veces me siento deprimido/a sin saber porqué	21	2,9	
4	A menudo me resulta difícil disponer de energía para hacer las cosas	21	2,29	
5	La preocupación excesiva es una característica de mi familia	21	2,67	
6	A menudo siento que la vida no tiene mucho que ofrecerme	21	1,14	
7	Incluso si trabajo duro en la preparación de una actuación, soy propenso/a a cometer errores	21	4,52	
8	Me resulta difícil depender de otros	21	3,62	
9	Mis padres son generalmente sensibles a mis necesidades	20	4,85	
10	Antes de, o durante mi actuación, tengo sentimientos parecidos al pánico	CASA	21	0,57
		CLASE	21	2,19
		AUDICIÓN	21	4,48
11	Antes de un concierto nunca sé si actuaré bien	21	4,1	
12	Antes de, o durante mi actuación, se me seca la boca	CASA	21	0,29
		CLASE	21	0,71
		AUDICIÓN	21	3,38
13	A menudo siento que no valgo mucho como persona	21	0,9	
14	Durante una actuación pienso incluso si seré capaz de acabarla	CASA	21	0,19
		CLASE	21	0,57
		AUDICIÓN	21	1,95
15	Pensar en que voy a ser evaluado/a puede afectar a mi rendimiento	21	5	
	CASA	20	0,2	

16 Antes de, o durante mi actuación, me siento mal, siento sensación de desmayo o tengo el estómago revuelto	CLASE	20	0,95
	AUDICIÓN	20	3,1
17 Incluso en las situaciones de actuación más estresantes, tengo confianza en hacerlo bien		20	2,8
18 A menudo me preocupa una reacción negativa del público		20	4,15
19 A veces me siento ansioso/a sin que haya ninguna razón concreta		20	2,7
20 Desde el principio de mis estudios de música, recuerdo estar ansioso/a al actuar		20	2,45
21 Me preocupa que una mala actuación pueda arruinar mi carrera		20	0,25
22 Antes de, o durante mi actuación, experimento un incremento del ritmo cardiaco, como si el corazón estuviera golpeando mi pecho	CASA	19	0,68
	CLASE	19	2,21
	AUDICIÓN	20	4,8
23 Mis padres siempre me han escuchado		20	4,75
24 Debido a la ansiedad, dejo escapar oportunidades para actuar que merecen la pena		20	2,85
25 Después de la actuación, me preocupo sobre si he actuado suficientemente bien		20	4,65
26 Mi preocupación y nerviosismo sobre mi actuación interfieren en mi atención y concentración	CASA	17	1,29
	CLASE	17	3,18
	AUDICIÓN	17	4,8
27 Cuando era niño/a solía sentirme triste		20	1
28 Generalmente me preparo para un concierto con sensación de temor y de desastre inminente	CASA	14	0,79
	CLASE	14	1,5
	AUDICIÓN	20	2,95
29 Mi padre o mi madre, o ambos, era(n) demasiado ansioso(s)		19	2,26
30 Antes de, o durante mi actuación, aumenta mi tensión muscular	CASA	17	0,41
	CLASE	17	1,59
	AUDICIÓN	20	3,6
31 A menudo siento que no hay nada que me haga ilusión		21	1,05
32 Después de haber actuado, repaso mi actuación una y otra ve		21	3,15
33 Mis padres me animaron a intentar cosas nuevas		21	4,9

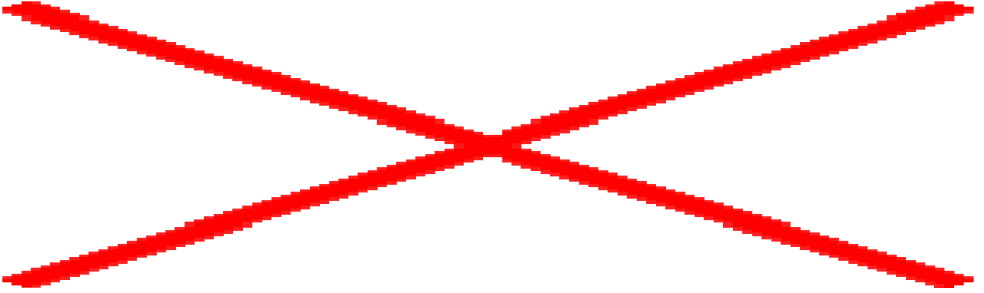
34 Me preocupo mucho antes de una actuación, no puedo dormir	CASA	15	0
	CLASE	15	0,71
	AUDICIÓN	21	3,1
35 Mi memoria es buena cuando hago cosas que no tienen que ver con la música		21	3,65
36 Antes de, o durante mi actuación, experimento agitación, temblor o temor	CASA	20	0,32
	CLASE	20	1,47
	AUDICIÓN	21	4,3
37 Confío en mi memoria		21	1,35
38 Me preocupa sentirme evaluado por los demás	CASA	15	1,36
	CLASE	15	3,29
	AUDICIÓN	21	4,75
39 Me preocupa si es cierto lo que pienso sobre mi actuación	CASA	13	1,85
	CLASE	13	2,85
	AUDICIÓN	20	4,35
40 Sigo comprometido/a con actuar a pesar de que me aterra		19	5,21

ANEXO V. TABLA DE DATOS DE TRABAJO DE CAMPO



PREVIO

ANEXO VI. LEYENDA TABLAS DE DATOS



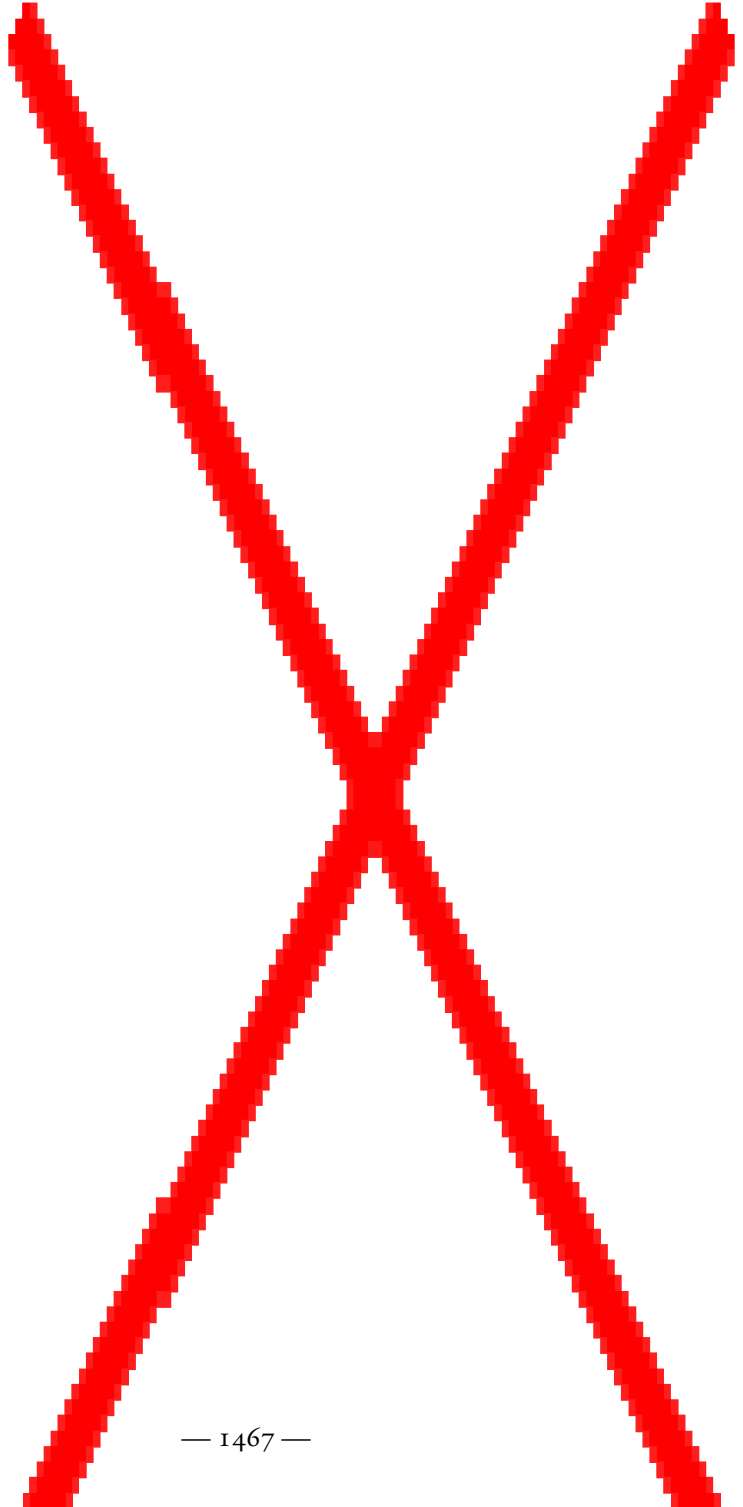
ANEXO VII. RESULTADOS CUESTIONARIO PRETEST GRUPO EXPERIMENTAL

	TRIPLE OPCIÓN	RESPUES- TAS EN Nº ABSOLUTOS	PUNUA- CIÓN ME- DIA (DE 0 A 6)
1	Generalmente siento que controlo mi vida		14
2	Me resulta fácil confiar en los demás		14
3	A veces me siento deprimido/a sin saber porqué		14
4	A menudo me resulta difícil disponer de energía para hacer las cosas		14
5	La preocupación excesiva es una característica de mi familia		14
6	A menudo siento que la vida no tiene mucho que ofrecerme		14
7	Incluso si trabajo duro en la preparación de una actuación, soy propenso/a a cometer errores		14
8	Me resulta difícil depender de otros		14
9	Mis padres son generalmente sensibles a mis necesidades		14
10	CASA	14	0,5
	CLASE	14	2,86
	AUDICIÓN	14	5,14
11	Antes de un concierto nunca sé si actuaré bien		14
12	CASA	14	0,07
	CLASE	14	1,57
	AUDICIÓN	14	3,57
13	A menudo siento que no valgo mucho como persona		14
14	CASA	14	0,57
	CLASE	14	1,86
	AUDICIÓN	14	2,64
15	Pensar en que voy a ser evaluado/a puede afectar a mi rendimiento		14
	CASA	14	0,5
	CLASE	14	1,71

16 Antes de, o durante mi actuación, me siento mal, siento sensación de desmayo o tengo el estómago revuelto	AUDICIÓN	14	4,14
17 Incluso en las situaciones de actuación más estresantes, tengo confianza en hacerlo bien		14	2,36
18 A menudo me preocupa una reacción negativa del público		14	3,29
19 A veces me siento ansioso/a sin que haya ninguna razón concreta		14	3
20 Desde el principio de mis estudios de música, recuerdo estar ansioso/a al actuar		14	3,86
21 Me preocupa que una mala actuación pueda arruinar mi carrera		14	2,14
22 Antes de, o durante mi actuación, experimento un incremento del ritmo cardíaco, como si el corazón estuviera golpeando mi pecho	CASA	14	0,5
	CLASE	14	3,07
	AUDICIÓN	14	5,64
23 Mis padres siempre me han escuchado		14	4,43
24 Debido a la ansiedad, dejo escapar oportunidades para actuar que merecen la pena		14	3,36
25 Después de la actuación, me preocupo sobre si he actuado suficientemente bien		14	4,71
26 Mi preocupación y nerviosismo sobre mi actuación interfieren en mi atención y concentración	CASA	14	0,71
	CLASE	14	2,79
	AUDICIÓN	14	4,71
27 Cuando era niño/a solía sentirme triste		14	1,43
28 Generalmente me preparo para un concierto con sensación de temor y de desastre inminente	CASA	14	0,64
	CLASE	14	1,93
	AUDICIÓN	14	3,43
29 Mi padre o mi madre, o ambos, era(n) demasiado ansioso(s)		14	1,71
30 Antes de, o durante mi actuación, aumenta mi tensión muscular	CASA	14	0,43
	CLASE	14	2,79
	AUDICIÓN	14	4,14
31 A menudo siento que no hay nada que me haga ilusión		14	0,71
32 Después de haber actuado, repaso mi actuación una y otra vez		14	2,86
33 Mis padres me animaron a intentar cosas nuevas		14	4,14
	CASA	14	0,5

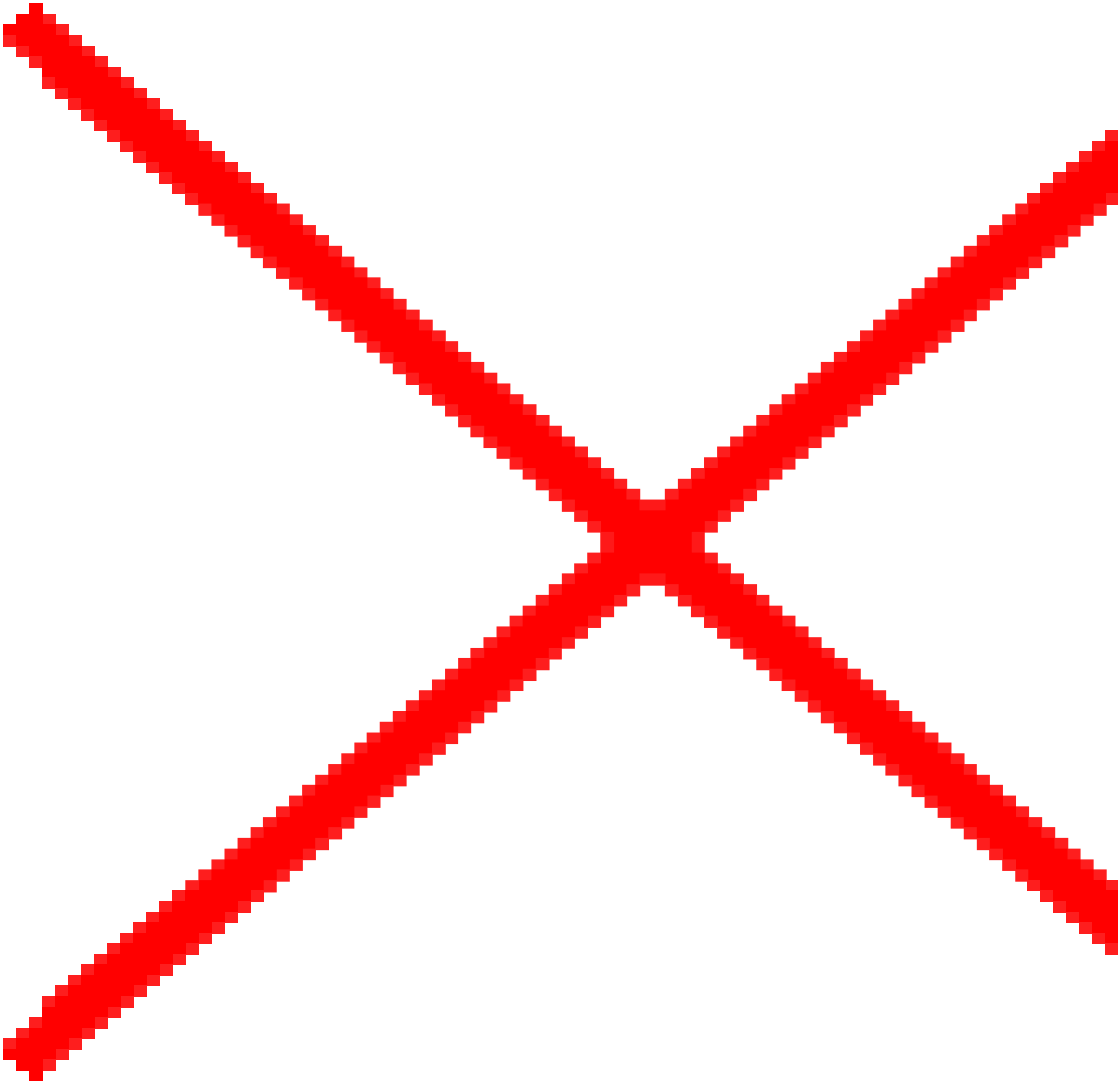
34 Me preocupo mucho antes de una actuación, no puedo dormir	CLASE	14	1,36
	AUDICIÓN	14	3,64
35 Mi memoria es buena cuando hago cosas que no tienen que ver con la música		14	4,57
36 Antes de, o durante mi actuación, experimento agitación, temblor o temor	CASA	14	0,29
	CLASE	14	2,14
	AUDICIÓN	14	4,79
37 Confío en mi memoria		14	3,43
38 Me preocupa sentirme evaluado por los demás	CASA	14	0,86
	CLASE	14	3,86
	AUDICIÓN	14	5,07
39 Me preocupa si es cierto lo que pienso sobre mi actuación	CASA	14	2,14
	CLASE	14	3,36
	AUDICIÓN	14	4,57
40 Sigo comprometido/a con actuar a pesar de que me aterra		14	5,21

ANEXO VIII. TABLA DE DATOS PRETEST GRUPO EXPERI-

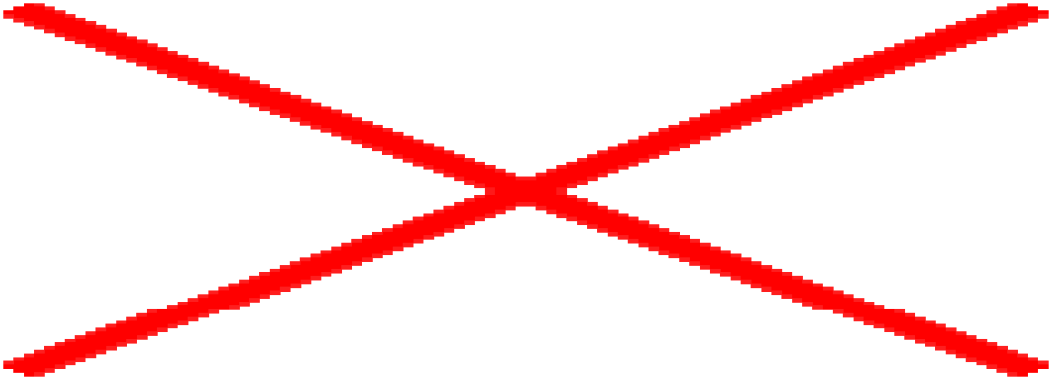


MENTAL

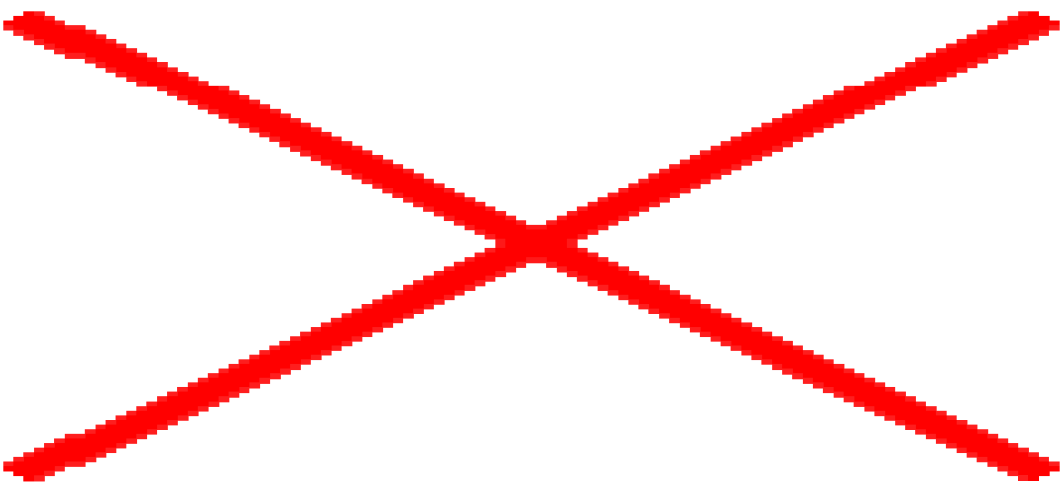
ANEXO IX. TABLA DE DATOS PRETEST GRUPO CONTROL
Y GRUPO EXPERIMENTAL



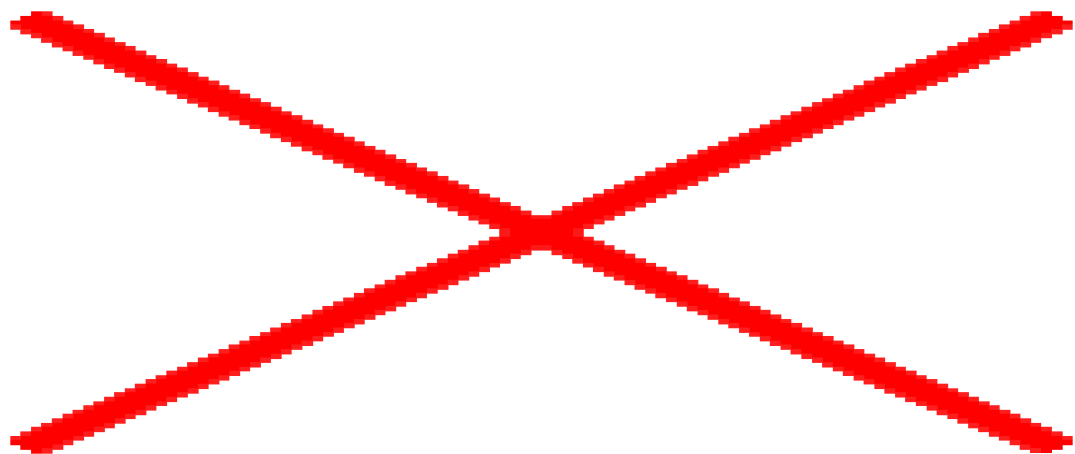
ANEXO X. TABLAS DE DATOS DE LA EVALUACIÓN DEL PROCESO
EP1



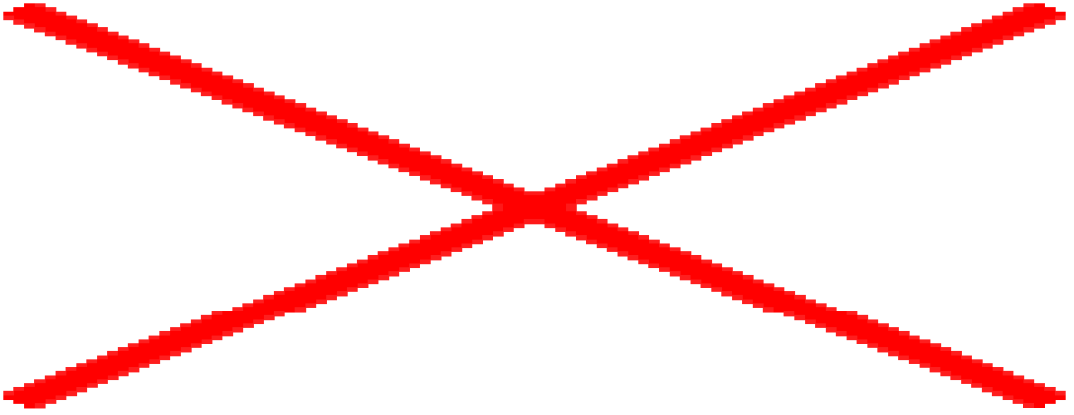
EP2



EP3



EP4



LOS INTÉRPRETES Y LA ACADEMIA. UNA REVISIÓN DE LOS DEBATES EN INVESTIGACIÓN PERFORMATIVA MUSICAL

DR. IGOR SAENZ ABARZUZA

Universidad Pública de Navarra, España

DR. SEF HERMANS

Universidad de Navarra, España

DRA. BEATRIZ POMÉS JIMÉNEZ

Universidad de Navarra, España

DR. PATRICK MACDEVITT

Investigador independiente, Estados Unidos de América

RESUMEN

La creciente demanda de los intérpretes a investigar en su propia disciplina artística, sin tener que necesariamente acercarse a otras áreas, añadida a la necesidad que muchos músicos han mostrado al querer investigar desde un punto de vista científico sobre sus propuestas artísticas, ha suscitado una amalgama de posturas en el mundo académico. Desde la defensa y reivindicación del intérprete musical como investigador y creador, surgen dilemas sobre la legitimización, homologación o la validación académica de estas prácticas investigadoras, para su posterior evaluación como otro de sus puntos calientes. Estas figuras de investigador y creador, separadas tradicionalmente, emergen en una sola persona en la investigación performativa, lo que necesariamente influye tanto en el mundo académico como en las propuestas performativas resultantes. Aquí surge el debate de si es posible ser intérprete y observador al mismo tiempo, así como la validez o el interés que pudiera tener la auto-etnografía.

Además, están los necesarios e interminables debates teóricos entre académicos e intérpretes musicales, al tratarse de dos mundos que han convivido más separados que juntos a pesar de mostrar muchos consensos en sus prácticas. Ya desde hace años, la investigación performativa se está gestando como una disciplina que busca diferentes soluciones a sus propios problemas de investigación. Por ello, desarrolla metodologías propias y efectivas, lo que es un verdadero reto tanto para el mundo académico como para el creador que se postula a intérprete creador. Por citar otra cuestión de raíz, el dilema de qué hacer y cómo presentar el apartado de las conclusiones, ya que, si fuera

necesario, muchos intérpretes que son investigadores y creadores están dispuestos a replantearlo todo desde dentro de la academia como incidiendo desde fuera, un posicionamiento propio de un mundo artístico musical en experimentación que no solo se visualiza en conciertos, sino también en acciones, performances u otros formatos presenciales y digitales en auge.

En este texto se pretende reflexionar sobre estas y otras cuestiones dentro del paradigma de la investigación performativa y en la investigación creación, sin olvidar la vertiente educativa que resulta clave para todo el proceso. La artificial línea entre las diferentes disciplinas artísticas que se empezó a difuminar ya desde la aparición de propuestas artísticas que rompieron drásticamente con el modelo de concierto tradicional, el escenario clásico y el cuestionamiento del espacio, tienen ya una larga tradición de propuestas alternativas. En la Era Post-digital, el debate trasciende lo tangible, cuestionando incluso la presencia del público en el lugar de la acción o de cómo es esta presencia.

En las siguientes líneas se plantean estos debates, definiciones, posicionamientos y cuestiones de interés para artistas performativos musicales y/o intérpretes creadores. Dentro del Museo Universidad de Navarra (MUN), el colectivo de investigadores creadores performativos denominado Farout pretende dar un primer paso de base en su proyecto a largo plazo mediante el planteamiento de estas cuestiones en el camino a la realización de la primera de sus acciones performativas a desarrollar en el MUN en el 2021.

PALABRAS CLAVE

Investigación artística, Investigación performativa, Era Post-digital, Performance, Interpretación musical.

INTERPRETACIÓN Y CREACIÓN

Como dicen Altenmüller y Schneider, interpretar música a nivel profesional es probablemente el más exigente de los logros humanos (2008, p.332). Esta afirmación pudiera parecer excesiva, pero no hay duda de que hacer música requiere la integración de información sensorial y motora multimodal, además de un control preciso de la interpretación que se está realizando a través del *feedback* auditivo del propio intérprete, o dicho de otro modo: “la música como arte performativo es una experiencia de retroalimentación entre el movimiento físico del ejecutante y el sonido que está produciendo. Esta correspondencia es percibida por otros a través de la percepción simultánea, visual y auditiva” (Blanco, Lucero y Recio, 2018, p.69). Tener y mantener las habilidades sensorio-motoras necesarias para reproducir movimientos controlados con la precisión que exigen, requiere largos períodos de ensayos y práctica empezando desde la infancia. En el caso de los géneros musicales donde se reproducen composiciones musicales, las partituras no dejan de ser complejos artefactos semióticos con intrincadas funciones operativas. De alta complejidad sistémica, están formadas por un número variable y grande de partes constitutivas que interactúan de formas no triviales. Las composiciones, como producto de la invención, incorporan una amplia gama de conocimientos interconectados que encapsulan uno o más principios operativos. Su concepción, creación, realización concreta y/o interpretación implican intrínsecamente una gran cantidad de conocimientos previos y una amplia combinación de procesos cognitivos para transformar este mensaje satisfactoriamente en sonido (De Assis, 2013, p.155). Además de en la composición, en la interpretación musical la creación es parte fundamental del proceso. En cuanto es un ser humano el intérprete, incluso aunque pretenda el menor “entrometimiento”, inevitablemente se produce. Este debate está ya cerrado y aceptado incluso dentro de los estilos que buscan la máxima fidelidad como pudiera ser la interpretación histórica, paradójicamente uno de los géneros más vanguardistas en la música académica en multitud de aspectos.

Dice Fernando Iazzetta que “la creación es justamente el acto de buscar lo que no se conoce, de transformar lo que ya existe, de trazar sobre el camino ya establecido todo tipo de desvío y toda forma de atajo” (2017,

p.22). Como señala Haize Lizarazu, hoy en día el panorama es tan amplio y las posibilidades para un intérprete tan grandes, que “(...) lo que un día fue una opción, a partir del siglo XX, (...), la interpretación se presenta como una necesidad y el intérprete, en consecuencia, como alguien indispensable para el desarrollo de la música como disciplina artística” (2018, p.118). Además, “debido a su naturaleza inmaterial y utilización de signos “no lingüísticos” para su representación, la codependencia entre compositor e intérprete es innegable” (2018, p.117). En un sentido de la palabra composición menos viciada por la figura del compositor clásico de partitura, se podría entender al intérprete como otra forma de compositor. No es un debate sencillo y habría polémica si se produjera, por lo que el término que se está usando es el de creador, sin tanta carga y más amplio al usarse para otras cuestiones (por tanto, más proclive a aceptar nuevos integrantes en su acepción).

EL INVESTIGADOR Y LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

El siglo XXI ha sido testigo de profundas transformaciones en el espíritu institucional de la investigación en Artes y Humanidades. Uno de los cambios más significativos en este sentido ha sido la ruptura con el mito del artista solitario, el cual traspasaba las fronteras establecidas del conocimiento o bien creaba obras de genio de forma independiente, a través de momentos de intensa introspección (Doğantan-Dack, 2020, p.39). Lejos de esta idea romántica, la irrupción de los creadores en la investigación ha hecho que además de que se siga produciendo investigación sobre el arte, ahora también se haga desde las artes, y no por parte de expertos en otras áreas, sino por el propio artista (Sánchez, 2017, p.89). La tradicional división del trabajo artístico imperante desde mediados del siglo XVIII hasta finales del siglo XX entre la figura del artista creativo y la del investigador analítico, se amplía con la creación de un nuevo perfil. Así, mediante la investigación artística y la figura del artista investigador, esta dualidad no tiene que producirse inevitablemente, sino que es otro acercamiento al mismo acto artístico, otro tipo de investigación. Hablando de las artes performativas particularmente, Kartomi hace una diferenciación de tres principales perfiles de investigadores: la investigación que realizan los propios artistas sobre su propia

interpretación, la de los intérpretes actuales que investigan sobre las actuaciones (o grabaciones) de otros, y por último la que realizan los intérpretes investigadores (*performer-scholars*) sobre su trabajo. A pesar de los diferentes tipos de resultados de estas tres opciones, todas ellas comparten muchos puntos metodológicos comunes (2014, p.207).

Dentro del acto de hacer música, la investigación forma parte de la labor en una relación natural. “Sin la investigación, la música sería meramente una reproducción de fórmulas, materiales y gestos” (Iazzetta, 2017, pp.21-22). Ligada a la interpretación, la investigación performativa añade otra perspectiva y nuevos horizontes al añadir la investigación académica a la práctica interpretativa. Como dice Moltó, “la interpretación es (...) una actividad caracterizada por la riqueza y diversidad de elementos que forman parte del juego de la ejecución musical en el que la partitura y su análisis constituyen solo un elemento más” (2017, p.111). Y qué decir de la importancia de la investigación, ya que “(...) sin investigación no hay nuevos conocimientos acreditados y transferibles ni una constante revisión crítica de lo que se sabe, por tanto, no se podrá mejorar la práctica artística sin investigación desde su propia práctica” (Zaldívar, 2017, p.33). El intérprete creador se constituye como una figura fundamental en la transmisión de la “creación del creador”, sea o no este último otra persona.

La investigación artística se caracteriza, entre otras cuestiones, “(...) por el tipo de preguntas de investigación, el papel de la práctica artística dentro del proceso y las competencias y habilidades específicas requeridas para desarrollarla. Las preguntas de investigación van dirigidas a problemas de la práctica artística de compositores e intérpretes” (López Cano y San Cristóbal, 2014a, p.2). Zaldívar define así a este campo de estudio performativo, investigador y artístico:

Se trata, en resumen, de aquella investigación que no sólo se interesa sino que directamente se centra en los procesos (y no necesariamente en sus resultados) de la práctica artística, es decir, en el “durante” de la creación de obras de arte o en la recreación –o co-creación– en directo de las mismas mediante la interpretación (en ese sentido performativa) musical, dancística, o teatral. Se parte, en definitiva, de que el conocimiento “también” puede derivar de la experiencia, y esas acciones

artísticas son sin duda una experiencia especialmente intensa e interesante (2010, pp.124-125).

Según Rubén López Cano, es vana la pretensión de definir de manera unívoca “(...) la investigación creación o investigación artística, pues se ha establecido con criterios realmente dispares que varían de acuerdo con los intereses, tradiciones y necesidades tanto académicas como artísticas, administrativas y políticas de cada institución que dice practicarla” (2020b, p.31). Para Paulo De Assis, la investigación artística ocurre cuando se dan estas circunstancias: se escudriña la complejidad epistémica de un objeto de investigación dado. Las partes constitutivas de tales objetos de investigación están identificadas y aisladas. Se explora una arqueología de tales cosas. Se problematizan los resultados de esta exploración con el fin de posibilitar su proyección hacia el futuro. La problematización ocurre en marcos calibrados con precisión, siendo estos sistemas experimentales. Dentro de un sistema experimental, se estimula, mejora y logra la repetición diferencial. Y, por último, surgen nuevos ensamblajes de cosas como resultado de un esfuerzo constructivo, no solo teórico (2013, p.163). En Saenz (2020) se mencionan otras definiciones e indefiniciones de la investigación artística que muestran el campo de estudio al músico que pretende introducirse en el mismo. Desde luego no es un tema teóricamente zanjado: sobre la definición de lo performativo, hay debate, pero también hay consensos mayoritarios. Desde los años 90, el giro performativo amplió el espectro de acción de la musicología y los materiales a estudiar, además de afectar “(...) a la pregunta esencial sobre su objeto de investigación; a saber, la música misma” (Brenscheidt y De Gunter, 2018, p.1). El interés por el estudio de la interpretación y la creación musical ha cambiado tanto a la musicología como a la propia práctica artística. Ambas, “(...) han iniciado un nuevo interés en la música, entendida como acción que brinda el intérprete y su participación en el centro de la investigación musicológica (Brenscheidt, 2015, p.14). La irrupción del intérprete en el campo de la investigación se debe en gran medida al giro performativo, pero también “(...) a la aportación del concepto de performatividad por parte de los *performance studies*” (Moltó, 2016, p.149).

Para Paulo De Assis, la investigación artística no es una sub-disciplina de la musicología, la historia del arte o la filosofía, lo que añade otro punto de vista al debate (y en esto no hay consenso). Defiende que es un campo de actividad específico en el que los profesionales se involucran y participan activamente en formaciones discursivas que emanan de su práctica artística concreta. Como la investigación artística la realizan principalmente artistas, estos tienen la capacidad de infundir a la investigación un tipo de intensidad particular, que proviene de los procesos que conocen y utilizan a diario al hacer arte (2018, p.12).

En cuanto a lo que es una acción performativa, esta “(...) hace referencia a la representación en vivo por uno o varios intérpretes de una obra musical en un espacio-tiempo determinado y, generalmente, en presencia de una audiencia o público (Ramírez y Rodríguez-Quiles, 2020, p.19). Ya con cierto recorrido, la performance musical y sus sub-vertientes que abarcan la multidisciplinariedad y un sinnúmero de posibilidades sin fronteras, se encuentra lo que algunos profesionales y académicos han consensuado en llamar la acción musical, como término más apropiado para explicar determinadas propuestas artísticas. “(...) Esa relación compleja entre compositor, intérprete y oyente o, mejor dicho, público, ha formado la base para una nueva perspectiva que entiende la “música como acción”, representado ante todo por la rama musicológica de investigación performativa” (Brenscheidt, 2015, p.12). En todo caso, y como señala Elo (2020, p.46), los artistas no tienen que convertirse en académicos para ser buenos investigadores, siendo plenamente legítimo resaltar los aspectos investigativos del trabajo artístico por los medios que les sean más adecuados.

Entre uno de estos apartados con entidad propia dentro de la investigación artística, cabe señalar por sus especiales características e implicaciones la investigación en educación artística, que empieza a generar recursos muy interesantes a todos los niveles educativos, y donde su objeto de estudio se presenta como su “rasgo distintivo” (Sánchez, 2017, p.96). Para Marín (2011, p.282), el momento decisivo que vive la disciplina de la investigación en educación artística se caracteriza por lo dicho, por ser un campo propio que se ha generado dentro de la investigación artística y con varios actores involucrados, ya que no es solo el investigador

creador el artífice de todo el proceso. Además, tanto el ámbito educativo como el artístico profesional, están unidos entre otras cosas porque muchos artistas profesionales son también profesores.

LA HOMOLOGACIÓN

Los intérpretes, fruto de su actividad profesional y su alta especialización en el manejo de un instrumento musical concreto, son los que pueden plantear problemas de investigación que puedan bien interesar a los profesionales de ese mismo instrumento, o que esta cuestión sea extrapolable a otros instrumentos o incluso a otros ámbitos de la investigación y creación performativa. Dice López Cano:

El problema o pregunta de investigación define lo que se pretende explorar, la inquietud o curiosidad precisa que motiva el estudio consciente, sistemático y crítico. El tema de la pesquisa debe ser claro, explícito y público. De preferencia, debe responder a una inquietud de la comunidad artística, a un problema que varios creadores se estén formulando. Todo ello sin perder de vista que en muchas ocasiones las inquietudes artísticas son sumamente personales y en gran parte la creación consiste precisamente en proponer problemas estéticos inusitados. Sin embargo, por más subjetivo o personal que sea, la comunidad debe notar la pertinencia, utilidad o importancia del problema planteado. Si no se parte de preguntas de investigación concretas no podremos establecer criterios de evaluación para la investigación artística. Cuando no existe una pregunta clara, se corre el riesgo de caer en lo que las comisiones llaman especulación estética: un deambular errático sobre inquietudes aun no formuladas explícitamente (2013, p.228).

Así, una investigación desarrollada tras una pregunta que siga estos preceptos, debe cumplir ciertos requisitos académicos para que sea considerada homologable a una investigación académica. El término de la homologación se hace cargo de este problema que surge en la investigación artística, donde los creadores han aceptado una serie de requisitos académicos al igual que desde las instituciones educativas han homologado propuestas provenientes de lo artístico, si bien es un equilibrio no falto de tensión. A veces con planteamientos que resultan controvertidos para la academia, hay que reconocer que se han hecho grandes cambios desde que los creadores son también académicos. Desde dentro, están

mucho más abiertos a la adaptación de propuestas y desafíos surgidos de las necesidades de los artistas, así como lo contrario: por parte de los profesionales de la creación, va calando una aceptación de la necesidad de cumplir con los requerimientos exigidos por las instituciones académicas. Por un lado, “los defensores de la homologación directa argumentan que cada obra de arte es producto del trabajo intelectual, intuitivo, afectivo y cognitivo del artista, y ofrece una visión particular del mundo por sí misma” (López Cano, 2020b, p.32). En cambio, “por homologación adaptada entendemos la práctica de varios centros en los que la actividad artística se efectúa con los procesos habituales, pero con ciertos aditamentos que pretenden adaptarla y presentarla como si fuera cualquier otro tipo de investigación académica” (López Cano, 2020b, p.33).

Aunque no hay consenso con respecto a la naturaleza del componente textual del resultado de la investigación, un resultado artístico que no aclare su agenda de investigación a través de un modo de presentación que sea distinto de la obra de arte es problemático, en lo que respecta tanto a las solicitudes de búsqueda de financiación como a la propia evaluación de la misma (Doğantan-Dack, 2020, p.52). En la presentación de proyectos para una beca, una estancia, así como para realizar cualquier otro tipo de trabajo de investigación académico para la obtención de un título, el apartado de conclusiones es y será todo un quebradero de cabeza tanto para el artista como para los evaluadores. Con todo, puede que la propia obra en forma de performance, acción, instalación audiovisual o concierto entre otras opciones musicales pudiera ser considerada como el apartado de conclusiones, pero la necesidad de un texto escrito complica esta homologación directa. Además, no se trata de un apartado cualquiera de un trabajo de investigación, ya que es el que muestra lo que toda la investigación aporta, nada más y nada menos. Por lo dicho, este es un tema sensible. Como apunta López Cano, hay instituciones que “(...) consideran la homologación como un acto de condescendencia administrativa sin impacto epistémico pues no toda creación artística investiga y aporta conocimiento sobre la propia praxis creativa” (2013, p.230). Esta postura, de ser mayoritaria, facilitaría mucho el artificial apartado de conclusiones que en no pocas ocasiones se

ven abocados a realizar investigadores creadores. En definitiva, una investigación artística, no presenta necesariamente objetos de conocimiento concluyentes, sino que insiste en un pensamiento inacabado. Esta fluidez permanente entre estos pensamientos y prácticas, desencadena procesos sensibles, la interacción entre el pensamiento conceptual y artístico, entre el pensamiento abstracto y el compromiso físico con cosas, materialidades e instituciones (De Assis, 2018, p.13).

INTERPRETAR Y OBSERVAR AL MISMO TIEMPO

Una de las dificultades más evidentes que se plantea en investigación performativa la expone perfectamente Víctor Lenarduzzi en el título de uno de sus artículos: “No puedo tomar notas mientras bailo” (2012). El observador se presupone como una persona externa a la acción performativa, pero en cuanto que está presente, inevitablemente forma parte de la misma. “(...) Cuanto más se participa menos se observa o, viceversa, cuanto más se observa menos se participa. Esto sitúa una dicotomía clásica cuando se tratan cuestiones metodológicas y tienen que ver con poner a la vista en el lugar privilegiado” (2012, p.12). Es por eso que Lenarduzzi se plantea, en este caso en el contexto del baile en una *rave*: “¿Es la observación la estrategia óptima?” (2012, p.12). Tras su experiencia, dice: “No puedo tomar notas mientras bailo, aunque muchas veces he podido comprender qué sucedía mientras bailo y me he cruzado con textos e ideas en medio del movimiento” (2012, p.13). Aunque no se puedan tomar notas mientras se actúa, dice Gritten que en el acto performativo el intérprete escucha con todo su cuerpo, no solo con sus oídos, por lo que a la escucha se suma otra mucha información sensorial (2020, p.2).

LA AUTO-ETNOGRAFÍA

En boga dentro de la investigación artística por su gran interés tanto para el investigador como para el artista profesional, la auto-etnografía la forman, como señalan López Cano y San Cristóbal, “(...) una serie de recursos metodológicos, estrategias de investigación y formas de discurso académico que se practican en la antropología y ciencias sociales

desde hace tiempo” (2014b, p.139). Este creciente interés se produce más si cabe cuando el autor de la investigación es un músico de renombre, ya que el conocimiento y la difusión sobre su proceso creativo de manera científica, aporta una información muy interesante para el resto de artistas. En investigación artística, la auto-etnografía pone el foco en el investigador creador, “(...) en sus motivaciones personales, sus impulsos artísticos, sus deseos y, de manera muy especial, en su propio quehacer” (2014b, p.142).

La auto-etnografía tiene un peligro, como opina López Cano: “En muchos casos se reduce a un relato ensimismado, descriptivo, testimonial, acrítico y complaciente que colabora más a la construcción de la imagen pública del artista que a la transmisión de conocimiento crítico y útil para su comunidad profesional” (2020d, p.25). La homologación de la auto-etnografía en investigación artística solo puede producirse cuando esta cumpla con los estándares científicos, como sucede con cualquier otra metodología que se pudiera plantear. Y resta decir que la mala praxis de la auto-etnografía no debe descartarla *per se*, al haber buenos ejemplos de trabajos pertinentes y de gran interés. Una buena muestra es la tesis doctoral del compositor vasco Joseba Torre. Previamente, su sistema y su proceso compositivo ya habían sido estudiados por Andrés (2010), quien también investigó sobre la recepción crítica de su obra en la prensa española (2011). Siendo ya un compositor consagrado, en 2017, Torre emprendió la realización de una tesis doctoral dirigida por Marcos Andrés en la Universidad Pública de Navarra sobre su propio proceso creativo siguiendo la metodología propuesta por López Cano y San Cristóbal (2014b). Como él mismo relata, se observa cómo el propio proceso compositivo de la obra escrita y estudiada, Kantuz, estuvo condicionada por tener proyectada no solo la composición de una obra, sino a su vez realizar una tesis doctoral en investigación artística sobre la misma. Dice Torre: “No hubiera llegado al mismo grado de profundización sobre la música popular si no hubiera tenido que realizar el trabajo escrito. Y no cabe duda de que sin las ideas del bimodalismo, la sonoridad eólica, la recurrencia melódica y los ritmos compuestos, hablaríamos estilísticamente de un Kantuz diferente” (2017, p.219). Del mismo modo, se produjo un cambio en su propia visión mientras

avanzaba el proceso: “(...) me di cuenta de que lo realmente interesante de esta investigación era el grado de claridad y objetividad con el que se puede mostrar el trabajo de creación artística en composición a través de unas determinadas herramientas metodológicas” (2017, p.220).

Por el contrario, Paulo De Assis entrevistado por López Cano, cree que la auto-observación, el auto-análisis, o la auto-evaluación del trabajo artístico de uno mismo no puede conducir a valiosos resultados de investigación. Su planteamiento se basa en la duda de que tales ejercicios auto-referenciales deriven en alguna forma de conocimiento universal que pueda contribuir a un mayor desarrollo de las prácticas artísticas para los demás. Es por ello que De Assis descarta completamente la auto-etnografía como campo de interés para la investigación artística (2020c, p.177).

EL RETO DE LA METODOLOGÍA

Decía Héctor J. Pérez-López en 2010 sobre la entonces joven y prometedora disciplina de la investigación artística en España: “(...) hay muchos aspectos de la fisonomía de las futuras tesis performativas en España que han de definirse en los años próximos, y tengo la esperanza de que haya muchas aportaciones en el terreno de la metodología” (2010, p.17). Pues bien, era, sigue y seguirá siendo el tema que ocupa gran parte de la discusión. El debate metodológico se ha convertido en un elemento ralentizador para el resto de objetos de interés, y un escollo para “(...) la obtención de resultados satisfactorios, como los que se están alcanzando actualmente cuando usamos metodologías de investigación más tradicionales y mejor aceptadas” (Marín, 2011, p.283). Mika Elo habla incluso del “síndrome de la investigación artística”, para referirse a la crisis producida en los modelos, pero también en las metodologías de investigación (2017, p.29). La naturaleza subjetiva del proceso creativo del artista, supone un importante dilema al enfrentarse a la elección y desarrollo de una metodología de investigación, además del desorden habitual en el camino desde las corazonadas creativas iniciales hasta los resultados rigurosos de la investigación, que complican y desafían los procesos de investigación empíricos clásicos (Doğantan-Dack, 2020, p.44). Al fin y al cabo, que los investigadores performativos desarrollen

nuevas metodologías que cumplan con los estándares científicos no quita para que se apropien y/o adapten otras metodologías, al no haber una única vía para un mismo problema o pregunta de investigación. Eso sí, la metodología y el camino elegido condicionan el transcurso de la investigación y las decisiones a tomar en la misma.

EL CUESTIONAMIENTO DEL ESCENARIO TRADICIONAL Y EL FORMATO AUDIOVISUAL

Si bien el público es parte del acto performativo, su presencialidad *in situ* ha pasado a no ser un requisito indispensable en la Era Post-digital. Las nuevas plataformas y la universalización del acceso a internet (en la mayor parte de occidente al menos), “(...) han redefinido la sociedad en la que vivimos, y en consecuencia, han redefinido también el arte y todas las figuras que forman parte del proceso creativo” (Lizarazu, 2018, p.122). Úrsula San Cristóbal plantea la siguiente definición: “(...) propongo entender la performance musical como aquella constelación de acciones que contribuye a la creación de eso que “audiovisionamos”, independiente de si se trata de una instancia en vivo o de una reproducción” (2018, p.226). Para Danuser, la interpretación musical es un arte de acción que sigue siendo único precisamente en su ejecución, su presentación, y no puede ser reemplazado por su reproducción audiovisual, a pesar de los notables avances tecnológicos (2015, p.193).

Se trata en todo caso de un proceso que se retroalimenta. Si la academización influye en la creación musical y en la propia labor del intérprete, se mencionaba antes que a su vez las instituciones educativas cambian por estas nuevas prácticas. Se produce inevitablemente una “(...) redefinición o desaparición de profesiones tradicionales, en la disolución de géneros y fronteras estéticas, así como en el surgimiento de nuevas actividades, formas de presentación y distribución” (Toro, 2017, p.90). Y es aquí donde el fin de la revolución digital y el comienzo de la Era Post-digital lo han cuestionado y posteriormente cambiado todo. Como ejemplo del surgimiento de nuevos perfiles, Lizarazu se apropia del término *Extended performer* para referirse a una serie de intérpretes que ejecutan acciones de performance donde “(...) en muchos casos hasta el propio instrumento ha desaparecido y, en consecuencia, el intérprete,

tal y como ha sido instruido, no tiene su función definida como en otras épocas y estilos” (2018, p.122). Pero la a veces llamada democratización del conocimiento por el (falso) acceso universal que ha traído internet, ha originado también una devaluación de la obra artística musical, donde “(...) cualquier usuario medio tiene a su disposición una enorme cantidad de material cuya escasa formación, en muchas ocasiones, no le permite apreciar y, mucho menos, seleccionar para el consumo” (Vela, 2018, p.44), un mero producto en un mar de material musical a su alcance. Como apunte positivo, señala Marta Vela que “(...) esa disponibilidad ilimitada facilita la difusión del arte —un ámbito, tradicionalmente, reservado a las élites— a personas que, de otra forma, no podrían acceder a estos contenidos” (2018, p.44). Lo denomina como neo-*dilettantismo*, “(...) que cuenta con un canal de distribución mundial, la red, que propaga sus contenidos por cualquier hogar del mundo sin exigir filtro alguno, en una situación análoga a la de hace doscientos años, pero a gran escala, a nivel industrial” (2018, p.47).

CUESTIONES FINALES

Como se mencionaba en el inicio de este texto, los procesos relacionados con la formación musical instrumental son probablemente los más complejos de entre todas las actividades humanas (Altenmüller y Schneider, 2008, p.342). Estos procesos no se limitan a los circuitos cerebrales sensoriomotores, sino que también involucran emoción, memoria e imaginación, lo que los hace objeto de gran interés investigador para la interpretación musical y, por extensión, también para el resto de artes performativas.

La creación de un grupo de investigadores creadores como es Farout auspiciado por un Museo, en este caso el MUN, exige al colectivo un necesario cuestionamiento de todos los debates que se han planteado en este texto y la negación de que existan fronteras inquebrantables de ningún tipo, ya sean académicas o creativas como punto de partida. Con todo lo dicho, se observa que se sigue requiriendo (y apreciando) el intérprete “humano” y la presencialidad en el acto performativo, lo cual no hay que obviar por muy Post-digital que sea nuestro tiempo, y lo que “(...) nos explica más sobre el valor que tienen los conciertos dentro de

una cultura” (Brenscheidt, 2015, p.14). La dimensión de la presencialidad ha tomado otro prisma con la pandemia de la COVID-19, donde se han vivido de manera personal y colectiva los anhelos poco apreciados anteriormente, entre ellos compartir el acto performativo sea cual sea el rol que se interpreta, así como el aprovechamiento de las tecnologías que tenemos a nuestro alcance, de las que se han expuesto también sus carencias. Además de crear y adaptarnos a la situación, ha llegado el momento de, como le dice Paulo De Assis a Rubén López Cano en entrevista, contribuir de forma proactiva mediante la investigación artística. La función histórica de la “vanguardia” ya no está en manos de los artistas: está en manos de artistas investigadores (2020c, p.174). Quizás, como menciona López Cano, “la perpetua adolescencia a la que parece condenada la investigación artística puede responder a la pretensión de complacer a toda esta selva de discursos, prácticas e intereses en ocasiones contradictorios e incompatibles” (2020a, p.135). En todo caso, no se trata de que todos los músicos académicos investiguen en artes performativas ni mucho menos que todos los artistas se conviertan en artistas investigadores. Pero quizás sí sería interesante que, al menos, todos los músicos conocieran el campo de estudio y sus posibilidades.

Sobre la auto-etnografía en investigación artística, su interés es poco cuestionable siempre que la investigación sea pertinente. No sólo es interesante este tipo de trabajos para toda la comunidad científica, sino claro está para el propio creador. En definitiva, cuando el artista realiza una investigación sobre su propio proceso, le permite acercarse a sí mismo. Y este auto-conocimiento revierte en la propia educación sobre la investigación artística, así mejorando, al menos desde el ámbito universitario, “(...) de forma eficiente la docencia de la práctica artístico-creadora, en vistas de contribuir a la formación de un artista intelectual” (Soto, Alvarado y Ferrada, 2017, p.138).

Hoy, ya no se discute la investigación artística, está reconocida y los trabajos dan buena cuenta de un bagaje lo suficientemente prolífico como para hablar de un campo presente e importante dentro de la investigación musical en España. Como dice Elo (2020, p.31), los frentes han cambiado y los debates se han vuelto más situacionales. Por eso, actualmente tiene más sentido demostrar a través del esfuerzo y de proyectos

concretos de qué es capaz la investigación artística. Del mismo modo, es necesario poner el énfasis en lo que hace la investigación artística, en lugar de poner toda nuestra energía casi exclusivamente en preguntar qué es este campo donde la definición ha ocupado y ocupará parte del debate, lo cual, sin dejar de ser interesante, no debe acaparar toda la producción científica sobre el tema. Para López Cano, el reto más importante al que se enfrenta la investigación artística “(...) sigue siendo su construcción interna, su coherencia epistémica, la producción de modelos de “buenos trabajos”, sus criterios de evaluación y sus irreductibles contradicciones en ocasiones muy difíciles de gestionar” (2020d, p.25).

Con todo lo dicho, no queda otra que seguir replanteándolo todo, en una interminable búsqueda de nuevas fronteras, que el colectivo de intérpretes, creadores e investigadores de reciente formación Farout pretende explorar desde estos primeros trabajos académicos que conforman su base para la creación de su primera propuesta artística auspiciada por el MUN a desarrollar en 2021. Dice Toro:

Instituciones tradicionalmente especializadas como salas de conciertos, galerías, museos, teatros y festivales pueden albergar hoy eventos artísticos antes considerados como ajenos, generando un nuevo tipo de espacios abiertos a formas de expresión híbridas. Estos incluyen espacios públicos reales y nuevos espacios pseudopúblicos virtuales, que atraen y reúnen nuevas y diferentes audiencias. (...). Su devenir va a ser necesariamente determinado por una ruptura con un modelo, que después de setenta años ha pasado a ser parte de la tradición y que por lo tanto no puede reivindicar de igual manera la función renovadora y crítica que ejerció la vanguardia musical después de 1945 (2017, pp.101-102).

Un espacio como sede, un lugar donde crear, investigar, mostrar, desarrollar ideas, exponer, realizar acciones. Por delante, la obra por venir de un grupo de artistas que pretenden además documentar y compartir el proceso y el resultado, así como todo lo que pudiera surgir. No podría ser de otro modo, si Farout es un colectivo del que los miembros se consideran intérpretes, creadores e investigadores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTENMÜLLER, E., y SCHNEIDER, S. (2008). Planning and performance. En S. Hallam, I. Cross, M. Thaut (Eds.). *Oxford Handbook of Music Psychology* (pp. 332-343). Oxford: Oxford University Press. Recuperado de <https://bit.ly/2VRvVpN>
- ANDRÉS, M. (2010). El sistema compositivo de Joseba Torre (1968-). Análisis del proceso compositivo y análisis de su “obra”. *Revista de Musicología*, 33(1-2), 405-426. Recuperado de <https://bit.ly/37NSf9p>
- ANDRÉS, M. (2011). Joseba Torre. Poética, sistema y recepción crítica de su obra. *Musiker: cuadernos de música*, 18, 363-384. Recuperado de <https://bit.ly/3gnbvOX>
- BLANCO, P., LUCERO, M., y RECIO, F. (2018). Interpretaciones performativas expresivas del discurso musical. Estudio en la música folclórica de San Juan. En *Actas del Seminario de las Jornadas de Investigación en Artes: 50 años después* (pp.61-72). Buenos Aires: Fundación UADE. Recuperado de <https://bit.ly/37NSMIr>
- BRENSCHIEDT, D. (2015). La presencia del intérprete, los estudios del performance y la interpretación musical. En C. L. Hurtado (Ed.). *Una Visión Interdisciplinaria del Arte* (pp.7-16). Sonora: Universidad de Sonora. Recuperado de <https://bit.ly/3703GM9>
- BRENSCHIEDT, D., y DE GUNTHER, L. (2018). Música y cultura auditiva: Repercusiones del giro auditivo en la investigación musicológica. En *Memoria Académica del VI Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales*. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <https://bit.ly/374zIVV>
- DANUSER, H. (2015). Execution—Interpretation—Performance. En P. De Assis (Ed.). *Experimental Affinities in Music* (pp. 177-196). Lovaina: Leuven University Press. Recuperado de <https://bit.ly/30EGZTH>
- DE ASSIS, P. (2013). Epistemic Complexity and Experimental Systems in Music Performance. En M. Schwab (Ed.). *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research* (pp.151-165). Lovaina: Leuven University Press. Recuperado de <https://bit.ly/30vxJ40>
- DE ASSIS, P. (2018). *Logic of experimentation: rethinking music performance through artistic research*. Leuven University Press. Recuperado de <https://bit.ly/39T2DiU>

- DOGAN-TAN-DACK, M. (2020). Why Collaborate? Critical Reflections on Collaboration in Artistic Research in Classical Music Performance. En M. Blain (Ed.). *Artistic Research in Performance through Collaboration* (pp.39-57). Londres: Palgrave Macmillan. Recuperado de <https://bit.ly/3mZZAZG>
- MIKA, E. (2017). Artistic Research Syndrome. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, 20, 28-32. Recuperado de <https://bit.ly/30Cmy9V>
- MIKA, E. (2020). Ecologies of Artistic Research Practice. En J. Swartz (Ed.). *Indisciplines: Actes del Congrés sobre la recerca en la pràctica de les arts* (pp. 31-49). Barcelona: Universitat de Barcelona. Recuperado de <https://bit.ly/2JEfpai>
- GRITTEN, A. (2020). Does the performer have to listen? *Music & Practice*, 6, 1-20. Recuperado de <https://bit.ly/3lXdPNN>
- IAZZETTA, F. (2017). La música es mucho más (o menos) que la música: reflexiones sobre investigación musical en el contexto de la academia. En D. Quaranta (Coord.). *Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad* (pp.17-54). Morelia: Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras. Recuperado de <https://bit.ly/37HwEiY>
- KARTOMI, M. (2014) Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research. *Musicology Australia*, 36(2), 189-208. Recuperado de <https://bit.ly/3gBqGnT>
- LENARDUZZI, V. (2012). “No puedo tomar notas mientras bailo”. Reflexiones para la investigación sobre el cuerpo, la música y el baile. En *Actas de ALAIC 2012-XI Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación* (pp.1-15). Montevideo: Universidad de la República. Recuperado de <https://bit.ly/3mX8zei>
- LIZARAZU, H. (2018). Extended performer: evolución y cambio de rol del intérprete musical: hacia una música expandida. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14(1), 115-127. Recuperado de <https://bit.ly/3lZITXk>
- LÓPEZ CANO, R. (2013). La investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas. *Cuadernos de música iberoamericana*, 25-26, 213-231. Recuperado de <https://bit.ly/2JOuR3o>

- LÓPEZ CANO, R. (2020a). Investigación artística en tránsito. *Resonancias*, 24(46), 135-140. Recuperado de <https://bit.ly/36WQokP>
- LÓPEZ CANO, R. (2020b). La evaluación de la investigación artística formativa. *Estesis*, 8(8), 28-41. Recuperado de <https://bit.ly/3n1kqb6>
- LÓPEZ CANO, R. (2020c). Ruben López Cano interviews Paulo de Assis. *Resonancias*, 24(46), 173-181. Recuperado de <https://bit.ly/3gspMtr>
- LÓPEZ CANO, R. (2020d). Investigación artística indisciplina. En J. Swartz (Ed.). *Indisciplines: Actes del Congrés sobre la recerca en la pràctica de les arts* (pp.23-26). Barcelona: Universitat de Barcelona. Recuperado de <https://bit.ly/2JEfpai>
- LÓPEZ CANO, R., y SAN CRISTÓBAL, Ú. (2014a). Entre “musicología encubierta” y “mi obra es mi investigación”: mapeando el espacio de la investigación artística en música. *A contratiempo: revista de música y cultura*, 23, 1-8. Recuperado de <https://bit.ly/2VSWhrn>
- LÓPEZ CANO, R., y SAN CRISTÓBAL, Ú. (2014b). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC. Recuperado de <https://bit.ly/3pwPocK>
- MARÍN, R. (2011). Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas. *Educação*, 34(3), 271-285. Recuperado de <https://bit.ly/2LkvmTp>
- MOLTÓ, J.L. (2016). *La investigación artística en las enseñanzas superiores de música*. Sociedad Latina de Comunicación Social. Recuperado de <https://bit.ly/3kANAvD>
- MOLTÓ, J.L. (2017). El análisis del intérprete o el artista intuitivamente informado. *Artseduca*, 17(16), 102-125. Recuperado de <https://bit.ly/3lVMsn9>
- PÉREZ-LÓPEZ, H. (2010). Método y experimentalidad en una tesis doctoral artística. En *Actas del I Congrés Internacional Investigació en música* (pp.13-17). Valencia: Palau de Pineda. Recuperado de <https://bit.ly/36WJxXe>
- RAMÍREZ, M.F., y RODRÍGUEZ-QUILES, J.A. (2020). Educación musical performativa en la formación de intérpretes. Un estudio de caso. *Revista electrónica de LEEME*, 45, 17-34. Recuperado de <https://bit.ly/33SoTW6>

- SAENZ, I. (2020). A ti músico, que estás pensando en investigar. *Sonograma Magazine*, 46. Recuperado de <https://bit.ly/38HMYCj>
- SAN CRISTÓBAL, Ú. (2018). ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 13(1), 207-231. Recuperado de <https://bit.ly/2VRNAXJ>
- SÁNCHEZ, Z. (2017). Investigación en educación artística. Más allá de los riesgos, la búsqueda por las posibilidades. (*Pensamiento*), (*Palabra*) y *Obra*, 18(18), 87-100. Recuperado de <https://bit.ly/36WWRut>
- SOTO, I., ALVARADO, P., y FERRADA, J. (2017). Pensar y re-pensar la producción académica en el campo de las artes: una reflexión a partir de las experiencias docentes en una universidad al sur de Chile. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1), 133-142. Recuperado de <https://bit.ly/37GN4rI>
- TORO, G. (2017). Líneas de fuga: creación e investigación en las academias de arte. En D. Quaranta (Coord.). *Creación musical, investigación y producción académica: desafíos para la música en la universidad* (pp.87-107). Morelia: Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras. Recuperado de <https://bit.ly/37HwEiY>
- TORRE, J. (2017). *Kantuz: composición e investigación del proceso creativo de una obra musical para solista y orquesta* (Tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra). Recuperado de <https://bit.ly/32LI6s6>
- VELA, M. (2018). Fenómenos actuales en la enseñanza de la interpretación: interpretación estandarizada, neodilettantismo... y una propuesta didáctica. *Artseduca*, 21, 34-57. Recuperado de <https://bit.ly/38oRJFh>
- ZALDÍVAR, Á. (2010). Investigar desde la práctica artística. En *Actas del 1r Congrés Internacional Investigació en música* (pp.124-129). Valencia: Palau de Pineda. Recuperado de <https://bit.ly/36WJxXe>
- ZALDÍBAR, Á. (2017). La investigación: base de la mejora de la práctica artística y llave del futuro progreso académico. En A. Martínez (Coord.). *Investigar en creación e interpretación musical en España* (pp.17-35). Madrid: Dykinson. Recuperado de <https://bit.ly/3qEnnAH>

CAMBIOS DE PERSPECTIVA: LA INDIVIDUALIDAD EMOCIONAL EN LA OBRA DE GISEÈLE VIENNE A TRAVÉS DEL LARGOMETRAJE DE PATRIC CHIHA.

BEATRIZ ARROYO PLASENCIA
Universidad de Salamanca, España

RESUMEN

Observar desde fuera un grupo de quince jóvenes disfrutando de una fiesta ilegal de música techno – también conocida como *rave* – y consumidos por un tipo de aura frenética donde las drogas, el sexo y el alcohol son los protagonistas, es trabajo de la artista franco-austríaca Gisèle Vienne en *Crowd* (2017). En efecto, estamos ante una representación teatral. Pero una representación teatral que se aleja de los cánones tradicionales, pues en ella todas y cada una de esas quince personas ralentizan al máximo sus movimientos y, guiados por una completa y extraordinaria selección de música electrónica, bailan en *slow motion* siguiendo una especie de ritual casi catártico. Esta creación de Vienne se transformó con posterioridad en un largometraje dirigido por su colega Patric Chiha titulado *Si c'était de l'amour* (2019). En la pieza de Chiha se narra la vida de esos quince jóvenes durante la gira de teatros, esto es, los ensayos, las situaciones entre bambalinas, las relaciones que entre ellos se establecen...

El objetivo de este estudio reside en el análisis en profundidad de la citada creación teatral-performativa que en evolución ha acabado por convertirse en una verdadera pieza videoartística, cinematográfica y documental. De esta manera, performance, videoarte y nuevas tecnologías se unen a aspectos tradicionalmente vinculados al teatro, la música o los escenarios. Todo ello bajo una trama cargada de violencia, sexo, amor o dolor que Chiha y Vienne han sabido explotar de forma excepcional.

Así, el ralentí de la performance teatral de Vienne – transformada a su vez en largometraje – se convierte, de repente, en una suerte de documental, el de Chiha, que nos presenta la profundidad de las relaciones que se desarrollaron entre los protagonistas. En definitiva: relaciones, límites que quedan súbitamente emborronados y un documental que muestra la *parte-otra* de una transgresiva y potente obra teatral.

PALABRAS CLAVE

Teatro, Performance, *Slow motion*, Techno, Largometraje.

INTRODUCCIÓN

El amor cambia totalmente nuestra relación con el tiempo y con el espacio: se convierten en algo totalmente subjetivo. O más concretamente, el sentimiento del amor cambia el mundo alrededor de nosotros, no se siente igual nunca más, el ritmo es diferente. Patric Chiha. (Karine Durance, 2019).

Gisèle Vienne (1976, Charleville-Mézières, Francia) es una coreógrafa y artista visual franco-austriaca cuyo cuerpo de trabajo viene influenciado tanto por su familia —su madre es Doli Vienne-Pollack, antigua alumna de Oskar Kokoschka—, como por su licenciatura en Filosofía, así como por la época que dedicó a formarse en el arte de los títeres en la *École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette* entre 1996 y 1999. Desde entonces su carrera ha ido despegando de forma paulatina y ha alcanzado gran éxito gracias a sus performances teatrales y espectáculos cargados de ese tinte macabro, extraño e irónico que las caracteriza. De ella destacan obras tan controvertidas como *Kindertotenlieder* (2007), *Jerk* (2008), o *The Ventriloquists Convention* (2015). En esta misma línea, *Crowd* (2017) siguió la estela de sus anteriores trabajos e instauró en el público la intriga sobre su significado real. Quizás ha sido Patric Chiha, el director de *Si c'était de l'amour* (2019), película documental basada en la pieza teatral de Vienne, quien haya conseguido desentrañarlo, pero, vayamos por partes.

1. CROWD

Crowd (*Multitud*) es una de las últimas obras teatrales que Gisèle Vienne ha confeccionado y presentado sobre el escenario. En ella, sentados desde nuestras butacas, podemos observar a un grupo de quince jóvenes ataviados con indumentaria propia de la década de los noventa. De fondo, una música estridente, repetitiva y densa, cargada de sonidos electrónicos tronantes que resuenan por toda la sala. Se trata de la *playlist* de música techno que seleccionó Peter Rehberg para esta actuación teatral. Mientras, los jóvenes se desplazan en el escenario consumidos por algún tipo de aura casi sagrada, ancestral, catártica. Lo extraño de todo ello es el modo en el que lo hacen: una especie de *slow motion* ha impregnado todos sus movimientos. A cámara lenta, los protagonistas de

esta performance teatral inquietante y extravagante se mueven y danzan rodeados por una escenografía ambientada también para la ocasión; el suelo, que está cubierto por una especie de arena embarrada, nos da otra pista más.



Crowd (2017), Gisèle Vienne. Fotografía de Estelle Hannania. Fuente: <https://tinyurl.com/y2g2vmz9>

1.1. LA IMPORTANCIA DEL SILENCIO ENSORDECEDOR EN *CROWD*

En efecto, *Crowd* es la representación teatral-performativa de una de las fiestas ilegales de música techno - también conocidas como *raves*- que tanta fama adquirieron en la década de los noventa en Berlín, una de las grandes capitales de la música electrónica como también lo fueron y lo son Detroit o Ibiza. Así, las acciones que llevan a cabo estos quince bailarines se desarrollan a cámara lenta sin ningún tipo de diálogo, haciendo protagonista a un tipo de silencio que ensordece al espectador por la música que le acompaña. Mencionábamos previamente la selección musical de Rehberg, que en el caso de *Crowd* cuenta con temas pertenecientes a grandes mitos de la música electrónica como Underground Resistance, DJ Rolando, KTL, Jeff Mills, Manuel Göttsching o del propio Peter Rehberg. Este silencio ensordecedor reina durante toda la representación: nadie habla, no existe una comunicación clara. Sin embargo, el modo en que los bailarines danzan y se mueven

de un lado al otro, rozándose, llegando a tocarse a veces, deslizándose por la arena, consumidos por esa aura que rodea a este tipo de fiesta, nos muestra más de lo que podría expresar un diálogo.

El silencio ensordecedor que wittgenstenianamente muestra más de lo que dice -que es nada-, también tiene una explicación en *Crowd*. Aunque la obra de la franco-austríaca se desarrolle en completo silencio -dejando de lado por supuesto la ya citada potente banda sonora que completa la recreación de este ambiente sórdido y festivo-, cada personaje tiene un papel, una historia, un pasado que narrar. Vienne y Dennis Cooper, su fiel colaborador, escribieron para cada uno de los bailarines una historia propia que guía a cada uno de ellos por el escenario, en sus movimientos, sus acciones o comportamientos. Bernard Vouilloux (2020), en la obra que dedica a la producción escenográfica de Vienne, hace referencia también a este *modus operandi* mediante el cual las representaciones teatrales de la franco-austríaca siempre siguen un guion bien definido y concreto que se suele regir por un tipo de “libretos laberínticos” en los que se señala con exactitud el desarrollo de la obra. Por lo que, a fin de cuentas, hablamos de un “silencio” perfectamente estructurado.

En esta línea, silencio y música, historias y danzas, movimiento y lentitud se convierten de repente en los binomios conceptuales protagonistas de la pieza de Vienne:

La música es un componente esencial en mi trabajo, particularmente en mi duradera colaboración con Peter Rehberg y Stephen O'Malley. [...] Es tan esencial como mi larga colaboración con Dennis Cooper, quien escribió los textos originales de la mayoría de mis piezas, y con quien llevo a cabo numerosas discusiones en todos los niveles del proceso creativo. Sus novelas y su poesía también influyen la estética de mi trabajo (Estelle Hanania, 2019, p. 12).

1.2. ACTUALIDAD Y CATARSIS

Hoy día, este tipo de fiestas continúan siendo un pasatiempo habitual entre los más jóvenes: reunidos en discotecas, locales o espacios al aire libre, se sumergen en esta especie de ritual que viaja de lo sagrado y lo extático a lo peligroso y tentador. Las drogas, la violencia, el sexo, el

amor o la evasión son los temas principales; todo ello acaparado por una música extraordinaria, potente y marcada por ritmos superiores a los 120 bpm's. La pieza de Vienne explora este mundo y consigue trasladarnos a una especie de *tableau vivant* cargado de disfrute, pero también de miedos, inseguridades y dolor. Los bailarines y su excelente trabajo a cámara lenta, que la crítica Dolores Guerrero (2019) llegó a definir como “desesperante”, pero “extraordinario”, se funden a veces entre ellos, otras se separan, y otras cambian la lentitud y el ralentí por movimientos espasmódicos, repetitivos, cargados de electricidad y energía. El público, aunque separado de la acción, se ve envuelto en una espiral donde los temas se intensifican a la vez que avanza la representación. En 2008, cuando Vienne presentaba *Kindertotenlieder* (2007), espectáculo en el que aunaba nuevamente nociones tan extremas como la crueldad, el sexo o la muerte, Rosita Boisseau (2008) le preguntó en una entrevista para *TeLERAMA* por el papel que jugaba el teatro en su obra y Vienne afirmó lo siguiente:

Me fascina el ejercicio mental que consiste en cuestionar siempre la realidad, cuestionar la percepción. Además, el teatro tiene un gran valor ceremonial para mí. Es un espacio enmarcado que nos permite afrontar lo que nos impulsa y no entra en el marco de la moral. Tenemos derecho a tener fantasías morbosas, pero es importante encontrar un marco para afrontarlas y disfrutarlas, ¿por qué no! La puesta en escena tiene valores catárticos evidentes.

Los valores catárticos que menciona Vienne son claramente visibles en *Crowd*, pieza que se transforma en intervención performativa inmersiva, evasiva y liberadora; y que a la vez transporta al espectador a un mundo cargado de dolor, desazón, peligro o violencia. Todo lo que sucede, quizás por el ralentí, por los cambios bruscos de movimientos o por la banda sonora que acompaña a la pieza, se asemeja a algún tipo de ritual en el que el modo en que los protagonistas se desinhiben les lleva a rozar límites peligrosos, a veces divertidos, a veces dolorosos, que nada se alejan de la realidad actual.



Crowd (2017), Gisèle Vienne. Fotografía de Estelle Hannania.
Fuente: <https://tinyurl.com/y2g2vmz9>

1.3. LÍMITES Y EMOCIONES: RALENTÍ-RITUAL-LARGOMETRAJE

Llegamos entonces al eje vertebral de este estudio: la manera en la que la pieza teatral de la franco-austriaca consigue traspasar los límites estancos de la actuación tradicional, característica básica de su producción.

La capacidad que tiene Gisèle Vienne de difuminar los límites establecidos de su disciplina es una de las características más señaladas de su trabajo. Bernard Vouilloux (2020) lo reseña así al hablar del modo en que la obra de esta creadora participa en cierto modo de lo que Hans-Thies Lehmann denominó “teatro postdramático”, pues dos de las características de esta tendencia son la síntesis en una misma escena de diferentes artes y la “laminación” de las grandes divisiones del teatro clásico. Gracias a esa difusión de límites y a la transformación de la puesta en escena en un espacio específico para desinhibirse y dejarse llevar, surge, a nuestro modo de ver, la temática principal de *Crowd*. ¿Cuál podría ser esta sino las emociones? La propia Vienne lo expresa así mismo:

En *Crowd* a menudo hay aspectos estimulantes y salidas expresivas de emociones intensificadas que se desarrollan a través del deseo y del complejo anhelo del amor. Las personas que asisten a esta fiesta [...] están preparadas para experimentar emociones de cualquier tipo que son particularmente intensas y así llegar a un estado en el que sus sentidos están muy elevados (David Sanson, 2017).

Estas emociones cargadas de sentimientos tan profundos como lo es toda la obra teatral son quizás la parte esencial de *Crowd*. Lo entendemos así gracias a varios factores que hemos ido citando hasta ahora y que a continuación numeramos.

El primero de ellos toma su base fundamental en el movimiento ralentizado. Desde el principio, el grupo se encuentra manipulado por una estridente música techno que guía sus movimientos como si fuesen auténticos títeres, probable influjo de la formación de Vienne. Los movimientos, sin embargo, poco tienen que ver con los gestos abrumantes e incontrolables de una de estas fiestas en las que el deseo de la evasión eclipsa cualquier tipo de sentimiento. En este caso, los cuerpos de cada uno de los integrantes se han ralentizado y detenido como si una fuerza exterior estuviese modificando sus ritmos. Tan solo de vez en cuando recuperan la velocidad habitual, pero esta es súbitamente contrarrestada por la lentitud que parece someterlos de un momento a otro. Entre tanto, ralentizados y suspendidos, los cuerpos de los asistentes a la fiesta se relacionan entre sí, bailan, se desploman sobre el suelo, se tocan con movimientos espasmódicos, lentos y extraños, se desplazan de un lado a otro... Y todo ello genera una atmósfera frenética cargada de erotismo, violencia, sensualidad y evasión. Esto es, una atmósfera cargada de emociones.

El segundo de los factores emocionales se concentra en el modo en que *Crowd* deviene acción ritual y sagrada. Según parece, la propia Gisèle Vienne asistió en esta década -la de los 90- a algunos de estos encuentros celebrados en edificios okupados de la capital alemana en las que se inspira. Es así que, para ella, las conocidas *raves* se asemejan mucho a las celebraciones paganas: “Se trata de éxtasis y pérdida de control” (Lyndsey Winship, 2019), explicó en la entrevista concedida a *The Guardian*. Esta es otra de las razones, así como la forma en la que consigue que todo quede suspendido en el tiempo, lo que hace que *Crowd* se sumerja en este bucle emocional del que hablamos. Ella explica: “Yo diría que las sociedades occidentales capitalistas liberales ya no tienen tanto espacio para la experiencia extática que otras sociedades en el mundo tienen y siempre tendrán” (Lyndsey Winship, 2019). Dicho de otra manera, la coreógrafa provoca que quince intérpretes absorban al

espectador en una vorágine de movimientos ralentizados en el tiempo y en el espacio que, en último término, evocan la pérdida placentera de control. La quietud, la pausa que anhela nuestra sociedad acelerada se vincula entonces con la misma búsqueda de placer y evasión que los asistentes a este tipo de fiestas hipnóticas e incontrolables experimentan. En palabras de Lyndsey Winship (2017):

[...] más que una simple expresión de energías primarias, la actuación juega con la percepción del tiempo. Parece comprimirlo y distorsionarlo – algo que los *clubbers* pueden reconocer de sus propias salidas nocturnas – gracias a los efectos coreográficos cinematográficos: fotogramas congelados, repeticiones en bucle y un *slow motion* brillantemente utilizado.

Asimismo, Vienne viajó a Bali y Java junto a Estelle Hannania, otra de sus grandes colaboradoras y amigas que bien supo documentar *Crowd* con una extraordinaria selección de imágenes de la obra que transmiten a la perfección todos los detalles que venimos remarcando en el estudio. Gracias a este viaje pudieron conocer parte de la rica cultural ritual y sagrada que existe en determinadas zonas de Indonesia.

Esta relación con Hannania, ya no solo laboral sino de amistad, y en concreto el viaje que juntas realizaron, influyó de manera evidente en *Crowd*. Según la propia Hannania (2019), la pieza teatral estuvo inspirada sin ningún tipo de duda por el viaje que juntas realizaron, a lo que añade: “Después de nuestro viaje a Indonesia, por ejemplo, vi cómo nuevas observaciones habían contribuido a la coreografía de *Crowd*” (Estelle Hannania, 2019, p. 13). Y así lo corrobora también Gisèle Vienne al afirmar que ciertas partes de la performance teatral reflejan aspectos que pudieron observar allí mismo, como los rituales y trances en el Jathilan:

Siempre hay muchos estratos de influencias que son interesantes precisamente por sus disonancias, como un diálogo entre fuentes como el Jathilan, una rave de los 90 en Berlín y el *Rite of Spring*, que, sin embargo, pueden tener cosas en común (Estelle Hannania, 2019, p. 13).

Llegamos así al último apunte. El tercer factor que apoya dicha teoría emocional, sumado al ralentí y a la parte ritual que hemos venido

citando, y parte vertebral del estudio, salió a la luz dos años después del estreno de *Crowd*, aportando la clarividencia necesaria a este estudio. Se trata, en efecto, de la película documental de Patric Chiha, *Si c'était de l'amour* (2019). Efectivamente, ¿qué sucedería si, realmente, todo fuese amor?

2. SI C'ÉTAIT DE L'AMOUR, PATRIC CHIHA

La sinopsis que se presentó para el documental de Patric Chiha (1975, Viena, Austria) en la Berninale de 2019, evento en el que se estrenó por vez primera, decía así:

Quince bailarines jóvenes de diferentes orígenes y horizontes están de gira con “Crowd”, la épica pieza de baile de Gisèle Vienne que explora la escena “ravera” de los noventa. De teatro en teatro, el trabajo muta a extrañas, íntimas relaciones. ¿Es el escenario el que contamina la realidad, o al contrario? Un viaje perturbador que explora nuestras noches, nuestras fiestas, nuestros amores (Karine Durance, 2020).

Pero cuando a Chiha le preguntan la razón por la que eligió dirigir un documental sobre esta pieza concreta de Vienne y habla del tema de su largometraje, sucede lo siguiente: “¿Sobre qué va la película?”, se pregunta. Normalmente, él responde: “va sobre nada o sobre todo”. Y eso es lo interesante de su documental, pero también de la pieza de Vienne. Esto es, tratar de averiguar cuál podría ser el tema concreto: ¿la fiesta? ¿la lentitud de los movimientos? ¿el *slow motion*? ¿las drogas, el éxtasis, la evasión? ¿el sexo? ¿el amor? Y, como bien señala Chiha, todo esto se acentúa aún más cuando se trata de baile: “No puedes comenzar por lo que significa, desde su sentido completo, comienzas por el movimiento – al igual que los hermanos Lumière cuando capturaron un tren llegando a una estación – y entonces, simplemente esperas a que aparezca el significado” (Karine Durance, 2020).



Si c'était de l'amour, Patric Chiha (2019). Fuente: <https://tinyurl.com/yx9layout>

Según cuenta Patric Chiha (Karine Durance, 2020), durante algunos meses su pequeño equipo siguió la gira de *Crowd* sin tener muy claro cómo comenzar a grabar o cómo enfocar el largometraje. Pero, de lo que no había duda, era de que el objetivo primordial era dejarles trabajar, no forzar entrevistas pautadas y, en definitiva, no tratar de explicar cosas que no deben tener explicación.

Podían pasar horas y horas en una habitación esperando a que algo sucediese. Así, ambientados con luces de los 90, conseguían ir (de)construyendo la pieza de Vienne y así también, poco a poco, consiguieron adentrarse en el mundo de *Crowd*. “Algunas veces era más documental: los bailarines se cuestionaban su trabajo, sus sentimientos; y a veces era más ficticio, continuando con los personajes con los que actuaban sobre

el escenario. Pero el límite entre ambos desapareció muy rápido” (Karine Durance, 2020), explica Chiha.

2.1. LA QUIEBRA DE LÍMITES EN *SI C'ÉTAIT DE L'AMOUR*

Chiha y Vienne se conocieron en el instituto cuando tenían dieciséis años, y como afirma el propio director del documental (Karine Durance, 2020), juntos fueron a numerosas fiestas de música electrónica, a clubs o, simplemente, a bailar. Podría decirse que, en su momento, fueron expertos en la materia.

De esta manera, el cineasta austriaco capta a la perfección la creación de Vienne. En palabras de Florence Maillard, la danza rara vez se ha filmado tan bien (Florence Maillard, 2020, p. 42). *A priori*, podría parecer excesiva o poco fundamentada tal apreciación; pero en el momento en que lo relacionamos con las emociones que consigue proyectar Vienne y que, por ende, recoge Chiha en su largometraje, la sentencia cobra sentido.

2.1.1. Comienza la película: ralentí-tiempo-emoción

La película comienza con una serie de planos a cámara lenta, una cámara lenta real que emula, sin dejar cabida a la duda, el movimiento posterior de los bailarines sobre el escenario. En estas imágenes vemos cómo todos ellos, de uno en uno, van siendo rociados con agua. Agua que cae despacio, lento, al ralentí: el tiempo comienza *ya detenido* en la película de Chiha. Esta acción se corta de forma repentina para dejarnos observar la lentitud de los bailarines, la que es tan ficticia como real: ya están actuando. De fondo, suenan las palabras de guía de Vienne: “profundo, cada vez más profundo [...]. No te aceleres, Vincent [...]. Solo disfrutadlo [...]. Abandónate a ti mismo” (Patric Chiha, 2019).



Crowd (2017), Gisèle Vienne. Fotografía de Estelle Hannania.
Fuente: <https://tinyurl.com/y2g2vmz9>

Después, se van sucediendo las imágenes de la obra teatral de Vienne, filmadas bajo una estética impecable, a las que se unen las de los propios protagonistas conversando entre ellos y con el director o recapacitando sobre determinada escena de *Crowd*. Es en esta línea donde comenzamos a apreciar la difusión de límites y, sobre todo, la pérdida de consciencia -tanto por parte del espectador como por parte de los propios actores- del límite de la emoción; en fin, del límite del amor. “*Crowd*”, la obra de Gisèle Vienne, está en el centro de la película, y cuestiona de forma magnificada el acto de salir de fiesta, de amar y el modo en que nuestras emociones transforman nuestra percepción del tiempo”, explicaba Patric Chiha (Karine Durance, 2020).

2.1.2. Límites y silencios: callar para mostrar

La manera que tiene Chiha de adentrar al espectador en esa duda constante sobre lo qué es realidad o “no-realidad” es sutil, imperceptible y lenta, como la pieza teatral de Vienne. Así, por ejemplo, desarrolla con Katia el siguiente diálogo:

- En esta parte, ¿qué hay de ti misma, de Katia, en el show, en general?
- En particular, en esta parte, soy totalmente yo misma. No hay ninguna actuación. Solo es en esta parte. Y es duro, porque las cosas se mezclan (Patric Chiha, 2019).

En palabras de Florence Maillard (Florence Maillard, 2020), es ahí, en estas conversaciones y en el detalle minucioso que Chiha muestra de forma constante, donde encontramos la gracia de la película, esto es, en la simplicidad de lo obvio.

Hablábamos anteriormente del silencio ensordecedor de la obra de Vienne, un silencio que, desde el punto de vista del primer L. Wittgenstein, el del *Tractatus logico-philosophicus*, mostraría mucho más de lo que se puede decir. Y, de hecho, así lo hace. Este filósofo decía al final de su cuidado estudio sobre la lógica del lenguaje: “De lo que no se puede hablar hay que callar” (L. Wittgenstein, 2017, p.71). Y tanto en *Crowd* como en *Si c'était de l'amour*, se calla constantemente sobre lo que no es posible hablar. Este silencio de Wittgenstein, el mismo que el de Vienne y Chiha, se observa en los gestos, en la expresividad de cada personaje (o no personaje), en el tiempo llevado a su límite, en el ralenti, en los modos en los que se relacionan entre ellos sin ningún tipo de diálogo.

Entonces, ¿por qué poner límites a ambas obras? ¿Por qué ponerle límites a la emoción? O, mejor, ¿por qué ponerle límites al amor? Un amor inefable, indescifrable y, a fin de cuentas, como en todo, sin mucho sentido. Dice Chiha: “El gesto, el acto de amor, como el cine, es todo sobre ir más allá de lo impenetrable. Es aceptar la confusión, el riesgo de perderse a uno mismo, del amor no correspondido...” (Karine Durance, 2020). Los personajes de Gisèle Vienne se pierden a sí mismos en un escenario que, rápidamente, se carga de emoción, de sentimientos y de poderosos métodos de *hacer* amor. Por eso mismo, el director del largometraje no puede evitar preguntarse: “¿Cómo creamos un personaje ficticio? ¿Cuáles son las herramientas? ¿Dónde está la verdad y dónde la actuación? Es más, ¿hay algún límite claro entre las dos?” (Karine Durance, 2020).



Fotograma de *Si c'était de l'amour* (2017), Patric Chiha.

Otra de las protagonistas, al igual que lo hacía Katia, lo afirma tajantemente en referencia a una de las escenas de *Crowd*: “Quiero olvidar que él [Thèo] está ahí. Quizás por eso después me vuelvo loca. No estoy muy cómoda con eso. No puedo controlarlo del todo. De hecho, no lo controlamos en absoluto” (Patric Chiha, 2020).

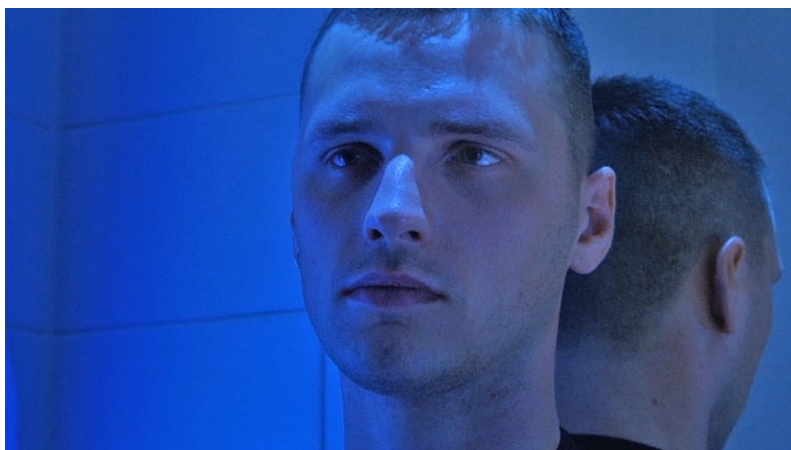
2.1.3. La sentencia del amor

Cuando llegamos al final de la película, no sabemos muy bien qué ha sucedido, ni qué ha sido lo real, ni qué ha pasado entre -y con- los actores. ¿Es todo ficción? ¿Es todo realidad? Supongamos que todo es una mezcla de ambas. Al amparo de esa suposición, llegamos a la resolución, al sintagma final, a la sentencia última, que es la sentencia del amor, del deseo privado, del ansia de la libertad de amar. El último diálogo de Oskar, otro de los actores, es una de las partes clave del largometraje de Chiha:

Ese momento en el que me permito hacer lo que llevo queriendo hacer durante mucho tiempo y me acerco a él... [...] hay una mezcla entre sentirme abrumado por estar tan cerca y también por saber que de alguna manera está mal. Intento encontrar el vínculo entre lo que me puedo permitir hacer y luego de repente se vuelca, va muy lejos y tengo que retroceder. Luego me doy cuenta de que lo necesito extremadamente. Todo el mundo necesita amor, y yo necesito sentirme cercano a

alguien. Le acaricio [...], luego me doy cuenta de que no hay vuelta atrás, y me arrepiento [...], luego, necesito un poco más, acercarme un poco más (Patric Chiha, 2019).

En palabras del propio director (Florence Maillard, 2020), ni si quiera él supo si el monólogo de Oskar ofrecía algún tipo de verdad o de mentira, si lo que decía eran sus propios sentimientos o una mera actuación. Simplemente, dice que Oskar fue a él y le ofreció todo eso que, sin duda, se convirtió en una de las escenas excepcionales del documental.



Fotograma de la película *Si c'était de l'amour* (2019), Patric Chiha.

3. EL FINAL: CREAR UNA REALIDAD FICTICIA PARA ALCANZAR EL AMOR REAL

Se obtiene entonces, según nuestra más humilde opinión, el significado de ambas creaciones. Este es la fuga de las emociones, o, dicho de otro modo, el dejarse llevar y vivir de forma profunda todos los sentimientos que conforman ambas producciones y que podríamos encontrar en lo más profundo de una noche cualquiera. Patric Chiha, que conoció la obra de Vienne en el Festival de Otoño de París de 2017, consigue individualizar en *Si c'était de l'amour* citadas emociones y otorga al espectador un cambio de perspectiva. Ya no son quince bailarines sobre un escenario realizando una excepcional interpretación, sino que son silenciosos seres individuales con sentimientos propios. En la entrevista que

concedió el director a Florence Maillard para la revista *Cahiers du Cinema*, afirmaba lo siguiente:

[En *Crowd*] hay una circulación de emociones sobre el escenario, mediante la que logramos proyectarnos a nosotros mismos. En cine no me interesa tanto identificarme, pero aquí es como si me encontrara más o menos en cada uno de los bailarines del escenario. [...]

La emoción siempre es una sorpresa, eso es lo que interrumpe el hilo. Creo que lo que más me molesta en el cine es cuando los cineastas logran escenificar el sentimiento del amor, pero sin decírnoslo. Cuando de repente parece amor. No sé si llegué allí, pero en cualquier caso, eso es lo que me preocupaba, cómo escenificar el sentimiento del amor, que flota, que ni siquiera está muy apegado a los personajes (Florence Maillard, 2020, pp. 43-44).

Creemos que por eso mismo Chiha, tras alcanzar su objetivo, esto es, sacar a la luz una suerte de representación visual e ilógica del amor y las emociones en este tipo de fiestas, se “apropia” al final del largometraje de una serie de imágenes grabadas por Arnaud Pasquier en 1988 procedentes de una noche de fiesta en la conocida discoteca parisina Le Palace. Como explica Chiha, fue una de las primeras fiestas de música techno en París. En esta línea, estas secuencias devienen abrumadoras a quien las observa porque, como bien dice el director, aparte de la calidad de la imagen, en la actualidad nada de esto ha cambiado (Florence Maillard, 2020):

Las discotecas están hechas de ficción, están fuera de la realidad, del tiempo. Es un espacio para el absoluto presente, y esto es lo que lo hace tan estimulante y melancólico al mismo tiempo – cada movimiento, cada mirada, cada canción es la promesa de una historia, una posible ficción que se desvanece en la noche (Karine Durance, 2019).

El final representa eso, la imperceptible y a la vez profunda difusión de límites entre la realidad y la ficción, entre los diferentes tiempos -presente, pasado, futuro- que rigen nuestras vidas, pero, sobre todo, la difusión del vínculo del deseo imposible de amar mediante la evasión, mediante la salida de uno mismo: “Presente, pasado, vida y arte, realidad y sueño, amor y muerte... No más límites, todo es parte del todo” (Karine Durance, 2019), dice Chiha.

Inspirado por una sentencia tan reconocida como la que en su día escribió Paul Valéry: “lo que es más profundo en el hombre es la piel”, Chiha cree que esto es lo que se graba: la superficie, la piel (Florence Maillard, 2020, p. 44). Nosotros creemos que esto va más allá. Más allá del tiempo detenido que trabaja Gisèle Vienne, más allá de una simple historia de ficción. En palabras del austriaco: “De repente el tiempo llega, ese tiempo eternamente presente, que al mismo tiempo siempre pasa [...]. Y se une al sentimiento del amor: no hay más pasado, no hay más futuro, todo es tan sensible (Florence Maillard, p. 44)”.

El tiempo se ha detenido y da paso a una gran pregunta: ¿Y si todo fuera amor?

4. CONCLUSIONES

Contra todo pronóstico, Patric Chiha ha conseguido desvelar si acaso uno de los grandes misterios de *Crowd*.

Creemos entonces pertinente llegar al desenlace de todo el estudio, siendo este no otro que el posible significado de ambas obras. El desenfreno, el consumo de drogas, la violencia, el sexo, la música y las relaciones interpersonales entre los bailarines protagonistas de la excepcional creación teatral de Gisèle Vienne son los factores que alcanzan la difusión de límites que hemos venido remarcando en todo el análisis. Estos límites, establecidos como binomios conceptuales, son realidad-ficción, deseo-amor, drogas-evasión, música-pérdida de control. Unidos en uno mismo, que en sí es la pieza teatral de Vienne, crean una potente obra tan abrumadora como catártica; y añadidos al largometraje de Patric Chiha, con sus excepcionales diálogos y soliloquios, caracterizado por la profundización en el detalle, generan la base conceptual de ambas piezas. Esta base es la base de la emoción y, en concreto, de la emoción del amor. Como recogíamos en citas anteriores, cada noche de fiesta se convierte en la posibilidad ficticia de una nueva historia. Una historia individual que, de repente, se carga de potente emotividad gracias al deseo de “dejarse llevar por”.

Florence Maillard dice que *Si c'était de l'amour* se basa en lo siguiente: “tocar y ser tocado, ese es el único viaje” (Florence Maillard, 2020, p.

42). En *Crowd* lo observamos, e incluso nos vemos engullidos por la abrumadora puesta en escena, por ese continuo e ilógicamente imparabile ralenti; en *Si c'était de l'amour* lo alcanzamos: llegamos al final del viaje.

Ya no quedan más límites, solo una emoción: el deseo (im)posible de amar.



Fotograma de *Si c'était de l'amour* (2019), Patric Chiha.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berlinale (2020). Archive-Si c'était de l'amour |If it were love.
<https://tinyurl.com/y6esejkv>
- Boisseau, R. (2008, 25 de abril). Gisèle Vienne: des marionnettes et du sang.
Telerama. <https://tinyurl.com/y64by239>
- Centrale Fies (2020). Gisèle Vienne / Crowd [video]. Vimeo.
<https://tinyurl.com/yyb8yyug>
- Chiha, P. (dir.) (2019). *Si c'était de l'amour* [película]. Amores Pictures.
- Durance, K. (2020). If it were love [Nota de prensa y entrevista]. *Unifrance*.
French Cinema Worldwide. <https://tinyurl.com/yxthyxlx>
- HANANIA, E. (2019). *It's Alive! À travers l'oeuvre de Gisèle Vienne*. Shelter Press.
- Guerrero, D. (2019, 9 de marzo). Gisèle Vienne, entre la desesperanza y lo desesperante. *El Correo de Andalucía*. <https://tinyurl.com/y6ftm3yo>

- Lerer, D. (2020, 20 de octubre). Festivales: crítica de <<Si c'était de l'amour>>, de Patric Chiha (FestiFreak). *Micropsia*.
<https://tinyurl.com/yylwy8t8>
- Maillard, F. (2020, marzo). Si c'était de l'amour de Patric Chiha. *Cahiers du Cinema*, nº 764, 42-42.
- Marcus, B. Saidi, C. (dirs.) (2017). *What We Started* [película]. Bert Marcus Productions.
- Naves Matadero (2020). Crowd. Gisèle Vienne [playlist]. YouTube Music.
<https://tinyurl.com/y58zv92r>
- Sanson, D. (2017). Crowd. Interview for the Festival d'Automne à Paris. *Gisèle Vienne*. <https://tinyurl.com/y6plx88x>
- Vienne, Gisèle (s.f.). Crowd. Gisèle Vienne. <https://tinyurl.com/y6bnsjlo>
- Vouilloux, B. (2020). *Gisèle Vienne. Plateaux Fantasmatiques*. Shelter Press.
- Winship, L. (2019, 30 de septiembre). 'Western society has little space for ecstasy': back to Berlin's 90s club scene. *The Guardian*.
<https://tinyurl.com/y6672q4z>
- Wittgenstein, L. (2017). *Tractatus lógico-philosophicus. Investigaciones filosóficas*. Editorial Gredos (originales publicados en 1921 y 1953).

EL LENGUAJE DEL LIVE ART: DE LA PERFORMANCE AL ARTE VIVO⁷¹⁶

DRA. VANESA CINTAS MUÑOZ
Universidad de Málaga, España

DRA. OIHANA CORDERO RODRÍGUEZ
Universidad de Granada, España

DR. ALFONSO DEL RÍO ALMAGRO
Universidad de Granada, España

RESUMEN

Este texto plantea una síntesis de los resultados obtenidos en el proyecto de investigación en el que venimos trabajando dentro del Grupo de Investigación HUM.425 (Universidad de Granada) en torno a la evolución de la performance y su desarrollo en nuestros días. Pues, desde que a mediados del siglo pasado el lenguaje de la performance comenzara a utilizarse como un medio de expresión, comunicación y experimentación, dentro del campo de las Artes, han sido numerosos las modificaciones, ampliaciones y fusiones con otros campos que ha experimentado hasta llegar a lo que hoy conocemos como *Live Art* o Arte Vivo. En un momento, como el actual, en el que el propio concepto de presencia, en vivo o en contacto ha quedado, cuanto menos, cuestionado y puesto en entredicho.

Por tanto, el objetivo principal de este escrito es realizar un análisis crítico sobre el desarrollo y evolución de este ámbito, desde el lenguaje de la performance en el siglo pasado hasta su concepción heterogénea y expandida en la actualidad. Para ello, en primer lugar, hemos profundizado en sus precedentes y en sus particularidades más importantes con el afán de favorecer su comprensión y definición. Posteriormente, hemos localizado y estudiado las propuestas performativas más significativas provenientes tanto de la producción de diversos artistas actuales, que han hecho de la performance su medio de trabajo habitual, como de distintos encuentros, festivales y proyectos expositivos performativos de las últimas décadas. Consecutivamente, hemos

⁷¹⁶ Este capítulo ha sido realizado en el marco del Grupo de Investigación HUM.425 (Universidad de Granada), contando con parte de los recursos financiados por Secretaría General de Universidades, Investigación y Tecnología de la Consejería de Economía y Conocimiento, Junta de Andalucía, España, en la Evaluación de la Actividad Científico-Técnica de los Grupos de Investigación PAIDI.

confrontado los hallazgos del estudio de estas obras con las aportaciones de los principales expertos en este campo. Lo que nos ha permitido proponer las conclusiones pertinentes en las que planteamos el Arte Vivo como un escenario caracterizado por una constante redefinición que, partiendo del trabajo de lo corporal, se sitúa más allá del mismo lenguaje del Arte de acción.

De este modo, entenderemos el *Live Art* o Arte Vivo como un territorio de interacción que abarca todo el proceso creativo circundante, desde el acontecimiento efímero hasta la documentación y objetualización que en el trascurso del acontecimiento performativo se generan y formalizan. Una herramienta de creación híbrida y porosa en la que se establece diferentes conjunciones estratégicas con otros campos de la creación artística, con los que se ha ido mezclando y fusionando a lo largo de las últimas décadas. Una práctica creativa de reflexión que demanda un claro posicionamiento ante el propio proceso creativo y una concienciación de sus implicaciones y repercusiones en los diversos entornos sociales y culturales de los que surge. En suma, un dispositivo artístico transdisciplinar de experimentación corporal y transformación social, con capacidad demostrada de adecuarse a los diversos condicionantes e imprevistos en cada momento histórico, desde donde revisar los límites del lenguaje artístico.

PALABRAS CLAVE

Arte, Arte Vivo, *Live Art*, Performance, Cuerpo.

INTRODUCCIÓN

Dentro del Grupo de Investigación HUM.425 (Universidad de Granada) venimos desarrollando una línea de trabajo sobre la expansión del lenguaje de la performance hasta nuestros días, en los que ha quedado englobado bajo el término de *Live Art* o Arte vivo. Adoptando una postura crítica sobre los propios discursos artísticos, que nos ayuda a comprender cómo estos pueden repercutir e interaccionar en el contexto social y cultural desde el que surgen, hemos ido profundizando y discerniendo sobre las peculiaridades, el desarrollo, la transformación y la definición de este lenguaje en la actualidad. Bajo una apariencia mucho más heterodoxa y transdisciplinar, el lenguaje performático se ha ido adaptando y combinando sus posibilidades y características formales, de conceptualización o de difusión, entre otras, con las de otros campos creativos y a los nuevos modos de experimentación del producto artístico.

Desde este planteamiento, el objetivo principal de este texto es realizar un análisis crítico sobre el desarrollo y evolución de este ámbito, desde el lenguaje de la performance en el siglo pasado hasta su concepción heterogénea y diseminada en la actualidad. Con la intención de expandir, amplificar y estructurar este lenguaje, nos adentramos en este territorio heterogéneo y en los factores que intervienen en su proceso, así como en sus modos de acción y en las condiciones de producción, para contribuir con ello al desarrollo del pensamiento y del hacer de este lenguaje artístico en auge en nuestros días.

Para ello, hemos comenzado desde la premisa que se extrae de la interpretación misma de la performance, en cuanto que “reconstituye un recorrido activo, [...] reorganiza, rearticula, reactiva, reestructura el espacio a su medida” (Picazo, 1993, p. 135) y de la convicción de que el *Live Art* o Arte Vivo es más una estrategia de acción que una acción en sí misma. Pues, como iremos analizando a lo largo de este texto, este modo de hacer va más allá de la acción e, incluso, de lo corporal en algunos de los casos. Con ello, nuestras contribuciones intentan proponer perspectivas desde donde argumentar y debatir sobre este lenguaje en permanente cambio y transformación.

1. APROXIMACIONES A LA DEFINICIÓN DEL *LIVE ART*

La fina y sutil línea, en ocasiones imperceptible, que separa, y a su vez conecta, el *Live Art* o Arte Vivo y la performance la podemos rastrear a través de las múltiples investigaciones que se han dedicado al análisis de sus elementos y características constituyentes. Desde el campo más formal y puramente semántico (Goldberg, 1996; Ferrando, 2009; Fischer-Lichte, 2011; Phelan, 1993; etc.), hasta estudios más históricos y geográficos (Aznar, 2000; Casellas, 2007; Martel, 2004; Picazo, 1993; etc.), podemos entender las distintas comprensiones de los procesos creativos y las diferencias en las configuraciones performativas. La expansión gramatical de la performance y sus disconformidades lingüísticas en diversos marcos espacio-temporales, la podemos localizar en el recorrido que la *Tate Modern* (Londres) hace de los conceptos relacionados con el *Live Art* (www.tate.org.uk/art/art-terms//live-art) o en plataformas especializadas como *Exchange Live Art* (www.exchangeliveart.com/), *Acción-MAD!* (www.accionmad.org), entre otras. En relación a los/as artistas y a sus diferentes formas y posturas a la hora de entender el Arte Vivo, podríamos nombrar a Laurie Anderson (www.laurieanderson.com), Ron Athey (www.ronathey.com), Coco Fusco (www.cocofusco.com), Regina José Galindo (www.reginajosegalindo.com), Dora García (www.doragarcia.net), Carlos Martiel (www.carlosmartiel.net), Lorena Wolffer (www.lorenawolffer.net), entre otros/as muchos/as. Pues, como decimos, este lenguaje se ha convertido en uno de los medios más utilizados y desarrollados en las últimas décadas.

Los diversos recorridos que el *Live Art* o Arte Vivo propone desde los márgenes lingüísticos con la especulación artística, la polisemia y la elaboración de productos consumibles por las instituciones artísticas y culturales están muy presente en la comprensión que plantea de estas prácticas artísticas la agencia *Live Art Development Agency* (Londres) (<https://www.thisisliveart.co.uk>). Dirigida por Lois Keidan, cuenta con las producciones de: Josua Sofaer (<https://www.josuasofaer.com>), Kira O'Reilly (<http://www.kiraoreilly.com>) o Franco B (<http://www.franko-b.com>), entre otros.

Intentar plantear una definición del *Live Art* o Arte Vivo nos demanda un esfuerzo por acoger y acoplar una diversidad de voces que trazan un campo de interacción y expansión con otros campos artísticos, con lo social y colectivo, con la multiplicidad formal, lo experiencial y lo presencial. En los territorios anglosajones, el *Live Art* es el término dado al desarrollo contemporáneo del Arte de acción (Martel, 2004): arte de acción en vivo, en escena o a través de su registro documental. Mientras que para la cultura germana hace alusión al arte en directo y en tiempo real, mostrando un imponente interés por el acontecimiento aquí y ahora (Fischer-Lichte, 2011, pp. 139-153). En nuestros días, el Arte Vivo se construye y se proyecta más allá del Arte de acción propiamente dicho. Pues, como nos indica Lois Keidan, va más allá de una definición cerrada y centrada en torno a las propuestas de la performance, abarcando y conteniendo todo el proceso creativo circundante y, como consecuencia, los objetos e imágenes residuales y documentales generados a posteriori (en Sánchez y Huedo, 2003, pp. 196-197). Unos vínculos y unos vestigios que dejan patente la dilatación de los límites del lenguaje y su consecuente intercambio, contaminación y relación con otros campos.

2. ANTECEDENTES Y DERIVACIONES

Numerosos trabajos de investigación sobre la performance emplazan sus antecedentes en las obras dadaístas, futuristas y surrealistas (Aznar, 2000; Goldberg, 1996; Phelan, 1993). Desde nuestro punto de vista, al hablar de Arte Vivo es esencial apuntar, especialmente, al Arte de acción, el *Body Art* y a los *Estudios de Performance* (Picazo, 1993), al Activismo y los movimientos sociales (Aznar y Martínez, 2009; Aiziczon, 2007, Schechner, 2012) y a los discursos feministas y a los desarrollos de acciones de mujeres (Aliaga, 2003; Alario, 2008; Taylor y Fuentes, 2011). Pues, como indicaría Juan Antonio Ramírez: “las mujeres han sido responsables de este cambio de acento informalista más temático e implicado en la vida, que es peculiar de casi todo el arte de acción” (en Alario, 2008, p. 55).

La combinación de estos precedentes originó unas características propias a tener en cuenta. Pero, también, un modo de hacer y un enfoque

metodológico, con ciertos matices diferencias, a la hora de plantear las obras. Podríamos decir que el Activismo y las luchas por los derechos civiles conectaron con las implicaciones contextuales e ideológicas de la obra de arte (Aiziczon, 2007; Phelan, 1993). A su vez, los planteamientos feministas y las acciones realizadas por mujeres nos llevan a la expansión de los límites del lenguaje artístico y del Arte de acción, fomentando la capacidad de cuestionar lo establecido y la ruptura con los márgenes impuestos.

3. EL CARÁCTER COMPROMETIDO EN EL *LIVE ART*

Tener en cuenta estas diferencias implica intensificar la mirada para atender y considerar todos los componentes y elementos que intervienen, acontecen y se desprenden en el proceso de la propia acción. A diferencia de la performance, para muchos autores/as, el proceso creativo en el *Live Art* o Arte Vivo, posee un significado concreto, un compromiso en el que el acto mismo de crear se encuentra inserto en la estructura social y cultural en la que se genera (Alonso, 2011; Fischer-Lichte, 2011; Keidan, 2003, entre otros).

Esta consideración nos lleva a señalar el carácter que define y construye lo que concebimos como Arte Vivo hoy en día: el compromiso con lo contextual y social, el posicionamiento ideológico y político, una toma de conciencia de las repercusiones que nuestras acciones conllevan. Es decir, un sentido de la responsabilidad y una concienciación del alcance y de la importancia de los actos creativos y vitales que son entendidos como centro dominador de la propuesta (Keidan, 2003; Cuir y Mangion, 2014). Eso sí, concibiendo el posicionamiento político en la aceptación propuesta por la filósofa y politóloga Chantal Mouffe (1999) a *lo político*, enlazado a la dimensión de antagonismo y de hostilidad que existe en las relaciones humanas. Disconformidad que se manifiesta como la diversidad en las relaciones sociales, mientras que *la política* señala a la necesidad de establecer un orden y una organización a la coexistencia humana en condiciones que son siempre conflictivas, pues están atravesadas por *lo político*.

Una relación entre la acción y el compromiso social, que tiene presente los ejes y categorías de opresión que configuran nuestras identidades y nuestras vidas, como ocurrió, por ejemplo, en el proyecto *Acción y teatralidades disidentes* (<https://tinyurl.com/skc4dkd>), organizado en el 2016 por el *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona* (MACBA) y dirigido al ámbito educativo. En este encuentro se puso especial interés no sólo en propuestas que se caracterizaban por la utilización de estrategias performativas durante el proceso de creación y de producción o en su presentación, sino que, además, se centró temáticamente en los procesos de la vida, de la cultura popular y del activismo social o de género. O, también, en el curso: *Utópicos 90. Entre el giro social del arte y la dimensión estética del activismo* (<https://tinyurl.com/vbjkuxv>), desarrollado en 2020 a cargo de la historiadora Julia Ramírez-Blanco, que recorre distintos territorios y diferentes metodologías a través de la acción colectiva, en un intento por reflejar la pluralidad existente en este retorno de lo comunitario.

La relación entre creación artística e implicación política es una conjunción muchas veces dificultosa, polémica o, incluso, utópica. Además, el Arte de acción y su conceptualización como herramienta de cuestionamiento ideológico también provoca estas tensiones, aunque como nos dice Gloria Picazo, “para muchos artistas, la performance ha sido un medio para explorar la dimensión física del cuerpo [...] y hacer evidente su papel de compromiso con la sociedad” (Picazo, 1993, p. 15). De este modo, podríamos plantear, entonces, que el *Live Art* o Arte Vivo tiene la capacidad de incidir e intervenir sobre el cuerpo social y colectivo. Un posicionamiento y una acepción que se diferencia del accionismo en general, pues como indica Juan Vicente Aliaga “el accionismo no conlleva per se una intencionalidad política” (en Echevarría, 2003, p. 245). Este matiz es uno de sus fundamentos, un soporte estructural que nos permite comprender la sutil diferencia entre la performance y su desarrollo posterior y, a su vez, establecer y ubicar el lenguaje del Arte de acción como antecedente generador del Arte Vivo.

4. EL CUERPO COMO MATERIAL PRIMIGENIO

El *Live Art* o Arte Vivo tiene como materia primigenia de creación el propio cuerpo. Un cuerpo que ha pasado de ser comprendido como soporte, en los años sesenta y setenta, a motor de cuestionamiento y transformación en los ochenta y noventa del siglo pasado (Mayayo, 2004; Warr, 2006). Un instrumento de acción que atiende a una estrategia de creación donde las repercusiones e implicaciones que se originan en su ejercicio suceden en el contexto social y cultural en el que se desarrolla o ubica dicho cuerpo (Aliaga, 2003). Todo ello, envuelto en una concepción de un proceso creativo transdisciplinar, interconectado, abierto con el significado y comprometido (Aznar y Martínez, 2009).

El Arte Vivo nos sitúa ante los límites del lenguaje y de la acción vivencial, en un territorio experimental y experiencial, en un proceso que engloba una acción, reacción, repercusión e implicación social. Es una “estrategia política” (Keidan, 2003, p. 198), donde el cuerpo se encamina hacia la transformación, reivindicación y liberación como fuente de conocimiento. Un cuerpo atravesado por mecanismos y discursos culturales, políticos, identitarios, jurídicos, médicos y tecnológicos, y que en su acto creador llega a tocar a otros cuerpos, pues en él se “acopla lo conceptual con lo físico, lo emocional con lo político, lo psicológico con lo social, lo sexual con lo cultural” (Echevaría, 2003, p. 245). Tal como afirmaba Michel Foucault: “el poder no está nunca en la exterioridad, más bien cruza los cuerpos” (Foucault, 1981, p. 44). Y es que las relaciones de poder “lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” (Foucault, 1977, p. 32).

La conceptualización y normativización que recae sobre los cuerpos los convierte en “un *site* (lugar) nada neutral ni pasivo, sino más bien obsesivo en el que convergieron y se proyectaron a la vez prácticas artísticas y discursos críticos” (Guasch, 2000, p. 499). El cuerpo participa de su propia realidad, la constituye. Como nos dice Linda McDowell, el cuerpo es “un lugar. Se trata de un espacio en el que se localiza el individuo, y sus límites resultan más o menos impermeables respecto a los restantes cuerpos” (McDowell, 2000, p. 59), y es el producto y la

consecuencia de su constitución social. El cuerpo “es el medio por el que nos materializamos como seres sociales, por el que producimos “espacio social”, afirma el sociólogo Henri Lefebvre (en Warr, 2006, p. 19). Éste es el resultado de múltiples interacciones ideológicas, sociales, culturales, religiosas, etc., de fuerzas y tradiciones que conforman la historia personal de cada uno y de nuestro entorno, pues como nos recuerda Peter McLaren: “la cultura se inscribe tanto en el cuerpo como sobre él” (1997, p. 91).

De este modo, entendemos el cuerpo como una construcción social y cultural (Cortés, 1996), una superficie de inscripción de los discursos de poder que lo construyen y determinan. Para M. Foucault: “el cuerpo trata de una superficie inscrita a través de las costumbres sociales, sobre la que se actúa en los escenarios institucionales que crea el discurso” (en McDowell, 2000, p. 81). Pero, además, es sobre el propio cuerpo donde se produce y se materializa esta realidad, ya que “resulta imposible acceder a lo que sería puramente cuerpo antes de que éste fuera traspasado por las prácticas discursivas que entretejen la cultura” (en Azpeitia et. al., 2001, p. 12).

Los cuerpos “no pueden entenderse como objetos ahistóricos, naturales o preculturales, porque [...] son en sí mismos el producto y el efecto directo de la propia constitución social de la Naturaleza”, dirá M. Foucault (en McDowel, 2000, p. 84). Unas consideraciones que podemos ver reflejadas en distintos trabajos performativos de Yolanda Domínguez (yolandadominguez.com), Nikki S. Lee (<https://tinyurl.com/y2df5515>), Carlos Martiel (www.carlosmartiel.net), Lorena Wolffer (www.lorenawolffer.net), entre otros.

5. DISIMILITUDES CON LA PERFORMANCE

El Live Art o Arte Vivo, como hemos apuntado, surge del desarrollo de la acción performativa y la experimentación corporal (*Body Art*, *Performance Art*, *Happenings*, Arte de acción, etc.), expandiendo su capacidad performativa, generativa y no referencial. Este campo de acción abarca desde la ruptura del límite entre arte y vida, propio del Arte de acción, a la recuperación del acontecimiento como elemento clave es su

conceptualización (Borriaud, 2008; Gumbrecht, 2004), potenciando la presencia por encima de otras posibilidades. Este lenguaje nos propone el “acto en vivo” como principio del proceso creativo, donde lo efímero y lo procesual son aspectos determinantes (Casellas, 2007; Schechner, 2012).

A diferencia de las performances generadas en las primeras décadas de su utilización, el lenguaje del *Live Art* o Arte Vivo, es la consecuencia de la fusión y contaminación con otros lenguajes artísticos y creativos (desde las artes plásticas y audiovisuales, el teatro o la danza, hasta la biología, la botánica, las nuevas tecnologías multimedia o las cibertecnologías). Siendo consciente, además, de las repercusiones e implicaciones contextuales que de ello se deriva (Alonso, 2011; Borriaud, 2008). Pero, sin duda, una de las discordancias más importantes con respecto a las performances del siglo pasado es que el *Live Art* toma como parte esencial en su proceso de creación todo lo que en él se genera y se desprende: los objetos, las imágenes y sonidos residuales y testimoniales. Es decir, asume tanto la objetualización como la documentación del proceso seguido, todo lo que se genera desde y para la acción, todo cuanto acontece, los gestos y restos derivados en el transcurso del proceso creativo (Aznar, 2000; Keidan, 2003; Davies, 2011).

5.1. LAS OBJETUALIZACIONES EN EL *LIVE ART*

Pensemos que el *Live Art* o Arte Vivo es el resultado de todo el desarrollo creativo que rodea a la acción, desde los objetos preparatorios hasta los que se originan durante su acaecimiento, pasando por los registros y documentos y por todo aquello que procede de la acción. En la exposición *Out Of Actions, Between Performance and the object, 1949-1979* (Schimnel, 1998) a los objetos utilizados y producidos durante las performances se les denominó comisuras, en cuanto que su significado estaba “conectado a las acciones de las que derivan o en las que han participado” (Aznar, 2000, p. 8).

A ello, y desde nuestro punto de vista, habría que sumarle otra serie de elementos, objetos, imágenes y sonidos que aluden a las objetualizaciones en el Arte Vivo: comisuras (en cuanto que son utilizadas en la acción, mostrándose a modo de aperturas al acontecimiento vivido), fisuras

(producidas durante o a partir de la acción) y cicatrices (testimonios y documentos que recogen desde dibujos preparatorios, objetos utilizados o documentación audiovisual y fotográfica (Alonso, 2011; Davies, 2011; Delpoux, 2010).

Esta relación con los objetos ya estaba presente en las propuestas dadaístas, futurista o surrealistas, tal como recoge Roselee Goldberg (1996). Los artistas visuales han producido actuaciones en vivo al mismo tiempo que realizaban otras piezas formales, poniendo sus cuerpos y sus ideas en acción para poder expresarlas, además, objetualmente. Más allá del acontecimiento efímero, el *Live Art* incorpora su peregrinaje hacia los objetos y documentos generados en el proceso creador de las ideas, en su producción, recepción y documentación. Objetos que transitan bajo una noción de “corpus” y se articulan en un territorio indefinido, fusionando entre recursos artísticos otros posibles relatos en torno a lo performativo y lo objetual. A modo de ejemplo, podríamos recordar diversos trabajos performativos donde la presencia de diferentes tipos de materiales cotidianos conviven, generan y fundamentan el desarrollo de la acción vivencial: desde las extensiones corporales de Rebeca Horn (<https://tinyurl.com/y57zgy2n>); los vestidos de novia y distintos utensilios relacionados con el ritual del matrimonio en Beth Moysés (www.bethmoyses.com.br), hasta la utilización de objetos cotidianos del hogar en Marta Rosler (www.martharosler.net), entre otros muchos ejemplos.

En todos estos casos, la vivencia a través de los objetos, el potencial semántico e intimista de éstos, actúan de mediadores y de agentes en la experiencia performativa. Pero, sobre todo, de tránsito creativo vivo hacia la transformación y el cambio. Los elementos que conviven y se desprenden de la acción (objetos, imágenes, sonidos, etc.) documentan de viva voz lo acontecido, frente a la premisa de épocas pasadas en las que una performance ni podía ni debía ser documentada. Un argumento que privilegiaba el acontecimiento efímero sobre el resto del proceso y hegemonizaba unos modos de hacer sobre otros, dejando atrás la complejidad de un pensamiento y de un hacer tan diverso propio del Arte Vivo.

5.2. EL *LIVE ART* COMO ACCIÓN TRANSDISCIPLINAR

El lenguaje de la performance se ha ido adelantando y relacionando con distintos ámbitos del campo artístico (Ferrando, 2009). Ha ido tomando de la pintura, la arquitectura, la instalación, la escultura, la danza, la música, la poesía o la literatura nuevas posibilidades para explorar la acción creativa y aspectos más profundos con la vida y la comunicación (Schimel, 2998; Schchner, 2012).

A diferencia de la performance “clásica”, donde el acontecimiento artístico posee un carácter efímero, configurado con un espacio y un tiempo concretos y determinados (Aznar, 2000), el *Live Art* o Arte Vivo abarca no sólo este acontecimiento, sino que además en su proceso de creación prevalece un modo de hacer transdisciplinar, fusionando otros soportes y lenguajes (Keidan, 2003; Cuir y Mangion, 2014). Es decir, si la performance se relacionaba puntualmente con prácticas como el teatro, la música y el audiovisual, el Arte Vivo bebe continuamente de una diversidad de ámbitos conscientemente. Una hibridación y mestizaje que opera más allá de los márgenes artísticos (Delpeux, 2010; Picazo, 2003). Una fusión del Arte de acción que se extiende no sólo hacia las artes visuales, la danza o el cabaret, sino también a la biología y la botánica y, como no, al lenguaje multimedia y a las ciber-tecnologías (Goldberg, 1996, p. 173), así como en el activismo y los movimientos sociales (Aiziczon, 2007).

En cuanto a la acción y su relación con lo audiovisual, un buen ejemplo fueron las programaciones y el ciclo de video realizado en el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (Madrid), con el título de *Monocanal* (2003) (<https://tinyurl.com/y4l9ouzu>), donde, a través de las obras de los/as artistas y los textos que se generaron, se reflexionó hacia aspectos más profundos de la producción de lo performativo, la acción y el video. También podemos recordar números trabajos generados por Pilar Albarracín (www.pilaralbarracin.com), Marcel.lí Antúnez (www.marceliantunez.com), Tania Bruguera (www.taniabruquera.com), Dora García (www.doragarcia.net), María Hassabi (www.mariahassabi.com), Eduardo Kac (www.ekac.org), o La Ribot (www.laribot.com), entre otros muchos ejemplos, donde sus procesos creativos transdisciplinares

transitan desde la performance, al video, la fotografía, la escultura, la instalación, las artes visuales o las escénicas.

Ni siquiera desde sus múltiples formas lingüísticas de nombrarlo, Arte vivo o en vivo, Arte de acción o en directo, etc. se recoge completamente la diversidad intencionalidad o la totalidad de las posibilidades a las que hace referencia, ya que acoge desde la multiplicidad de posibilidades más allá de lo corporal hasta otras formas gramaticales más objetuales. Posiblemente, el Arte de acción sea el modo más cercano de llamar en nuestra lengua a esta manifestación artística en permanente definición y activación, siempre en transformación y fusión. Y ésta, una de sus características más significativas: su presencia, la presentación ante la representación (Millán, en Châmalle X, 2008, pp. 137-154). En este sentido, podríamos afirmar que atender al hacer, al aquí y al ahora, desde la presencia, el acontecimiento y su capacidad performativa es crear haces de realidad, resignificarla e implicarse con la vida.

6. CONCLUSIONES

Poder desarrollar este estudio nos ha permitido comprobar que el lenguaje del *Live Art* o Arte Vivo es la consecuencia de la fusión e hibridación de la performance, a lo largo de las décadas, con otros campos artísticos, creativos y experimentales. Este lenguaje, que surge de la acción y experimentación corporal y vivencial se ha ido expandiendo de tal forma que ha ido acogiendo en sus modos de hacer toda la objetualización relacionada, utilizada o desprendida con el proceso de creación. Del mismo modo, lejos de lo que sucedía décadas atrás, el *Live Art* asume, como parte imprescindible e irrenunciable de su desarrollo, la propia documentación audiovisual testimonial que, también, es absorbida institucionalmente.

En las últimas décadas estamos asistiendo a un auge y desarrollo en su utilización por parte de numerosos/as artistas, vinculado a una recuperación del acontecimiento como centro de la vivencia artística. Frente a los discursos exclusivamente virtuales y digitales, la presencia corporal en vivo, se abre paso en nuestros días reapareciendo como una de las grandes demandas de consumo. En este sentido, no es de extrañar

cuando constatamos su incorporación en casi la totalidad de las agendas de las instituciones de prestigio.

Ahora bien, en los momentos como los actuales, donde la presencia corporal, el acto en vivo o el contacto y la cercanía entre los cuerpos, etc. han quedado, cuanto menos, interpelados y puestos en entredicho con motivo de las medidas de control sanitario provocadas por la pandemia de la *COVID19*, la recuperación de la vivencia en directo y del acontecimiento en vivo se convierte en algo revolucionario y, casi, transgresor. De hecho, volvemos a asistir a una nueva recuperación y utilización de medios de retransmisión en directo como una de las salidas que posibilita su vivencia y difusión.

Por otra parte, después de todo lo analizado, hemos de destacar que cualquier acción a través del cuerpo tiene repercusiones sobre nuestras vidas, conlleva una reacción en lo social, en lo cultural y en lo ideológico, pues como plantea Lynda Nead: “Si las fronteras del cuerpo no pueden separarse de la operación de otras fronteras sociales y culturales, la transgresión corporal es también una imagen de la desviación social” (1998, p. 19). De la misma manera, contemplando todas las posibilidades dentro del *Live Art* o Arte Vivo, sus modos de hacer, su repercusión y su significación hacia lo contextual, podemos considerar que, desde este ámbito, se entretujan cuerpos y acontecimientos que conectan con otras corporalidades y otras vidas, por lo que la transgresión, la desobediencia o mera intervención sobre el evento efímero tendrá consecuencias e implicaciones en el contexto que lo alberga, lo marca, lo define y lo genera.

Estas repercusiones definen nuestro interés y atracción por el *Live Art* o Arte Vivo: su fusión el activismo y los movimientos sociales, su ímpetu hacia la acción y la complicidad, su poder de intervención, correlación y dilación del cuerpo en el espacio y en su contexto, las consideraciones e intervenciones derivadas en lo social, en lo político y en lo cultural, su forma de reivindicar, de tomar postura, de reclamar los cuerpos para producir otros significados, otras realidades que cuestionen nuestras vidas y nuestra capacidad para intervenir en ellas. Un proceso vital del que se desprenden objetos, imágenes y acciones. En definitiva, el *Live Art* como estrategia política, un modo de hacer, una conducta

transdisciplinar que expande el horizonte, los saberes y los límites artísticos con ingredientes subversivos y transformadores que da más protagonismo al proceso artístico y vital que al resultado. En su hacer, el *Live Art* o Arte Vivo interpela, interviene el contexto con acciones, imágenes y objetos para activar a la audiencia. Como afirmaba Lois Keidan: “Es una estrategia para mapear una cultura de la acción artística que no respeta fronteras y no reconoce límites” (en Sánchez y Huedo, 2003, p. 197).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIZICZON, F. (2007). *La revuelta de los corpiños: Performance, Activismo feminista y lucha sindical docente en Neuquén*, Mora.
- ALARIO, T. (2008). *Arte y Feminismo*. Nerea.
- ALIAGA, J. V. (2003). El cuerpo de la discordia. En J. ECHEVARRÍA, *Arte, cuerpo y tecnología*, (pp.243-256). Ediciones Universidad de Salamanca.
- ALONSO, R. (2011). *Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y2basgt8>
- AZNAR, S. (2000). *El arte de acción*. Nerea.
- AZNAR, S. Y MARTÍNEZ, J. (2009). Comportamientos con el cuerpo (acciones- performances). En S. AZNAR y F. MARTÍNEZ. *Últimas tendencias del arte* (pp. 117-132). Editorial Universitaria Ramón Areces. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- BORRIAUD, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editores.
- CASELLAS, J. (2007). ¿Qué es la performance? En CHÂMALLE X: *III Jornadas de Arte de Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo*, (pp. 263- 270). Centro Galego de Arte Contemporánea.
- CORTÉS, J. M. G. (1996). *El cuerpo mutilado: la angustia de muerte en el arte*. Generalidad Valenciana, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia.
- CUIR, R. Y MANGION, É. (Eds.). (2014). *Performance Art: Live of the Archive and Topicality*. Les Presses du Réel.
- DAVIES, D. (2011). *Art as Performance*. Blackwell Publishing.

- DELPEUX, S. (2010). *Le corps-caméra. Le performer et son image*. Textuel.
- FERRANDO, B. (2009). *El arte de la performance: elementos de la creación*. Mahali.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- FOUCAULT, M. (1981). *Un diálogo sobre el poder*. Alianza.
- FOUCAULT, M. (1977). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- GOLDBERG, R. (1996). *Performance Art*. Destino.
- GUASCH, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza.
- GUMBRECHT, H. U. (2004). *Production of Presence. What meaning cannot convey*. Stanford University Press.
- KEIDAN, L. (2003). Llegan los problemas...Las políticas del cuerpo en el Live art. En J. A. SÁNCHEZ y A. HUEDO (Ed.). *Situaciones: un proyecto multidisciplinar en Cuenca (1999-2002)*, (pp. 196-197). Universidad de Castilla la Mancha.
- MARTEL, R. (2004). *Arte acción*. Institut Valencià d'Art Modern.
- MAYAYO, P. (2004). La reinención del cuerpo. En J.A. RAMÍREZ y J. CARRILLO (Ed.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI* (pp. 85-125). Cátedra.
- MCDOWELL, L. (2000). *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Cátedra.
- MCLAREN, P. (1997). *Pedagogía crítica y cultura depredadora. Políticas de oposición en la era posmoderna*. Paidós.
- MILLÁN, F. (2008). Presentación frente a la re-presentación: el arte de acción. En CHÂMALLE X. *IV Jornadas de Arte de Acción de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo* (pp.137-154). Vicerreitorado do campus de Pontevedra, Universidades de Vigo.
- MOUFFE, CH. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Paidós.
- PHELAN, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge.
- PICAZO, G. (Coord.). (1993). *Estudios sobre performances*. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía.

SCHECHNER, R. (2012). *Estudios de la representación: una introducción*. Fondo de Cultura Económica.

SCHIMNEL, P. (Comisario). (1998). *Out of Actions, Between Performance and the object, 1949-1979*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

TAYLOR D. Y FUENTES M. (2011). *Estudios avanzados de la performance*. Fondo de Cultura Económica.

WARR, T. (Ed.). (2006). *El cuerpo del artista*. Phaidon.

PERFORMATIVE REFLECTIONS THROUGH THE LENS OF JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE

DRA. BEATRIZ POMÉS JIMÉNEZ
Universidad de Navarra, Spain

DR. IGOR SAENZ ABARZUZA
Universidad de Pública de Navarra, Spain

DR. SEF HERMANS
Universidad de Navarra, Spain

DR. PATRICK MACDEVITT
Independent Researcher, United States of America

ABSTRACT

The Museum University of Navarra (MUN) is home to the vast photographic output of José Ortiz Echagüe. Bequeathed to the University of Navarra in 1990, the collection led to the creation of a permanent exhibition space at the MUN in 2007. Since then, the photographs of Ortiz Echagüe have directly influenced and inspired many other artistic initiatives held at the Museum, with specific impact in contemporary dance. This article reflects on the connections between the photographic output of José Ortiz Echagüe and four dance productions. How do these photographs act as visual triggers for contemporary choreographers and creators? How do still images inspire movement and other elements of scenography? What are the creative processes involved in devising movement to a bidimensional work of art? How does photography turn into performance art? How can these portrayals of 20th Century Spain be translated to our present?

The goal of this chapter is threefold. On one hand, it aims to highlight the relevance of Ortiz Echagüe's photographs at present, the timelessness of his portrayal of Spanish identity, and the relevance of this archive for modern-day creative productions in the art. On the other hand, it contributes to outlining the creative processes related to the creation of a photography-based dance production. Finally, this article will also act as an academic framework for a future artistic collaboration between the MUN and Farout, a Creative and Performative Artistic Research Collective.

KEY WORDS

Performance, Dance, Photography, Creative Processes, José Ortiz Echagüe

INTRODUCTION

Photographer, engineer and pilot José Ortiz Echagüe bequeathed his vast photographic output to Museo Universidad de Navarra (MUN) in 2007, and since then it has constituted the core of its artistic collection. His images, which earned him recognition as one of the key artists in the history of Spanish photography, offer a detailed account of Spanish and North African culture, landscape and architecture. Nevertheless, immortalizing such moments is not the only virtue of his images; the power of his photographs also lies in the ideas and values they bear, their abstraction, and the portrayal of the human relationship with the world. His photographs transmit something else beyond the still image: they allow the viewers to see themselves.

Choreographers Dani Panullo, Antonio Ruz, Jon Maya and Daniel Abreu found a robust source of creativity in this self-reflective facet of Ortiz Echagüe. Their novel works, commissioned and produced by the MUN in the last four years, translate the human essence of Ortiz Echagüe's photographs into bodily narrations. And in doing so, their choreographies provide a valuable insight into the creative processes involved in the transmutation of Ortiz Echagüe's photographs into contemporary dance. Ingredients such as temporality, diegetic construction, embodied knowledge, kinesthetic models, subjectivity, emotions and imagination all feed this creative process. But we must not overlook the fact that Ortiz Echagüe himself addressed his photographic action from a distinct performative approach, similarly to that of choreographers or scenographers. And so, photography and dance performance are two distinct art forms that closely intertwine at the MUN.

1. JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE (1886-1980).

1.1. AVIATOR AND ENGINEER

Born into a military family in Guadalajara in 1886, Ortiz Echagüe spent his childhood and teenage years in Logroño, where his father was based. It was during this time that he received his first camera as a gift, an event which clearly sparked his interest in the field of photography. Some years later he declared: “it was a real pleasure for me to go out and look for picturesque spots in the city of my childhood and take photographs of scenes full of popular themes, which was what interested me from the beginning” (Domeño, 2000, p.52). This passion and curious vision are perceptible in one of his first photographs, *Sermón en la aldea*, taken in 1903 (Figure 1). This image soon garnered critical praise and is considered his first major achievement in the field of photography.

In 1903, his family returned to Guadalajara, where 17-year-old Ortiz Echagüe continued the family tradition and enrolled in the Military Engineers Academy. He graduated in June 1909 and obtained the rank of First Engineer Lieutenant. He received his first assignment that summer as the head of the aerial photography service for the Aerostation Service in Melilla. During this five-month mission in North Africa, he became an expert in aerial photography. He contributed to maps and sketches from conflict zones of the War of Melilla (1909), which helped to direct infantry and artillery advances (Lanvín Bordas, 2016).



Figure 1: Sermón en la aldea (1903)
Source. Domeño, 2000

Back in Guadalajara, José Ortiz Echagüe continued his studies. First, he entered the Balloon Services, where he became responsible for the Photography Department, and later as part of the first generation of military pilots in Spain, obtaining his wings in 1911; his was the seventh Spanish license issued. He reached the rank of Captain in Argentina in 1913, though he moved back to join his fellow pilots in Morocco, where a new confrontation had arisen in Tetuán (Domeño, 2000).

For the next three years, his military achievements were varied: he was in charge of the photographic service, carrying out numerous reconnaissance flights and various missions; he created an aircraft repair shop (a preamble of his future profession); he was named first-rate military pilot; and he became the first aviator to cross the Gibraltar straight form

Tetuán to Sevilla covering 400km in three hours. The period between 1913 and 1915 was, in his words, “the happiest time of my aviator life” (Lanvín Bordas, 2016, p.29).

1915 was also the year of his permanent return to Spain. Having experience as aircraft mechanic, he joined the military base in Cuatro Vientos (Madrid) where he directed the construction of Los Flecha airplanes, designed by Eduardo Barrón. From this moment on, he put aside his career as a pilot, and focused his endeavors as a businessman in the private sector, becoming a renowned entrepreneur in the design and construction of airplanes and automobiles.

In this new role, he founded CASA (Construcciones Aeronáuticas S.A.) in 1923. The company was responsible for the production of the first Spanish-manufactured metal aircrafts and reached a total production of over 200 Breguet airplanes. Later on, he was named the first director of the newly founded SEAT (Sociedad Española de Automóviles de Turismo), and launched the company's first vehicle, the 1400, which was followed by the 600, the 1500 and the 850. We must recognize the extraordinary trajectory of Ortiz Echagüe's career: at the age of sixty-four, he became the president of two of the National Industry Institute's flagship companies and remained at the head of both until an unusual age. He resigned as SEAT president in 1967, and as CASA president in 1970, at eighty-one and eighty-four years old respectively. José Ortiz Echagüe died in 1980, at ninety-four years of age.

1.2. PHOTOGRAPHER

This long and fruitful professional career was parallel to his successes as a photographer. Despite not having received any formal education, José Ortiz Echagüe became the first Spanish photographer to gain national and international recognition. His style and mastery are widely recognized, both in the past and now. Domeño (2000) offers a detailed account of the numerous awards that Ortiz Echagüe received during his lifetime: the American Photography Magazine named him one of the three best photographers in the world in 1935; he was awarded first prize in competitions in Washington, New York, Austria, or South Africa; and his photographs were centerpieces of exhibitions in New York,

Washington, Louisville, Paris, Berlin, Milan, London, Brussels, Mexico, China, Moscow or Johannesburg. In 1960, The Metropolitan Museum in New York organized an exhibit, Spectacular Spain, which displayed more than eighty carbon prints by Ortiz Echagüe, including an extensive selection from the Pueblos y paisajes (sixteen photographs) and Castillos y alcázares series (twenty-six photographs) (Ortiz Echagüe, 2017b). In 1980, the National Library in Madrid organized an anthology of 140 works, the last Exhibit in Ortiz Echagüe's lifetime. Since then, his photographic collections have been in constant circulation, appearing in countless Spanish and international museums and exhibitions.

Ortiz Echagüe's style has been frequently linked to Pictorialism: a photographic movement from the early decades of the 20th Century which refers to "a declared submission of the photographic technique to the aesthetic principles that governed painting" (Photoespaña, 2017, p.7). Indeed, Ortiz Echagüe's shares some of this movement's aesthetic premises: the thorough setting of the scenes, or the artistic license to retouch the photograph by means of his carbon printing technique. However, the photographer repeatedly declared that he had never tried to emulate painting (Domeño 2000). Domeño (2000) concludes that we should consider Ortiz Echagüe as "an artistic photographer, as an author who practices photography with artistic values, although these do not necessarily have to come from the pictorial field" (p.172). These artistic values often refer to Ortiz Echagüe's development technique: direct carbon printing on Fresson paper. The photographic action follows these steps (Ortiz Echagüe, 1936a, 1936b):

1. Negative. The photographer takes the photograph (negative) over a thin glass or acetate.
2. Preparation the paper. The paper needs to have been treated. First, it must be covered by a thin layer of a gelatin and rubber mixture; then, by layer of bichromate. This process must be completed the day before.
3. Printing. The negative and the prepared paper are then joined and exposed together to preferably natural light. When exposed to the light, the gelatin reacts: it remains soft in the parts of the

image that received less light but hardens in the parts of the image that received more light. Ortiz Echagüe recommends using a photometer in this step of the process.

4. Developing. Then, the copy is washed with a mixture of water and sawdust to produce friction on the paper (Figure 2). By effect of the streams, the soft gelatin is eliminated with the pigment, leaving the area white, and the hardened gelatin resisted, trapping the pigment inside, and thus producing black areas. The positive image is revealed.
5. Retouch. Before the paper is dry, the photographer can manipulate the colors, lines or shades of the image with different paint-brushes or cotton pads (Figure 3).

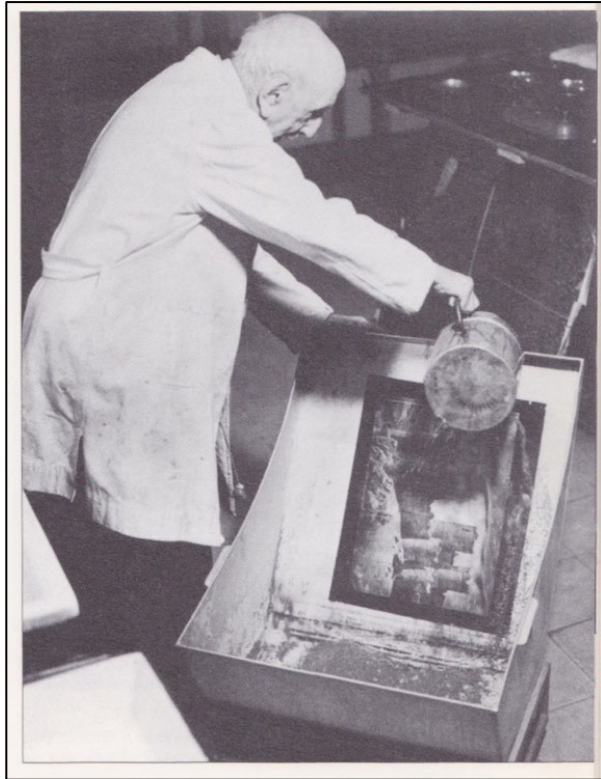


Figure 2: Ortiz Echagüe pouring water with sawdust in the developing process.
Source Domeño, 2000

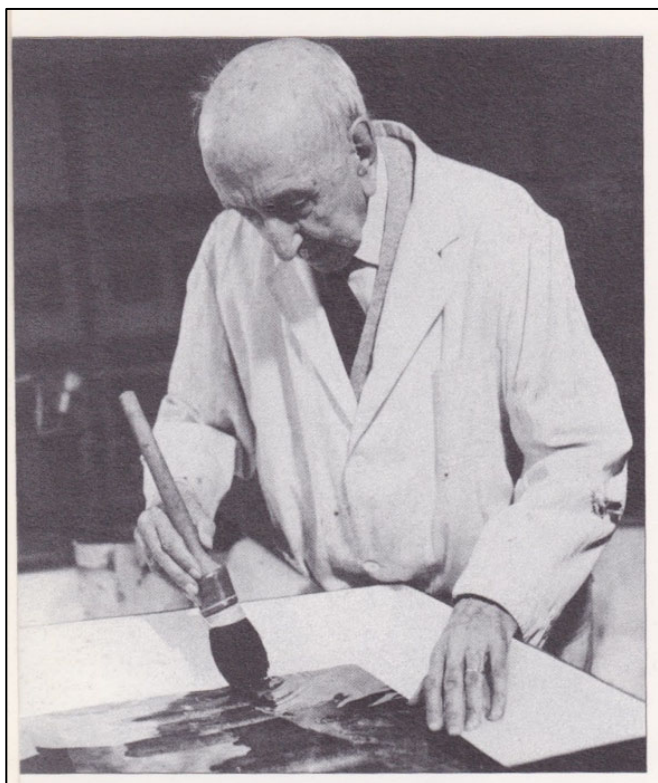


Figure 3: Ortiz Echagüe retouching the image with a soft paintbrush
Source. Domeño, 2000

This technique is complex and requires skill, expertise, patience, aesthetic judgement, dexterity in the manipulation of materials, and a fine eye for detail. Ortiz Echagüe practiced direct carbon procedures consistently throughout his life, drawn by its artisan hallmark, the richness of blacks and whites, and the freedom of working directly with the pigment. He became an absolute master of this method. He stated: “with carbon, some control can be exercised by accentuating the transparency of the shadows and strengthening or attenuating the intensity of blacks and whites to achieve a harmony in the image far superior to that which can be achieved with other systematic registration methods” (Ortiz Echagüe, 1978a, p.10). Furthermore, the artistic freedom that lies beyond the photographic act makes every copy unique, with a characteristic texture, rich in tonalities and contrasts.

Ortiz Echagüe's photographic career showed a strong commitment to the portrayal of the unaltered local reality of rural life and its inhabitants. As an industrial engineer and aviator, he directly witnessed of the transformation and modernization of cities and villages, and, in spite of the benefits of these developments, was aware of the need to protect the endangered ways and traditions and ways of rural Spain and North Africa. Susan Sontag supports these thoughts when she says: "From the start, photographers not only set themselves the task of recording a disappearing world but were so employed by those hastening its disappearance" (Sontag, 1976, p.59). Ortiz Echagüe intention was to perpetuate everything that Spanish and African landscapes, clothing, and culture has been and still is through the timelessness of unalterable graphic documents (Ortiz Echagüe, 1978a).

Ortiz Echagüe's output is embodied in five different thematic projects and publications:

1. Spain, folk characters and costumes. *España, tipos y trajes*. 1929.

His first project was a compilation of costumes from different Spanish regions such as Castilla, Aragón, Andalucía, Asturias and País Vasco (Figure 4, Figure 5). It was first printed in Germany in 1929 as *Spanische Köpfe*, and translated into Spanish the following year, with a prologue written by Spanish philosopher and writer José Ortega y Gasset. The first edition consisted of more than 80 photographs/portraits, but subsequent extended editions followed, reaching 312 portraits in its edition of 1971. This collection constitutes the first systematic record of this nature in Spain; it is precisely for this approach that his photographic output has also been studied from the standpoint of ethnography and documentation.



Figure 4: *Lino de Orio* (1932)
Source. Domeño, 2000



Figure 5: Albercanas en traje de vistas (ca. 1930)
Source. Domeño, 2000

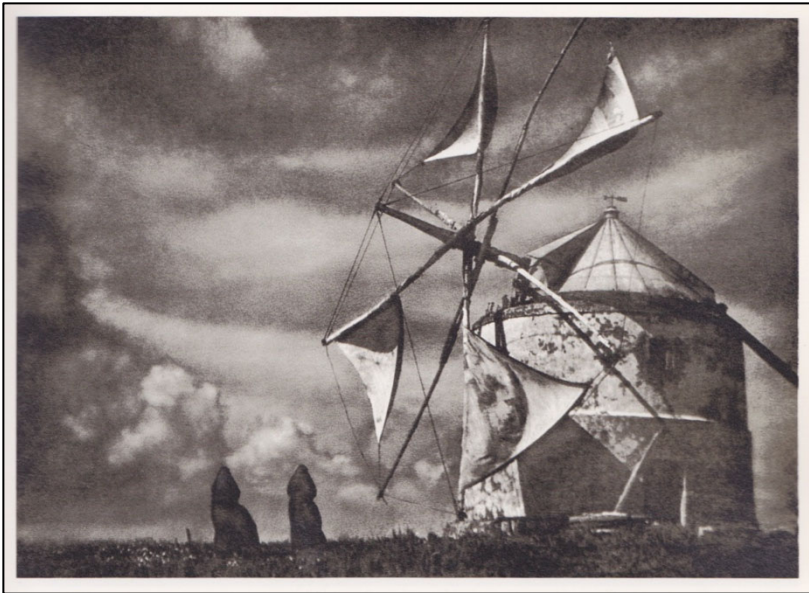
2. Spain, villages and landscapes. *España, pueblos y paisajes*. 1939.

His next book also portrayed Spanish customs, but turned its attention to the architectural and historical Spanish heritage. The first edition compiled 244 photographs of locations around the Spanish peninsula. Ortiz Echagüe was inspired by both the “urban” landscapes (villages, churches plazas, towers, etc.) (Figure 6), and the “natural” ones (landscapes, arid areas, hills, etc.) (Figure 7). These photographs offer a profound illustration of the transitory nature of time, provide evidence of the Spanish grandeur, and aim at recuperating the nation’s glorious past

which is threatened by the industrialization advances (Domeño, 2000).



Figure 6: Plaza de Turégano



Source. Domeño, 2000
Figure 7: *Molino andaluz* (ca. 1926)
Source. Domeño, 2000

3. Mystical Spain. *España mística*. 1943.

Ortiz Echagüe never put aside the interest in the habits and customs of the Spanish people and published his third series concerning Spanish religious traditions (Figure 8, Figure 9). This work, published in book form 1943, presents processions, pilgrimages, chapels, churches, cathedrals, congregations, and the hidden life of the old monasteries. Ortiz Echagüe saw a challenge in this work due to the inaccessibility of the monasteries, and the incompatibility of his professional agenda and the religious calendar. However, he overcame these difficulties driven by his determination to portray the Spanish soul and the aesthetic value of these images (Domeño, 2000).



Figure 8: Capítulo de Poble (1946)
Source. Domeño, 2000



Figure 9: Cruceros de Roncesvalles (1944)
Source. Domeño, 2000

4. Spain, castles and fortresses. *España, castillos y alcázares*. 1956.

His interest in Spanish architectural landscapes and sceneries led to a second collection on the matter, which focused on castles and fortresses. The photographs in this collection present a careful balance between the monumental buildings and the landscape they're located in (Figure 10, Figure 11). Most of these castles are in ruins or abandoned, and so represent the temporary nature of History. With his photographs, Ortiz Echagüe hoped to “prevent their last stones from collapsing and providing company for those that have already been falling for ten centuries” (Ortiz Echagüe, 2017b, p.7). As in his previous works, Ortiz Echagüe documents a vanishing reality.



Figure 10: *Loarre. Huesca* (ca. 1940)
Source. Domeño, 2000

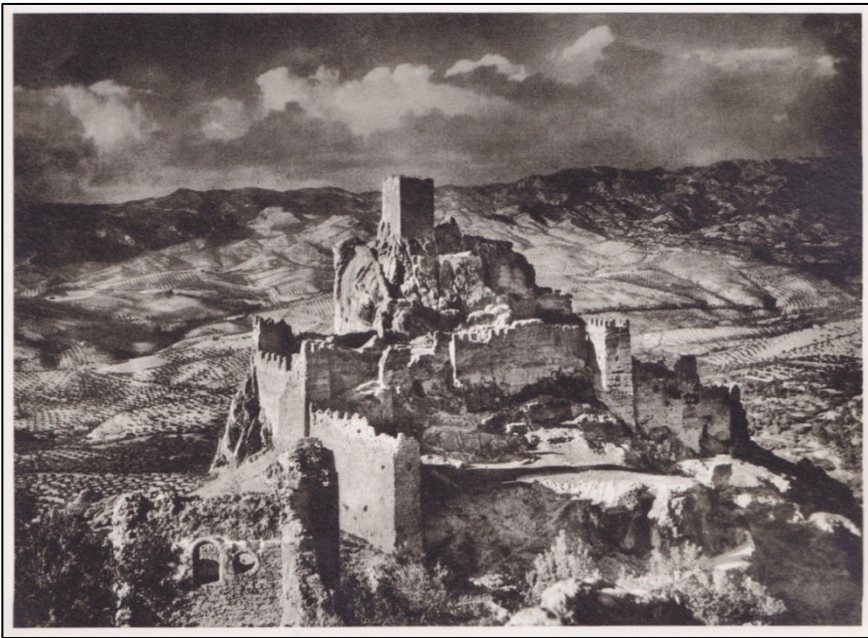


Figure 11: *La Iruela. Jaen* (1954)
Source. Domeño, 2000

5. His fifth and last thematic series was dedicated to the people of the Rif. During the first years of his military career in North Africa, he had captured multiple images of the region and its inhabitants. Later, in the 1960s, he returned to Morocco, Mauritania, and Sahara, where progress had not yet endangered their traditions and ways of life, to continue photographing the people, landscapes, costumes and architecture. However, this project was left unfinished and its book wasn't published in Ortiz Echagüe's lifetime; he ceased his artistic activities in 1968 due to health problems. So, this series presents a unique perspective on Ortiz Echagüe's work, connecting the beginning and ending of his photographic career.

Two of these pictures stand out from the rest: *Siroco en el Sahara* (1964) (Figure 12), and *Moro al viento* (1909) (Figure 13).



Figure 12: *Siroco en el Sahara* (1964)
Source. Domeño, 2000



Figure 13: *Moro al viento* (1909)
Source. Domeño, 2000

2. MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

The vast photographic output of José Ortiz Echagüe was bequeathed to the University of Navarra in 1990, and constitutes the genesis of the Museum Universidad de Navarra. This donation consists of more than 1500 carbon positive pictures and over 30000 negatives, and it encompasses photographs of all thematic groups that the author himself developed in his prosperous career. The collection led to the creation of a permanent exhibition space at the MUN in 2007. It follows Ortiz Echagüe's life and meticulously exhibits his most significant images. The exhibit also presents some of the materials and utensils that he used, and outlines his developing photographic techniques.

Since the inauguration of the permanent exhibition space, the legacy of Ortiz Echagüe has been renewed. His photographs, his artistic vision, his craftsmanship, his ability to capture the depth of the human, his portrayal of old ways of life, and the beauty of his work have directly influenced and inspired many other artistic initiatives at the MUN. Renowned international choreographers, costume designers, and dramaturges have created works based on these photographs. This chapter explores Ortiz Echagüe's impact on the field of contemporary dance. In the last four years, the MUN has commissioned, produced and hosted four dance productions directly inspired by Ortiz Echagüe's photographs. Choreographers Dani Panullo, Antonio Ruz, Jon Maya and Daniel Abreu have curated performances aimed at giving life to these photographs, and in doing so, have undoubtedly expanded Ortiz Echagüe's artistic reach.

These contemporary dance productions are:

1. *Atlas, Map of movements*. Dani Panullo. November 2018.

Dani Panullo's creation is inspired by the journeys that the photographer José Ortiz Echagüe undertook, where he captured the landscapes, traditions, and customs of the countries he visited with masterful scenographic composition. Drawing on the work of Ortiz Echagüe, Panullo shows the beauty of the static through novel movement-based forms of expression: parkour, b-boying, or work out free style.

2. *Transmutación*. Antonio Ruz. November 2019.

Based on a selection of black and white photographs from the MUN's collection, Antonio Ruz's work transmutes the photographic image into three dimensions, through an evocative dance game in which dancers enter into dialogue with architecture, light, and music in different spaces of the Museum.

3. *Hoy y mañana son ayer*. Jon Maya. June 2020.

Choreographer Jon Maya was inspired by Ortiz Echagüe's photograph Roncalesa (1916-1930) (Figure 14) for the creation of this work, the first one of the trilogy, *A Puerta cerrada*. The artist

constructs a choreographic narrative interpretation that unites the photographs' context of the 1918 pandemic, with the present and the future ahead.



Figure 13: *Roncalesa* (1916-1930)
Source. Domeño, 2000

4. *Desde la ternura*. Daniel Abreu. May 2021.

This work, inspired by *Ternura* (1940) (Figure 14), will interweave tenderness and dance, in an homage to photography. In his creation, Daniel Abreu plans to take the evocative gesture of the photograph as a starting point, captivating the audience with caring movements of affection and respect, magic and mysticism.



Figure 14: *Ternura* (1940)
Source. Domeño, 2000

The timelessness and relevance of Ortiz Echagüe’s photographs is manifest in their influence on contemporary art. The costumes and customs that Ortiz Echagüe depicted might have already been lost, but the themes they embody, the complex human relationship with the world, is a perennial matter. In this line of thought, Domeño (2000) points out, the work of Ortiz Echagüe is a transcendental expression of beauty, an expression of introspection and emotion.

As this list of dance productions showcases, his expressive portrayals of the Spanish and African identities provide a never-ending source of creativity, insight, and reflection. The artistic creations of Panullo, Ruz, Maya and Abreu expand the reach of Ortiz Echagüe’s work, and provide new and updated readings of his oeuvre and message. “When an image

is valuable to us, it is because in it there is something more than the basic record of the event (more than its crass optical realism): they mobilize a poetic value, question an ethical sense, pose an existential urgency” (Lizarazo, 2014, p.29), and so do Ortiz Echagüe’s photographs.

3. PERFORMATIVE REFLECTIONS: FROM PHOTOGRAPHY TO DANCE

The inspirational power behind Ortiz Echagüe’s photographs is manifest in the fruitful list of performing works that have emerged from them. Once this evidence is noted, some fundamental questions arise: What is the connection between photography and dance? How can still images inspire movement? How can bidimensional artistic works inspire three-dimensional narratives? How are Ortiz Echagüe’s images embedded in these productions? What elements do the creators identify in Ortiz Echagüe’s work that act as visual triggers for their own creative processes?

To address these questions, one must consider the photographic action as a performance process in itself: “the photographic act is not reduced exclusively to the moment of capturing the luminous print, but it is extended to before and after such moment (...) The development of the performative creation is intimately linked to the relationship between operator [photographer], spectator [viewer/interpreter] and spectrum [the photographed subject]. The explanation of their particular interventions in the different moments of the photographic action will reveal, in last instance, the processes of metaphorical construction and diegetic activities in hands of the operator and the spectator, respectively” (Hernández, Zúñiga, Sánchez, 2014, p.56; Barthes, 2004). Following Hernández, Zúñiga, Sánchez, and Barthes’ concept of the photographic work, we will focus our investigation on both the operator’s and spectator’s roles.

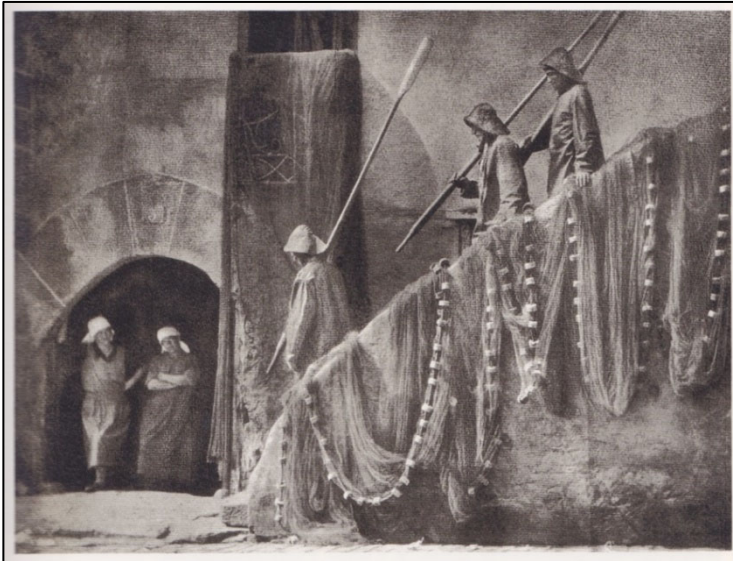
3.1. OPERATOR: PERFORMATIVITY IN JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE'S PHOTOGRAPHY

There is a clear performativity in the photographic, specifically in connection to the aesthetics and technique of Ortiz Echagüe. His artistic dexterity was not limited to a brief encounter with the world, but rather encompass a whole process in photographic action. These traits can be identified in all five series of work and can be seen as the foundation of his artistic methodology and creative processes.

Firstly, as we have discussed earlier, Ortiz Echagüe cared deeply for the composition of the image, and so he treated the photographic action from a scenographic approach. His *modus operandi* was based on a seasoned, observant aesthetic judgement; he cared for “the subject matter, the beauty of the composition, the harmony of the lighting, the shape-*liness* of the figures, the movement of the scene” (Ortiz Echagüe, 2017a, p.5). To attain this goal, he meticulously controlled the photograph from the beginning to end, arranging the scene to better fit the narrative, looking for balanced and emotional compositions, with the correct light to highlight the aesthetical effects (Domeño, 2000). He wandered for days in search of suitable models to dress and photograph in carefully selected environments. In some cases, he asked the locals, dressed in his traditional costumes, to strike a classical pose, he then blurred the background to confer the model with a sculptured-inspired prominence, emphasizing the subject’s clothes, gestures and movements (Balda Arana, Uria Zubizarreta, 2017). As he explained it: “I have them [the models] gather on the scene previously selected, be it the typical plaza, the humble church or the nearby hilltop, from which the village with its towering is included in a marvelous background” (Ortiz Echagüe, 2017b, p.231) (Figure 15, Figure 16). In other cases, he tirelessly searched for landscapes in which he could highlight the architectural lines, majestic façades, monumental characters, verticality of the buildings, and the playful relationship between the horizon and the clouded skies.



Figure 15: La Puerta de Fez



Source. Domeño, 2000
Figure 16: *Los pescadores parten* (ca. 1930)
Source. Domeño, 2000

Ortiz Echagüe's artistic consideration of space, time, energy, movement, lighting and emotion parallels his *mise en scène* with that of other performative genres: directors, choreographers or dramaturgs follow a similar process. Daniel Abreu was intrigued by this relationship: "it is true that throughout his photographic itinerary there are very theatrical passages, almost choreographed, very organized" (personal communication, November 20, 2020).

Additionally, photographing is in itself an interpretation of time and reality (Lizarazo, 2014). This essential attribute is highlighted by Ortiz Echagüe's methodology. His aforementioned carbon printing technique is particularly un-photographic, casting aside the artifactual nature of the medium, by allowing nearly limitless manipulation of the negative/positive: Ortiz Echagüe would further his control, retouching the image with a paint brush to adjust the shades, the colors, or the intensity. As a natural consequence, this artistic methodology emphasizes the role of artist-interpreter over that of the incidental scene; the resulted photograph can be viewed as the first reading of a given reality, a renewed portrayal of the original witnessed image. Thus, Ortiz Echagüe can be seen as more than a photographer, the first interpreter, crafting his performance in photographic language. This reading sets a fundamental precedent and opens the door to free artistic manipulation and interpretation. The artistry and craftsmanship that Ortiz Echagüe applied to carbon printing offer the framework for the translation of his photographs into other art forms such as contemporary dance.

3.2. SPECTATOR: THE INTERPRETATION PROCESS

The photographic process chains three different and interdependent steps: the selection and composition of the event to capture, taking and developing the photograph in itself, and its materialization by the observer's (spectator) approach. "Without an act of interpretation, the previous acts are inane. Without act of production there is no iconic meaning, and without act-registration there is no photography" (Lizarazo, 2014, p.26). This tripartite process highlights not only the necessity of the spectator's interpretation, but also its relevance in the creation of a new and personal diegesis. It is precisely the resolute belief that there is

a reality to be unveiled in Ortiz Echagüe's photographs that drives the creativity of choreographers Panullo, Ruz, Maya and Abreu. And so, it is in the act of interpretation that contemporary artists create, the same way Ortiz Echagüe interprets the people and landscapes around him. Thus, both processes, Ortiz Echagüe's and the choreographers', rely on interpretive creation.

The image then, belongs to its maker and to its interpreter, straddling the cultural world and imagination of them both (Lizarazo, 2014). The four productions that form this study offer such a rich variety of updated readings on Ortiz Echagüe's vision of reality, and demonstrate the versatility of these interpretations, their validity today, and the inexhaustibility of this source of inspiration.

3.2.1. Temporality and diegesis

In her book *On Photography* (1976), Susann Sontag offers the key to understanding the real nature of photography: "each still photograph is a privileged moment, turned into a slim object that one can keep and look again" (p.13). Photography must be considered not as a time-less but as a time-based medium: a photograph captures an instant, a brief lapse of time and space, a series of stills; a photograph has the power of stopping the passing of time, it freezes the motion, and preserves that moment beyond the reality to which it originally belonged. Indeed, the temporal dimension is crucial in the interpretation process and diegetic construction: it reveals what is seen, implies what has happened but has not been seen, and suggests what is about to happen. This temporary triptych guides the construction of a diegetic dimension.

If every picture is a mere transformation of the three-dimensional world into a flat photographic image, spectators must address the interpretation and performance of photographs in search of its reversed process. As we observe a photograph, we must acknowledge that it was originally embedded in a specific reality, its own time and space, its own story. It is up to the spectators to "fill in the blanks" in their minds, as it is only then that they will grasp the full scope of that photographic image. Ortiz Echagüe's output is no exception: "he has great faith in photography, in its communication possibilities, but above all, in the necessity to

narrate” (Domeño, 2000, p.174). The diegetic dimension of Ortiz Echagüe’s photographs is especially relevant in Jon Maya’s production. His artistic proposal invites us to revisit a past that connects to a new future (the previous pandemic of the Spanish flu and the current one), and in doing so he contributes a novel diegesis to a former one. The central motivation of his creative process is to look to the future preserving the essence of our history, to give a current relevance and interact with Ortiz Echagüe’s original narrative, and so “today and tomorrow are yesterday” (*Hoy y mañana son ayer*, Jon Maya, 2020).

The creation of a diegetic space is fundamental in the interpretation of the spectator and creative process of the choreographer. “The ultimate wisdom of the photographic image is to say: ‘There is the surface. Now think—or rather feel, intuit—what is beyond it, what the reality must be like if it looks this way’. Photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy” (Sontag, 1976, p.17). Choreographer Daniel Abreu refers to the inherent diegesis and the reconstruction of its narrative with these words: “This image was preceded by a movement and was followed by one. Where does this moment come from? What are they doing? What is going to happen? Where do they go? Evidently, this photograph has a story. Those questions open up a whole world and from them I can build one” (personal communication, November 20, 2020). The possibility of analyzing the fixed image from a theory of the story, becomes central in the choreographer’s work, aware that “only that which narrates can make us understand” (Sontag, 1976, p.18). But since the still image does not present a factual temporal succession but only a suggestion of gestures, what concerns the choreographers in their creative processes is to identify in the image the elements that reveal the existence of diegetic space within it and recreate it: the gestures, the expressions, the skin, the body language, the postures, the attitudes, the light, the scene, the angles, the costumes, the objects, etc. (Lizarazo, 2014). In words of Walton (2018), “the still photographic image as potential dance requires a shift, a re-positioning of the perceptual field of the subject in order to activate it into motion” (p.14). That shift can be achieved by kinesthesia and embodied knowledge.

3.2.2. Kinesthesia and embodied knowledge

To confer a temporality upon the photograph and begin to unravel the complex dialogue between stillness and motion, choreographers rely heavily on kinesthetic models. Kinesthesia is triggered by the ongoing nature of things, the prospect of continuity. This conscious or subconscious tendency to look forward to the next movement is a powerful force of the imagination that can produce evident physical responses (Walton, 2018). “According to Gibson (1968), we can proactively derive kinesthetic information from static visual objects such as the photograph, but until that information is itself integrated as the felt trajectory of a moving force, we will not grasp the dance image” (Stewart, 1998, p.45). Each choreographic reconstruction is rooted in the creator’s embodied knowledge, shaped by a personal and empathic relationship with the image itself, an openness to the suggestion of movement, and the search for sense in the captured gesture.

Their creative processes are nourished by their own experiential understanding of the body in motion, and the projection of their own bodily knowledge into the depicted body of the photograph. The visual trigger of the image, together with the somatic, sensory, tactile, and motor systems, all come to bear on the interpretation of the photograph and provide the choreographer with novel movement ideas (Kirsh, 2011). Abreu states: “I don’t like to transcribe the photographs, I don’t want the spectator to see this caption- that, Ortiz Echagüe did wonderfully. It is about how can I project this work from my own eyes and view. I want to talk about gesture, the understanding between them, the roughness of their small gestures (...) for me, what is important is to reveal the narrative of the work itself” (personal communication, November 20, 2020).

Abreu stresses that the gesture is the central element and creative trigger within this poetic process (personal communication, November 20, 2020). The gesture encapsulates the temporal dimension of the image, it presents before our eyes the key to its temporality and narrative. The immortalized gesture allows choreographers to penetrate the captured time: “it is this experiential understanding of the body in movement

that enables an empathic relationship and openness to the suggestion of movement” (Walton, 2018, p.3). Antonio Ruz’s choreographic interpretation also alludes to this element: “body-action” constituted his main premise when selecting the photographs central to his creative process. The importance of the body, its strong presence, and the study of the physicality of the immortalized characters define his creation, *Transmutación*, a choreographic proposal that explores “the idea of transferring the flat photographic image to the three dimensions” (Museo Universidad de Navarra, 2020, April 29) through novel movement expressions. The title in itself alludes specifically to this process. Similarly, movement and kinesthesia are fundamental in Jon Maya’s creations. The narrative construction for his trilogy revolves around movement and physicality. He explained that: “I started the creative process by reinterpreting *ttun-ttun*, a traditional dance from Roncal (Navarra), and its circular structure, from the individuality to the collective reflection” (Figure 17).



Figure 17: Hoy y mañana son ayer (2020)
Source. MUN (2020, June 12)

3.2.3. Subjectivity, emotions and imagination

Once the relationship between photography, narrative, and movement has been established, it is important to observe that it is personal and subjective. The same way Ortiz Echagüe does not reproduce reality but

offers a separate vision, the choreographers above do not aim at reproducing the image but offer their own personal interpretation of it.

As Susan Sontag argues, “the camera’s rendering of reality must always hide more than it discloses” (Sontag, 1976, p.18), and so every photograph carries a plurality of meanings. Even supposedly realistic photography is open to an array of readings, and while we decipher the image, we let our imagination and creativity run free in search for such understanding. In this search, each spectator is guided by his/her subconscious, perceptual stimulations, recalled memories, and associations. Hence, the interpretation of the photographed still-reality and its conversion back to movement is a personal one: thoughts, understanding of the world, cultural mechanisms, ideologies, presumptions of reality and actions, all become fundamental to the artistic experience. The photographer’s and the choreographer’s creative processes and creations unavoidably emerge from their own psyche, defined by life experience, empathic ability and imagination. As Antonio Ruz stated, his creative process “required plenty of imagination, of what lies behind the photograph, what that photograph inspires” (Museo Universidad de Navarra, 2020, April 29). Or as Daniel Abreu explains it: “in a natural way I compile information and I let the subconscious rather than the conscious work. The way to make things happen is through the subconscious. I only let them happen. The creative process is based on personal intuition” (personal communication, November 20, 2020).

Emotions are one of the foundations of artistic processes. In photography, emotions are what drive Ortiz Echagüe (Domeño, 2000). Indeed, he reaffirmed the centrality of emotion in his artistic discipline: “I don't understand why photographic artists have that marked tendency to speak mainly about the methods used ... instead of the emotions that they have managed to communicate through their negatives” (Domeño, 2000, p.175). This idea can be applied to the choreographer’s works here included. The value of their new dance creations lies in their ability to perceive the emotion and objectify it within their artistic language. As mentioned before, empathy is one of the elements that shapes and feeds the personal creative response. In Hermans’ words (2021), in the creative processes “many decisions are a result of informed intuition”

(p.35), thus, the choreographic productions are not to be considered as duplications of Ortiz Echagüe's shots, but as novel and unique portrayals of the expressed emotions through them.

CONCLUSION

The works of Panullo, Ruz, Maya and Abreu showcase the multivalence of José Ortiz Echagüe's photographs. His output facilitates free artistic exploration, and has proven to be an inexhaustible source of creativity in the realm of the performing arts, and specifically in contemporary dance. The four choreographers masterfully capture the essence of the photographs, create their own metaphors through movement, and reveal the complexity of the choreographers' creative processes: Panullo stresses the performative dexterity and scenographic approach of Ortiz Echagüe, Ruz explores the transmutation from two to three dimensions through embodied knowledge and imagination, Maya focuses on the diegetic dimension and creates a new narrative that complements the original one, and Abreu turns his attention to gesture, movement and emotions. Their creations reaffirm the idea that "the producer of the image is an interpreter of time, and the interpreter of the image is also a producer of its meaning" (Lizarazo, 2014, p.39).

Spanish photographer Joan Fontcuberta refers to photography as a way of reinventing the real, extracting the invisible, and revealing it (Fontcuberta, 1997). In this process, the photographer appropriates the object photographed through a unique and genuine relation between himself and the world, revealing new shades of knowledge and perception. "Photographs are often invoked as an aid to understanding and tolerance. In humanist jargon, the highest vocation of photography is to explain man to man" (Sontag, 1976, p.95). The above choreographers ultimately follow a similar vocation. Their creations aim to capture the human experience portrayed in Ortiz Echagüe's output, and in its translation into movement they provide new powerful meanings of an intrinsically interpretable connection between self and world. These meaningful glances into reality, both in photographic and choreographic form, reflect the malleability of this self-world connection, the

importance of constantly redefining it as a vehicle for self-understanding, and the personal and artistic gains that it provides.

But their dance creations do not represent the end of the interpretation process. As Abreu convincingly said: “ultimately the spectator is the new narrator; because my interpretation is not a definite version of the story, my interpretation is just my own. The spectator will become the narrator of his own interpretation” (personal communication, November 20, 2020). The audience also plays a role in keeping Ortiz Echagüe’s photographs relevant at present, as they too can create new meanings, explore the relationship between self and world, and deepen their understanding of the human experience. That is why preserving Ortiz Echagüe’s legacy and translating it into novel artistic conceptions has become one of the priorities of Museo Universidad de Navarra, which plans to continue to commissioning works inspired by José Ortiz Echagüe.

BIBLIOGRAPHY

- ALLSOP, R., LEPECKI, A., (2018). Editorial: On choreography, *Performance Research*, 13(1), 1–6.
- BALDA ARANA, A., URÍA ZUBIZARRETA, I. (2017). Carbón y terciopelo: miradas de Ortiz Echagüe y Balenciaga sobre el traje popular, Proceedings of the 1st Fashion and Textile researchers Colloquium, 1, 38–42.
- BARTHES, R. (2004). *La cámara lúcida*. España: Paidós Comunicación.
- BATTYE, G. (2014). *Photography, Narrative, Time. Imaging our forensic imagination*. Chicago: Intellect Ltd.
- BERTINETTO, A. (2011). Improvisation and artistic creativity, *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 3, 81–103.
- BRANDSTETTER, G., VOLCKERS, H. (EDS.) (2000). *Remembering the body*. Germany: Hatje Cantz Publishers.
- CHEMI, T., BORUP JENSEN, J., HERSTED, L. (2015). *Behind the scenes of artistic creativity. Processes of learning, creating and organizing*. Bern: Peter Lang Edition.

- DOMEÑO, A. (2000). *La fotografía de José Ortiz Echagüe: técnica, estética y temática*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- DOMEÑO, A. (2005). *Ortiz Echagüe: un notario de la tradición*. Madrid: La Fábrica.
- DOMEÑO, A. (2009). *La mirada encontrada: paralelismos entre fotografía y pintura de los siglos XIX y XX*. Exhibition catalogue, 2 December-31 January. Museo Muñoz Sola, Tudela, Spain.
- El procedimiento fotográfico de José Ortiz Echagüe*. Online blog: MUN en casa. Retrieved November 7, 2020, from: <https://bit.ly/3j5CDTV>
- ERRO GASCA, C. (2012). *The industrialist photographer: José Ortiz-Echagüe (1886-1980)*. Madrid: Airbus Military Communication.
- ESCALADA, L. (2020). Antonio Ruz, protagonista de la apertura de la nueva edición de Museo en Danza. *Vida Universitaria*. Retrieved November 7, 2020, from: <https://bit.ly/3j5H7cZ>
- FONTCUBERTA, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavi Gili S.A.
- GARCÍA-ÁLVAREZ, J., PUENTE-LOZANO, P., TRILLO-SANTAMARÍA, J.M. (2014). Representing Spain: cultural image and geographic knowledge in "National Geographic"'s articles on Spain (1888–1936), *GeoJournal*, 79(5), 539–556.
- GOMBRICH, E. H. (1998). *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- HERMANS, S. (2021). Silencio: the co-creation of a New Music Theatre piece, *Forum+*, 28(1), 31–39.
- HERNÁNDEZ KCOMT, H. (2013). Más allá del instante decisivo. In H. Hernández Kcomt (Ed.), *Más allá del instante decisivo: notas sobre fotografía documental y manipulación* (pp. 11–16). Lima: El Ojo Ajeno.
- HERNÁNDEZ, R., ZÚÑIGA, N., SÁNCHEZ, R. (2014). El relato de una mirada. In D. Lizarazo (Ed.), *Hermenéutica y estética de fotografía, cine e hipermedia* (pp. 43–76). México: Instituto de Investigaciones Multidisciplinarias.

- KIRSH, D. (2011). Creative cognition in Choreography, *Proceedings of the second international Conference on computational creativity*, 2, (141–146).
- LANVÍN BORDAS, D. (2016). 2. José Ortiz Echagüe, *Pioneros de la aviación*, 2(20), 21–35.
- LIZARAZO, D. (2014). Sentido de la realidad en la imagen. In D. Lizarazo (Ed.), *Hermenéutica y estética de fotografía, cine e hipermedia* (pp. 23–42). México: Instituto de Investigaciones Multidisciplinarias.
- LÓPEZ LITA, R., MARCAL FELICI, J., GÓMEZ TARÍN, F. J. (EDS.) (2005). *El análisis de la imagen fotográfica*. Madrid: Universidad Jaume I.
- MARINA, J. A. (1999). *Ortiz Echagüe y la realidad*. Madrid: MNCAR.
- MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA. (Permanent exhibition). *Espacio José Ortiz Echagüe*. Pamplona.
- MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA. (2017, February 7). *Norte de África. Exposición inaugural* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/36rEyNB>
- MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA. (2017, February 27). *Espacio José Ortiz Echagüe* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/3tbYXQe>
- MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA. (2018, June 28). *La génesis de la colección del Museo Universidad de Navarra* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/36viWJX>
- MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA. (2018, November 14). *Atlas, Map of moves* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/2L7RWIS>
- MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA. (2020, April 29). *Transmutación, nueva creación de Antonio Ruz* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/2NRIB3>
- MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA. (2020, April 30). *Desde la ternura, de Daniel Abreu* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/3cq1PDI>
- MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA. (2020, June 10). *A puerta cerrada. Encuentro con Jon Maya y José Manuel Garrido* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/36s4DvW>
- MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA. (2020, June 12). *Estreno. A puerta cerrada. Hoy y mañana son ayer* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/2YJ2yHP>

- OLEAS, M. DEL C. (2013). Fotografía: ¿Arte o documento? In A. Schlenker (Ed.), *Trascámara. La imagen pensada por fotógrafos [Prácticas teóricas desde el lugar de la creación]* (pp. 25–36). Ecuador: plataforma_SUR.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1957). Para una ciencia del traje popular. En J. Ortiz Echagüe, *Echagüe, España tipos y trajes* (pp. 19–23). Madrid: Publicaciones Ortiz Echagüe.
- ORTIZ ECHAGÜE, J. (1936A). Los procedimientos al carbón directo, *Progreso fotográfico*, 17(183), 78–81.
- ORTIZ ECHAGÜE, J. (1936B). Los procedimientos al carbón directo, *Progreso fotográfico*, 17(184), 105–108.
- ORTIZ ECHAGÜE, J. (1957). *España, tipos y trajes*. Madrid: Publicaciones Ortiz Echagüe.
- ORTIZ ECHAGÜE, J. (1958). *España, castillos y alcázares*. Madrid: Publicaciones Ortiz Echagüe.
- ORTIZ ECHAGÜE, J. (1959). *España, pueblos y paisajes*. Madrid: Publicaciones Ortiz Echagüe.
- ORTIZ ECHAGÜE, J. (1964). *España mística*. Madrid: Publicaciones Ortiz Echagüe.
- ORTIZ ECHAGÜE, J. (1978A). Mi vida fotográfica. In J. Ortiz Echagüe, *José Ortiz Echagüe: sus fotografías* (pp. 6–12). Madrid: Incafo.
- ORTIZ ECHAGÜE, J. (2016). *José Ortiz Echagüe: herri-janzkeraren argazkigintzaren teknika eta artea – José Ortiz Echagüe: técnica y arte para la fotografía de la indumentaria popular*. España: Fundación Cristóbal Balenciaga.
- ORTIZ ECHAGÜE, J. (2017A). José Ortiz Echagüe (1886-1990), *Cuadernos coleccionables del Museo*, 16.
- ORTIZ ECHAGÜE, J. (2017B). José Ortiz Echagüe: Landscape and Architecture. In Museo Nacional De Arte Reina Sofía (Ed.), *Poetry, film, humor* (pp. 231–246). Madrid: MNCAR.
- PHOTOESPAÑA (2017). José Ortiz Echagüe (1886-1990), *Esenciales de la fotografía española. 09: José Ortiz Echagüe*. Madrid: La Fábrica.
- RICOEUR, P. (2001). *Del texto a la acción*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

- SAAVEDRA, S. (1978). *José Ortiz-Echagüe: sus fotografías. Clásicos de la fotografía española*. Madrid: Incafo.
- SHUSTERMAN, R. (2012). Photography as Performative Process, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70(1), *Special Issue: The Media Of Photography*, 67–77.
- SONTAG, S. (1976). *On photography*. New York: Rosetta books.
- STEWART, N. (1998). Re-Languaging the Body. Phenomenological Description and the Dance Image. *On Place* 3(2), 42–46.
- WAHLSTROM, M. (1997). *Integrating Creativity, emotional expression and form through dance* [essay]. Umeå University, Sweeden.
- WALTON, J. (2009). Still moving still. In C. Stock (Ed.), *Dance Dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices, Proceedings of the 2008 World Dance Alliance Global Summit*. Australia: QUT Creative Industries and Ausdance.
- WARR, T. (1998). The Informed Body. *On Place* 3(2), 118–121.

EXTENDING NON-PROFESSIONAL PERFORMATIVE PROJECTS: INTEGRATING RESEARCH-THROUGH-PRACTICE

DR. SEF HERMANS

Universidad de Navarra, Spain

DR. PATRICK MACDEVITT

Independent researcher, United States of America

DRA. BEATRIZ POMÉS JIMÉNEZ

Universidad de Navarra, Spain

DR. IGOR SAENZ ABARZUZA

Universidad Pública de Navarra, Spain

ABSTRACT

In educational settings, non-professional performative projects have been used as a tool to help participants gain insights and valuable knowledge. Likewise, post-graduate professionals engage in research-through-practice, using reflective techniques in an investigative inquiry of performance, searching for knowledge and a more profound understanding of the processes at play from a creative performative perspective.

So how can participants benefit from non-professional projects? What gains can be made through combining research-through-practice with non-professional performative endeavors? What specific methods and techniques can be useful in developing awareness and experiential knowledge?

At the University of Navarra (Spain), Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Diseño (ETSAUN), Dr. Sef Hermans and Dr. Juan Luis Roquette worked with 36 fourth-year Design students in his class, “Scenography, a Creative and Performative Guide to Performance and Stage Design.” In small groups, students designed and performed their own modern scenography based on 19th century operas in a performative trailer. Alongside the benefits of collaborative experience, the class allowed students to explore aspects of design from a performative perspective.

In this chapter, we consider potential benefits of such endeavors. Participants of Dr. Hermans’ class and other non-professional performative projects reported a variety of learning outcomes. Assessed aside research-through-practice investigations, we show how these non-professional performative programs may extend student experiences by integrating research-through-practice techniques.

KEYWORDS

Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Diseño (ETSAUN), Research-Through-Practice, Practice-based Research, Creativity, Non-Professional Performative Projects, Theatre, Design, Farout Artistic Research Group, ICS.

INTRODUCTION

Short movie-trailers of Giuseppe Verdi's *Rigoletto*, Giacomo Puccini's *Madam Butterfly*, Gioachino Rossini's *Cinderella*, and Wolfgang Amadeus Mozart's *Magic Flute* appeared onscreen, adorned with plastic-wrap, animal-human hybrids, parking lot DJs, a 1960's diner, and love-stricken post-apocalyptic robots. This was the last day of the intensive 3-week course and students presented their final scenography projects. The innovative concepts had been created and executed by fourth-year students of the Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra (ETSAUN) for the class, *Scenography, a creative guide to performance and stage design*. (*Scenography, Stage Design*) The course, commencing in September 2020, was devised by performer/trumpeter, lecturer, and co-writer of this article Dr. Sef Hermans and architect and lecturer Dr. Juan Luis Roquette. It incorporated elements of research-through-practice, a participant-oriented performative research discipline.

In this chapter, we will explore how research-through-practice techniques can benefit courses such as *Scenography, Stage Design* or other non-professional multi-disciplinary endeavors. First, we will outline the basic structure of Hermans' course, then we will discuss relevant methods in research-through-practice, followed by a survey of non-professional performative projects and research-through-practice inquiries. These case-studies will emphasize benefits gained from performative experience, such as deeper understanding of content, creative process, collaborative dynamics, embodied knowledge, and spatial awareness. Finally, we will attempt to apply these analyses to Hermans' course, explaining some of the reported benefits for students and how the course or similar undertakings could be improved.

1. *SCENOGRAPHY, A CREATIVE GUIDE TO PERFORMANCE AND STAGE DESIGN* SUMMARY

In the course, students reinvented and updated the storylines of famous operas from the 19th and 20th centuries and designed a novel scenography production plan for their concept. This entailed floor plans and designs for three different scenes, costume designs for the main characters, and a 3-minute trailer showcasing their production. The class navigated the dynamics of individual and group work and the balance between planned activities and open creative exploration, both vital to creative collaboration. The three-week intensive course consisted of daily lectures on scenography, research-through-practice methodology, surveys of literature on creative processes, and some practical and technical subjects related to students' projects.

At the beginning of the course, students were asked to form groups of three to four students, each group consisted of students from various design disciplines: service design, product design, and fashion design. It was hoped this strategy would offer students a basic understanding of multidisciplinary creative collaborative approaches.

Project work began with individual research followed by an associative activity. Students selected an opera and then conducted research: listening to recordings, watching recent productions, and analyzing the storyline and historical context. After immersing themselves in the opera, students needed to disconnect from conventions of the material with an associative activity—thinking of words based on preset lists. Using time pressure, the students were able to access spontaneous parts of the mind (Lopez-Gonzales, 2012). Each student used ideas from the activity to form a free adaptation of their opera's storyline, thus integrating their research with the freedom of the associative activity.

Students used their research and associations to complete mood-board activities. The mood boards initiated a burst of activity. Students presented materials they had discovered, impressions, and ideas. More importantly, group members then adopted and extended upon their peers' ideas, performing dynamic collaborative structures. They were then ready to directly begin work on their projects. Even though each

participant had his/her own design specialty, the process was multidisciplinary, and group-members actively gave each other feedback and took responsibility for all facets of the work.

The course then shifted towards practical application. In a lecture, they learned how to use audio-visual editing software, which proved vital for several projects. Concepts ranged from virtual-reality video games and stop-motion renderings of scenographies to real-life enactments, with students taking part in production, direction, recording, and acting. This final portion of the course was relatively open, with only non-invasive teacher input and no pre-organized activities. This format, supplemented by elements of research-through-practice, allowed students to explore the adaptability and flexibility of their own creative process.

The class ended with a screening of the students' final projects (their 5-minute movie trailers) at the university's media presentation room. For their final assessment, Hermans and Roquette had students write an exegesis, which provided designs, written reflections, documents of process, and a written concept.

1.1 DEFINING TERMS

Hermans and Roquette's class is an example of a non-professional, participant-oriented project.

Non-professional performers lack professional performative experience or training, either because they are pursuing a different vocation which is not focused on performance (unlike musicians, actors, dancers, etc.) or because they are undergraduate or graduate students just beginning their performative development.

Participant or *performer-oriented* projects do not follow the common arrangement of theatrical production where contributors facilitate an experience for a spectator. Instead, a participant-oriented production emphasizes the participant's own experience and insight gained from these experiences (both the experience of practice/development and performance) and is less concerned with that of the spectator. This is of

course not an exclusionary definition but a gradient scale. This paper studies several performer-oriented events. For example, Hermans and Roquette's class, as is the case in most educational programs, is centered on student experience (rather than those watching their end-of-course video). This is not to say that the spectator is unnecessary, but that their contribution—the addition of performative/observational tension—is meant to facilitate the performer's experience and development, making the act of performance more demanding through scrutiny.

2. RESEARCH-THROUGH-PRACTICE

Typically, methods of performative research-through-practice are used by postgraduates in professional, participant-oriented studies. Using *Scenography, Stage Design* as a case-study, supplemented by other examples of research-through-practice and non-professional performative projects, we argue that several elements of research-through-practice are applicable to non-professional, performer-oriented endeavors. Researchers Brad Haseman and Daniel Mafe point to non-professional benefits in the article, *Acquiring Know-How*, and extensively discuss the applicability of research-through-practice in non-art fields that require multi-disciplinary skills. Among other developments, students or participants, regardless of their potential vocation, build skills and knowledge in collaboration, creative processes, and physical and spatial awareness (these last two are most applicable to research-through-practice projects in performative studies).

A defining feature of research-through-practice is reflection. The students' final exegeses followed conventions of research-through-practice: researchers are expected to evidence their outcomes through "the creative work and the exegetical, linguistic accompaniment to that work" (Haseman and Mafe, 2009, p.216). This verbalization of research findings can be difficult to articulate, often being embedded in physical experience, and enables the subject to distance themselves from their own process, creating deeper insights (Nelson, 2013, p.67). Although this written exegesis appears at the end of the process, the subject undertakes recurring cycles of reflection throughout the development of a work. This reflective process results in research-practice reflexivity:

knowledge or insight developed through reflection affects the performers behavior during their practice (which, in turn, will affect their research) (Haseman and Mafe, 2009, p.219).

Documentation is a key facilitator of these cycles of reflection and subsequent reflexivity. Subjects are expected to evidence the research inquiry by writing journals and/or testimonials, recording sessions via audio or video, or compiling scrapbooks, sketches, photographs, or other documents that represent their process (Nelson, 2013, p.86). Students in *Scenography, Stage Design* were asked to keep similar records with copies of their concept, brainstorming maps, sketches, a diary, and notes from activities. These documents act as remnants of practice that serve two purposes: first, memory is imperfect and subject to the perception of the moment, marred by forgetfulness and subjective perspective. In supplementing these memories with more objective representations, we are better able to analyze the process. Second, time changes one's perspective. By evidencing the research inquiry, subjects are able to use the insights of today to analyze the experiences of yesterday (Hermans, 2018, pp.77-82).

Both Hermans and guitar soloist and researcher Stefan Österjö present the crucial role played by documentation in research-through-practice. During his collaboration with composer Henrik Frisk on *Repetition*, Österjö watched and analyzed video of their work sessions and derived new conclusions about the potentials and dynamics of collaborative process, how collaborators organically exchange roles, and the parallels between creative and performative processes. Österjö and his collaborator also found the video beneficial for creative content, developing new ideas for the composition while watching and analyzing the video (Österjö, 2008, pp.305-320). In the reflective case study of theatrical and performative elements in Karlheinz Stockhausen's *Oberlippentanz*, Hermans used video to explore the displacement of his own perspective when watching recordings of his practice sessions rather than experiencing them as an active subject. He exploited this method to identify flaws in his performance of acting tasks and then drew upon the literature to find appropriate alterations and substitutions. Without documentation, reflection, and theoretical preparation, these improvements would not have been

possible. More importantly, these techniques and skills are now available for Hermans or any interested actor-musician's future projects (Hermans, 2018, pp.62-82).

Although researchers engaged in research-through-practice seldom use the rigorous theoretical frameworks of traditional disciplines that contain strict constraints and detailed expectations of outcome, research-through-practice projects do require some form of theoretical framework in order to create a basis of exploration (Haseman and Mafe, 2009, p.216). Researchers define terms, survey relevant literature, and establish some limitations in scope and method (e.g. Hermans, 2018; Österjöö, 2008; Hübner, 2013; Carrasco, 2018). Hermans and Roquette undertook similar methods in the course and provided students with relevant literature on scenography and the theory and methodology of research-through-practice. Theoretical frameworks, although crucial to the process, are unique to each project and few overarching mandates are required or even helpful (Hübner, 2020, p.2). Likewise, although theoretical context is crucial to a research project, it must be flexible enough that the act of practice can be altered according to the changing process of the researcher (Haseman and Mafe, 2009, p.214). In designing the course, Hermans and Roquette were careful to cultivate a similarly complex balance between organization and creative freedom.

This open approach to theory is often present in the researcher's actual artistic material. Many proponents of research-through-practice do not begin with an infallible text or concept for their artwork, but an initial germ that can be expanded, changed, or even removed depending on what happens within the creative process: the outcome is not defined by beginning constraints. Incidentally, participants will often use collaborative processes which further open the process (e.g. Österjöö, 2008; Hermans, 2018; Kinnunen, 2010; and Hübner, 2013, 2020). Hermans and Roquette were careful to facilitate an open creative environment where collaborators could freely exchange and change ideas and work together unbounded by the hierarchical bridles of supervision.

These strategies of research-through-practice ultimately challenge theoretical insights and preconceptions. Research-through-practice takes

techniques and habits already within the creative and performative process and renders them explicit (Hübner, 2020, p.16). This allows the subject a greater degree of control over their own ways of doing. It also allows the performer to look at their process from the outside (Österjö, 2008), deepening the performer's understanding of self and the world around them. This second insight is critical to the research-through-practice method which often results in epistemological breaks, discovering new ways of understanding, and altering boundaries of knowledge (Haseman, 2006, p.3).

3. NON-PROFESSIONAL PERFORMATIVE CASE-STUDIES

In the following section, we will be discussing five companies that do not purposefully use research-through-practice methods but work with non-professionals, such as university students and audience-participants: TURLg (Théâtre Universitaire Royal de Liège), The Shakespeare Laboratory, The Samuel Beckett Laboratory, the Edinburgh Project, and TAAT (Theatre as Architecture and Architecture as Theatre).

TURLg casts students from across university disciplines. There is little information as to the exact method of their productions—on their website, they refer several times to the collective creation of works with scant detail—but their endeavors have reaped some fascinating benefits, particularly through the need to adapt to large, non-performer casts.

Some information on their process may be gleaned from director Robert Germany's description of a production of *Romeo and Juliet*, this time for teenagers (ages 12-16). Although the concept seems fully formed, details of the production are highly reliant on the student-performer:

we decided to put modern teenagers on stage and have them question the meaning of this late-sixteenth century masterpiece and how it might impact their lives today, in terms of their relationship with their parents and to power, the conflicts that beset our society, and the eternal themes of love, life, and death. We presented selected scenes from the play that lent themselves to 'staged' reflections of this kind, and this procedure in turn permitted multiple casting for many roles, especially the two main characters.

(2010, pp.74-75)

This process had an impact on the participants who reported a deeper understanding of the work and author, themselves, and the world around them. Other productions have interpreted works with equal innovation. In their 2010 production of Moliere's *L'Impromptu de Versailles*, students, portraying writers onstage, fervently tried to update Moliere's concept with the usual trappings of costumes, props, and dialect as parallel actors in period costume haunted and attempted to frustrate their endeavor, a compelling interpretation of the conflicts of staging historic works (Germany, 2010, p.74). More recently, TURLg undertook a production dealing with the conflicts, anxieties, and potentials surrounding the CETA trade agreement (TURLg, 2020).

The Shakespeare Laboratory had a much less diverse group of participants—only professionals and graduate students—and presented a more disciplined collaborative approach. Professors assigned readings for seminar-style discussions of theory and set a performative-inquiry structure; the students were asked to form a research question for each performance that they then reflected upon afterwards. Professors also dictated some outcomes, having them adjust to advice and re-run their "experiments" accordingly. Despite these constrictions, students seemed to have an immense amount of control over the process and outcome of their practice and performance. Although there are few details about smaller separate performances and improvisations that preceded the main event, the final performance, *in.Love*, shows some of the non-verbal outcomes of professors' and students' work (albeit, this final production was likely more constricted than other, smaller undertakings during the investigation):

After a moment of hesitation, an audience of ten strangers enters an unfamiliar room deep in the stacks of a campus library. It is a conference room: a big table in the middle, surrounded by chairs; windows on three sides frame long rows of books; on the back wall, a white board is covered in script as a breathless performer copies out one of Charles Lamb's anti-theatrical screeds; in a corner, another performer casually, quietly reads sections of *As You Like It*, including footnotes, into a microphone—his mild, mediated delivery in contrast with the wordless though frenetic inquiry of the other performer, who is soon covering the room's

windows with his own commentary on Lamb's essay. Gradually, audience members realize that on the other side of those windows, out in the stacks, ten more performers have appeared and begun duets—intimate dances with one another and with books pulled from the shelves. Often, their dancing brings a pair of performers right up to the windows of the conference room; for a moment, they look pointedly at the audience before retreating back into the stacks (fig. 1). After a couple of minutes, cell phones “ping” all around the room as everyone in the audience receives the text message: “Take a picture of something Shakespearean.” (Bedau and Hopkins, 2013, p.145)

The experience of the students in the Shakespeare Laboratory is not explored in published literature. However, some testimonies have been published from the Samuel Beckett Laboratory, which offers a variety of participants—including undergraduates, postgraduates, professionals, academics, and amateurs—the opportunity to co-create a production of a lesser-known work by Samuel Beckett. Although participants vary greatly in expertise, the facilitators attempt a “de-hierarchization of knowledge” (Heron and Johnson, 2017, pp.283-286), where participants can freely improvise and collaborate (Heron and Johnson, 2017, p.285). Within a larger framework of materials and exercises that emphasized various facets of theatre and movement, participants were divided into small groups where they were assigned roles: director, dramaturg, designer, and actors. They collaborated and created a performance based on the text, showcased their creation to the entire group, and then repeated the process with different roles. The discoveries made in these activities helped to inform the larger production (Heron and Nicholas, et al., 2014, p.84).

This process was joined with relatively extensive forms of open reflection. Throughout the project, participants were reminded to consider what they expect, observe, and learn. Facilitators also encouraged students to be aware of the experience of self and of the external world as two separate, albeit highly related, forms of observation (Heron and Johnson, 2017, pp.285-286). Qualitative surveys were also distributed at various time intervals, including a month after performance, for participants to reflect on their experiences (Heron and Johnson, 2017, p.286). In the surveys, participants expressed a newfound appreciation

of the potential of the body as a crucial piece of performance and textual interpretation; a new awareness of textual multivalence, especially in the unpublished works of Beckett; and a deeper understanding of Beckett and his works (Heron and Nicholas, et al. 2014, p.90).

TURLg, the Shakespeare Laboratory, and the Samuel Beckett Laboratory all encourage participants to explore facets of creativity, but the Edinburgh Project offers an intriguing example of how students can interact with components of the creative process. In the collaborative production, *Searching for Spalding Gray*, professor Rosemary Malague, chose to attempt an open creative process. Instead of working from a text, her point of departure was a site: the Edinburgh cemetery. She had the students read a paper on some creative performative techniques by director Tina Landau, which informed their subsequent creative process (Malague, 2009, p.193). Malague then invited students to react academically and subjectively to the semantics of “cemetery” and “life and death” (Malague, 2009, p.193). Students contributed an array of sources from songs and dramatic scenes to examples of death-centred ritual. She then had students do a series of small, open collaborations using sources from their first activity. Like the scenography class, there were unexpected obstacles. During the class, Malague, discovered that the cemetery would not be available for performance and had to shift concepts. Malague chose to focus the project on the recently disappeared actor Spalding Gray (later in the process the body was found and suspicions of suicide confirmed). Given the circumstances, her decision was unilateral, countering her open creative method, but her choice did maintain their main themes introduced in previous activities. The class then chose a collage approach to the form of the work; each student would perform a monologue in the “spirit” of Spalding Gray. The adaptation had impressive result (Malague, 2009).

The performance began with a TV set which played a Spalding Gray monologue, interrupted by the news of his disappearance. Students spread across the stage, donning Gray-esque plaid shirts, and quoted online message boards reacting to Gray’s fate. After a brief TV news interruption, the monologue portion began. The array of creative output in this portion is highly diverse. Many students strayed from the

monologue form: one student choreographed a Spalding-Gray dance, inspired by his mannerisms; a student wrote song lyrics, *Even Astronauts Get Depressed*, which was set to music and joined by a choreographed dance; other students based their monologues on reviews of Gray's acting; and a duo read from an essay by Hugo Perez, the last person to see Gray alive. Afterwards, the students performed a bizarre black-umbrella clad funeral procession to Laurie Anderson's *One White Whale*, followed once again by soundbites from grieving message boards (Malague, 2009, pp.196-197). "In closing, the cast performed a short reprise of the 'Spalding Dance,' ending with a lone woman, silently regarding the single empty chair and desk that remained on stage. She exits, and lights fade to black." (Malague, 2009, p.197)

There is no available testimony to define the student experience of the class, but the largely open format of *Searching for Spalding Gray* allowed students to explore the complexities of collaborative endeavors. The open process and the real-world problems (the cemetery being unexpectedly unavailable) also gave participants new insights into the dynamic nature of the creative process.

The theatrical endeavors mentioned above facilitated an embodied experience of space but presented limited relevant participant testimony. TAAT's *Khor II* is a prime example of the effect of space on the experience of professional and non-professional performers. TAAT was founded as a collective that works at the intersection of theatre, architecture, the visual arts, and design. Taking the complex relationship between theatre and architecture as a starting point, their work explores how the arrangements of physical space can serve as a means of stimulating interaction and encounter (Horemans and Stam, 2018).

In *Khor II*, "there is no distinction between actors and audience" (Horemans and Stam, 2018, p.83). Collectives of performers and non-performers, such as students and audience members work together in a collaborative environment to build a structure from a prepared do-it-yourself box. They choose leaders and delegate tasks (Horemans and Stam, 2018).

The process is meant to deepen participants' awareness of the interaction between group and individual. A pre-written script forces them to take novel approaches to these interactions: "You look at who is opposite you: you have to make eye contact with this person for a very long time and, if it feels right, to hug each other" (TAAT, 2015). Participants reflected on their own habits and biases of social interaction: "If people are in a group, they never really look at each other except for two or three people. And in this project, you become aware of that and that is a very pleasant sensation;" "on the very essential level of how you meet people and how you present yourself to others, as generous or very closed, the play touches these mechanisms and makes you aware of them" (TAAT, 2015).

The testimonies do not discuss participants' reflection on and experience of the space in any depth, but space is crucial to their experience of interaction: "You notice how you are forced to stand close to people, because you're in a limited space. And you actually think, 'I don't feel like it'" (TAAT, 2015). The space becomes an invitation for the performative event (Goebbels, 2015, p.38): "You have to have something in common for a community. And I think the commonality here is this building. And everybody gets a script." The space becomes integral to their experience of the work, each other, and themselves: the festival director said, "So, for me it is interesting – in the place where you are at or the environment you're in – to search for what you want to accomplish together....Being together as a factor, in a place, a place in time and space, helps of course. That contributes to the pace at which such a community can come into existence. And to the intensity of the experience of that group of people" (TAAT, 2015).

This testimony shows that moving within the space benefited these participants' spatial awareness and understanding of the functional qualities of the space. They have become aware of the tight-knit relationship between movement, the performer's physical action, and space—the created or incidental world surrounding them. These factors interact, developing and influencing each other: "it is not a question of knowing which comes first, movement or space, which molds the other, for

ultimately a deep bond is involved. After all, they are caught up in the same set of relationships” (Tschumi, 1996 quoted in Rufford, 2018, p.102).

This effect is enhanced by the participants’ actual building of the structure. Composer and New Music Theatre Director, Professor Heiner Goebbels describes the enhanced experience of those who have a deterministic power over an event. When the spectator is brought into building the process, when they make choices that affect its being and becoming, they are able to experience space itself in a different, more integral mode (Goebbels, 2015).

4. CASE-STUDYING RESEARCH-THROUGH-PRACTICE

We believe that the benefits reaped in these non-professional projects could be enhanced by applying research-through-practice strategies. Their indulgence in more sophisticated forms of reflection help further develop participants’ inquiry and acquired knowledge.

Participants in the previously described non-professional projects had the opportunity to experience embodied knowledge. This form of learning was established by theatre director and theorist Jerzy Grotowski. Grotowski and his students achieved a deeper awareness of their body and their own performative process, becoming more aware of body-memory and motor skills and dissolving common sense assumptions about the nature of self and the dichotomy of mind and body. Their body became a vehicle for learning (Grotowski, 1968/2002). This reflection on physicality and its relation to the mind opens new pathways to understanding the self.

If participants in the non-professional case-studies had explored expanded forms of reflection, benefits of embodied knowledge may have been more prominent. Fiona Wright’s innovative dissertation, *Other versions of an uncertain body: writing towards an account of a solo performance practice*, shows how knowledge creation through movement, especially within a reflective process, can inform other creative endeavors. Largely concerned with problematizing documentation—all too frequently we consume the video of a performance without actively recognizing its

distance from the identity of the original work—Wright relies largely on written poetic reflections (Wright, 2005, pp.20-21). The experience of movement defines her concept of writing. In the introduction, Wright describes the writing event. Her descriptions of writing are poetically conflated with physical movement, using metaphor to examine how time and space exist within the written word:

This writing needs the image of the movement between knowing and not knowing and to remain knowing about this. I am making a move - moving in thinking and describing in words - moving in theory. I am making a move, moving forward, onto my knees, negotiating bodyweight, hands reaching down, laying my body down, taking my skin down to the floor, imaging the skeleton re-orientated; some kind of slow motion fall, an elaborate death, even.

This movement is my king itself through space and time and gravity and this making is moving through writing. What else might a body do? (Wright, 2005, p.14)

In her chapter, “reflecting on movement,” Wright transmutes the physical experience of dance directly into poetry:

This body space eats space, consuming air as it functions, necessarily. This body artist might stop before sated and start again when already it is enough.

This (body) aesthetic is touched and touching, closely felt, (and closely monitored for the move across the control of state borders of the girl/woman). Transformations of bodies that are in the end so much fluid, the weight and volume of which is constantly lost and found, abandoned and expelled as blood, sweat and tears (and piss and more) regained and resumed, the lines redrawn, constantly.

You can look for me. (You do the looking in my place. I'll just dance.) (Wright, 2005, p.79)

Although her form of documentation is cryptic, the experience of physical movement is manifestly embedded in her writing. In Wright's case, physical performance became a site of creative development in a separate discipline. It is likely non-professional reflective projects, such as *Scenography*, *Stage Design*, would benefit from an emphasis on embodied forms of learning, especially in projects with participants pursuing

creative fields, whose experience of embodied knowledge may shift their own artistic perspective.

In the non-professional case-studies, students actively engaged with material to locate new potentials and nuances latent in a text or theme. Research-through-practice expands forms of embodied reflection to further formation of specific, nuanced knowledge. In *Shut up 'n' play*, Österjö considers the identity of the work and the various nominations of work as text, performance, authorial intent, or other gradients and variations of these categories. His experiences through research-through-practice allowed Österjö further insight into the complexity of these concepts. Whilst working on a guitar concerto, he (Österjö was the guitar soloist) and the composer agreed to add a ritardando to a section. They sent the edit to the conductor without realizing that the conductor had an earlier version of the score with fewer measures (and thus, different measure numbers). Thus, the conductor put the ritardando in a different musical section. Later, the conductor preferred his accidental alteration and insisted on following it in performance. This created three concepts of the authentic work: that made by the composer, that created with Österjö, and that accidentally created with the conductor. Through his own experience and an attempt to reflect and communicate experience, Österjö was able to, in some small way, overcome the unnecessary exclusionary tendencies of rigid definitions of the work (2008).

The creative process is central to many research-through-practice investigations and shows a far deeper, more detailed engagement than those referenced in the Edinburgh Project. Social psychologist and educationalist Graham Wallace outlined a four-phase creative process model in his book, *Art of Thought* (1926, 2014). These phases are not structured one after the other, but are non-linear, recurring and overlapping constantly. Since then, numerous studies have built upon this creative phase model with additional descriptions and sub-phases. The applicability of the model is variable, dependent on the nature of the project, its participants, and the framework in which it is situated. Hermans analyzed his own process while co-devising the 50-minute New Music Theatre solo work, *Silencio*, identifying creative sub-phases that were especially

relevant to his and his collaborator's (Hübner) process. Furthermore, by reflecting upon his experiences, Hermans was able to draw conclusions about the tendencies of these phases and the effect of external factors (Hermans, 2018, p.124).

Through reflection, Hermans reported a deeper understanding of emergence, a creative phase Hübner defines as a sudden burst of creative production after intensive structured preparation (Hübner, 2020, pp.20-22). After expending a great amount of effort with what seemed like little progress, Hermans and his collaborator moved from a dance studio to a theatre with tiered seats that rose above the stage. Suddenly, in this new theatrical setting, what seemed like abstract notions became performative material forged by the renewed perspective of the space (Hermans, 2018 pp.129-130). Hermans' reflective description emphasizes the mutually dependent relationship between the organization of preparation and the relinquishing of control in emergent production (Hübner, 2020, pp.22-24). Hermans also considered the broader recurring nature of the creative phases and identified and analyzed them using a timeline and an ingredient model, which is often implemented by on-stage directors in order to define participants' potential contributions and unique qualities (Hermans, 2021, pp.35-36, Hermans' ingredient model is based on Moosman, 2007).

Typically, in musical collaborations, practitioners find a far more flexible distribution of roles than the exclusionary dichotomy of performer-creator. Both composer and performer undertake generative, interpretive, and explorative actions. Although students certainly experienced these modes within *Searching for Spalding Gray*—which required reinterpretations of concepts to adapt to new external circumstances—and in the Samuel Beckett Laboratory—which had students exchange roles throughout their improvisation activity—these experiences are further developed and made explicit within the creative process through reflective methods used in research-through-practice. While workshopping the piece, *Hiver*, Sonya Lifschitz and the composer, Anthony Lyons, would use recording technology. During a workshop, the composer was preparing for a next recording when he heard Lifschitz experimenting with a phrase. This specific segment was written to be played on the

piano strings directly, but Lifschitz tried sounding them on the keyboard. The composer grew excited and considered using it within the work (Lifschitz, 2014, pp.234-5). Lifschitz had acted as a composer, generating new musical material and Lyons had presented interpretive aspects of creation by listening and judging her creative output. The boundaries between composer and performer became nearly invisible. This and other experiences led Lifschitz to a more complex and dynamic understanding of the potentials and flexibility in creative collaboration (2014, p.262). Österjö (2008), Hübner (2013), and Hermans (2018) have also discussed similar insights at length. We believe, by using select techniques from research-through-practice, these benefits could be reaped in non-professional contexts. The feasibility of this method can be assessed through the case-study, *Scenography, Stage Design*.

5. LESSONS FROM *SCENOGRAPHY, STAGE DESIGN*

In *Scenography, Stage Design*, students noted many benefits from the course, and some of these benefits seem directly related to the integration of research-through-practice techniques. The final phase of the class required students to write an exegesis, which provided designs, written reflections, documents of process, and a written concept. Some of the students' findings can help in outlining other non-professional performative projects that try to cultivate deeper understanding of content, insights into the complexity of the creative process and collaboration, and further explorations into the dramatic utilization of space.

Hermans' students found that creative projects can deepen the understanding of content. They learned about their selected opera through historical, scenographic, and dramaturgical research and even expressed a greater appreciation for the genre at large. The knowledge gained listening to lectures by Dr. Hermans and conducting research supplemented their concepts, inciting them to explore ideas latent within the text. Many of their works became studies upon distilled operatic themes, creating insights into operatic content and context. Their creative interaction with the text led to discoveries inaccessible without direct, active experience.

In their exegeses, students of the scenography class reflected on creative processes and the benefits of collaboration, a key focus of research-through-practice. Along with common struggles of the creative process, students had to deal with unexpected external factors. Covid-19 had an obvious effect on the work sessions with a number of students quarantined or hampered by lockdown restrictions. During September 2020, class attendance was halved (with remaining students split between two classrooms) and students became increasingly dependent on videoconferencing as a means of collaboration and production. They adapted adroitly, discovering new dynamism in the creative process. Students also reported forms of emergence and discovered new tools to cope with multidisciplinary art projects, such as brainstorming and mood-board exercises, pointing to the usefulness of such activities within a non-performance environment. Several groups expressed appreciation for the perspective-expanding effect of multi-disciplinary collaborative bodies and found that the participation of students from other design disciplines offered innovative extensions to their ideas, solving problems, and adding fresh aesthetic treatment.

Students' self-reflections seemed enhanced by implementing a theoretical anchor. They benefited from the recurrence of the ingredient model, which guided their concepts and objective reflections on experiences. Of course, one's approach varies greatly depending on context. While Hermans' class had 40 contact hours over 3 weeks and exposed students to academic concepts and terminology, the Samuel Beckett Laboratory had only a few days and instead concentrated reflective practice to a simple three-word inquiry: Expectations, Observations, and Learning. This repetition seems especially useful, giving students reference points for their own exploration.

Students were also influenced by the make-up of their groups. Creating working groups with a diversity of voices, in this case a variety of design disciplines, opens students up to different points of view to enrich their own experiences and perspectives. Similarities and differences became the bedrock of collaboration. They found common ground to work from and new ideas to diversify their own world view.

The class showed significant benefits specific to structural design disciplines. Students discovered how space and its projected image can create an emotion or convey messages and impressions to an audience to provoke a response. These claims are similar to Heiner Goebbels' polemic, which is frequently sensitive to the primacy of space in determining theatrical content. In his work, *Everything that already happened and would happen*, Goebbels designates the space as one of the three main sources of his piece. He sees the space as bringing its reality into the work; the space contributes its "history... memory in stones, dirt, and smell," and its "functional architecture" (Artangel, 2019). Students described new perspectives on the functionality of space. Their experiences in performance forced a confrontation between the theoretical applicability of their designs and performative and spatial reality—a vital lesson for design students.

Through the above case-studies, Hermans and Roquette hope to add to their course, facilitating new beneficial experiences for students. These insights are also applicable to other projects. Hermans hopes to extend student experience in embodied knowledge. Partially due to the Covid-19 pandemic, many groups chose to make their trailer through solely digital means. Although it still lent them vital experience in the creative process, not all groups got to physically explore the spaces they created and did not experience any forms of embodied knowledge. Exegeses prepared by groups that created physical performances showed a deeper connection with their creative work than those without. Hermans believes classes would further benefit from the addition of select exercises on performative artistic actions, such as acting, dancing, reciting, and playing with the connection of body and object.

Although Hermans adopted a model similar to Wright's, asking students to document their process in project journals, few students fulfilled the requirement effectively. Subsequently, some students were unable to meet the standards of the required self-reflective portion of their exegesis. It seems that they did not have the tools necessary to take an objective reflective perspective on their own processes and experiences. Hermans believes the students' reflections focused too much on justifying the results of their projects rather than on their creative process

and hopes to provide more opportunities to refine their own recurring reflective process. Hermans plans to ask students to write brief testimonies after each class or work session describing their experiences and what they learned. Hermans will then take these assignments and offer feedback during the course to better achieve a more objective voice.

Hermans hopes to supplement this form of documentation with audio-visual components. Many research-through-practice scholars use such recordings to document work sessions that they can then apply whilst developing their reflections. This too would be useful in non-professional, performer-oriented experiences. Next year, Hermans' students will be asked to write three longer self-reflections during the process, using three different audio recordings from their work sessions. They will be expected to describe pieces of the recording in detail and apply them to their own reflective observation.

CONCLUSION

The aim of this study is to give several suggestions for those wishing to apply research-through-practice techniques to non-professional, performer-oriented settings. The format can be used to accommodate experiences in embodied knowledge, creative process and collaboration, content, and spatial awareness. Research-through-practice is a relatively new discipline and is still not fully integrated into most university courses. Especially in creative fields where performance is not a priority or even part of the traditional curriculum, the benefits of non-professional performative projects combined with elements of research-through-practice are seldom considered. These case-studies have shown that the discipline's applicability is diverse and functional in its ability to connect disparate fields. It creates new insights and fusions, navigating interdisciplinary space and offering students new perspectives.

These projects require a balance between structure and freedom. Students benefited from planned exercises, such as mind-mapping, but then required freedom to extend their experiences, the lecturer moving from organizer to facilitator, creating a free environment without wrong answers, only ideas to extend. In this respect, the responsibility of the

lecturer is to show the students doors to walk through, but not control what is on the other side.

BIBLIOGRAPHY

- ARTANGEL. (2019, April 30). *Documentary: Heiner Goebbels, Everything that happened and would happen* [Video]. Youtube.
<https://tinyurl.com/yycnmrey>
- ARSEM, M. (2020). *Recent:remote* [Video]. Marilyn Arsem Website.
<https://tinyurl.com/y659jlw8>
- BEDAU, D., HOPKINS, D.J. (2013). The Shakespeare Laboratory: Intercepting “Authenticity” through Research, Pedagogy, and Performance. *Theatre Topics* 23(2), 145-156. doi:10.1353/tt.2013.0015
- BOAL, A. (1993). *Theatre of the oppressed*. ProQuest Ebook Central. Retrieved from <https://tinyurl.com/y5yptdcf>
- CARRASCO, M. (2018). *Monodrama and music theatre as transformative artistic experiences: from a performative to an embodied acting musician/guitarist* [Unpublished Doctoral dissertation]. University of Melbourne.
- FILMER, A.P.D., RUFFORD, J. (2018). *Performing architectures: projects, practices, pedagogies*. UK: Methuen Drama.
- FREEMAN, J. (2010). *Blood, sweat & theory: Research through practice in performance*. ProQuest Ebook Central. Retrieved from <https://tinyurl.com/y5yptdcf>
- GAMBLE, R. (2016). *The practice of everyday (virtual) life: a participatory and performative artistic enquiry*. [Unpublished Doctoral dissertation]. Nottingham Trent University.
- GOEBBELS, H. (2015). *Aesthetics of Absence: Texts on Theatre*. London and New York: Routledge.
- GROTOWSKI, J. (1968/2002). *Towards a Poor Theatre*. Holstebro, Denmark: Christensen & Co.
- HASEMAN, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia, Incorporating Culture and Policy*, 118, 98-106.

- HASEMAN B., MAFE, D. (2009). *Acquiring Know-How: Research Training for Practice-led Researchers. Research Methods for the Arts and Humanities: Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. UK: Edinburg University Press.
- HERMANS, S. (2018). *“The Trumpeter Re-Conceived”: An investigation of the creative and performative skills required in New Music Theatre works*. [Unpublished Doctoral dissertation]. University of Melbourne.
- HERMANS, S. (2021). *Silencio, the Co-Creation of a New Music Theatre Piece*. *Forum +*, 28(1), 32-39.
- HERON, J., JOHNSON, N. (2017). *Critical Pedagogies and the Theatre Laboratory*. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 22(2), 282-287.
- HERON, J., JOHNSON N., DINÇEL İDEM, B., QUINN, G., SCAIFE S.J., TYRELL Á.J. (2014). *The Samuel Beckett Laboratory 2013*. *Journal of Beckett Studies*, 23(1), 73-94.
- HIRVIKOSKI, R., KILPELÄINEN, R., LOUKOLA, M., PULKKA, J. (2011). *Staging Thinking*. Finland: Oistat Centre Finland.
- HOREMANS, B., STAM, G.J. (2018). *Khor II: An Architecture-as-Theatre Project by TAAT*. In A. Filmer, J. Rufford (Eds.), *Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies* (pp. 83-89). UK: Bloomsbury Publishing.
- HÜBNER, F. (2009). *...As if you would... Journal of the artistic research, theory and innovation group*, retrieved from: <https://tinyurl.com/y3xveug6>.
- HÜBNER, F. (2010). *Thespian play: Synchronous differences*. Retrieved from <https://tinyurl.com/y3uv4dpq>
- HÜBNER, F. (2011). *Give it away now, a reductive approach to performance*. Canada: McGill University.
- HÜBNER, F. (2012). *Research in and through practice?* Czech Republic: Academy of Music and Performing Arts.
- HÜBNER, F. (2014). *Shifting Identities: The Musicians as Theatrical Performer*. Amsterdam/Utrecht: HKU University of the Arts Utrecht and Uitgeverij International Theatre & Film Books Publisher.

- HÜBNER, F. (2020). A Practitioner in the Centre. A Flexible Approach to Methodology in Practice-Based Research. In C. Vear (Ed.), *Routledge Handbook for Practice-Based Research*. London: Routledge.
- KORSBERG, H., AHO, L., CHASSANY, I., VALTANEN, S. (2019). Remembering the Finnish Civil War: Embodied Empathy and Fellman Field. *Theatre Research International*, 44(1), 6-22.
doi:10.1017/S0307883318000810
- LASTER, D. (2012). Embodied Memory: Body-Memory in the Performance Research of Jerzy Grotowski. *New Theatre Quarterly*, 28(3 [III]), 211-229.
- LEHMANN, H.T. (2006). *Postdramatic Theatre*. UK: Routledge.
- LIFSCHITZ, S., & LEE, S. (2014). *Creative collaboration in and as contemporary performance practice*. UK: Palgrave Macmillan.
- LOPEZ-GONZALEZ, M., LIMB, C. J. (2012). *Musical creativity and the brain*. Retrieved from: <https://tinyurl.com/y38gbj47>
- MALAGUE, R. (2009). *Searching for Spalding Gray: PAR Pedagogy, an Undergraduate Ensemble, and "The Edinburgh Project."* In S.R. Riley, L. Hunter (Eds.), *Mapping Landscapes for Performance as Research* (pp. 192-198). UK: Palgrave Macmillan.
- MOOSMAN, D. (2007). *De Toneelschrijver als Theatremaker*. Amsterdam/Utrecht: Uitgeverij International Theatre & Film Books.
- NELSON, R. (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. UK: Palgrave Macmillan.
- RILEY, S. R., HUNTER, L. (2009). *Mapping landscapes for performance as research. [electronic resource] ; Scholarly acts and creative cartographies*. UK: Palgrave Macmillan.
- RUFFORD, J. (2018). Towards a Tectonics of Devised Performance: Experiments in Interdisciplinary Learning/Teaching. In A. Filmer, J. Rufford (Eds.), *Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies* (pp. 167-186). UK: Bloomsbury Publishing.
- ÖSTERSJÖ, S. (2008). *SHUT UP 'N' PLAY!: negotiating the Musical Work*. Sweden: Malmö Academies of Performing Arts.

TAAT. (2015). *15 10 20 khorii denbosch ancarola* [video]. TAAT Website.
<https://tinyurl.com/y22q4ncv>

TURLG. (accessed 2020). *Creations*. Retrieved from
<https://tinyurl.com/y4wv8suv>

WALLACE, G. (1926/2014). *The Art of Thought*, UK: Solis Press.

WRIGHT, F. (2005). *Other versions of an uncertain body: writing towards an account of a solo performance practice* [Unpublished Doctoral dissertation]. Nottingham Trent University.

LA PERCUSIÓN CORPORAL: DEL ESCENARIO AL AULA

SILVIA GARCÍAS DE VES

Grup d'Investigació DECUBIAF

*(Investigació sobre la Didàctica de l'Activitat Física
per a l'educació, la cultura i el benestar)*

*Institut Nacional d'Educació Física de Catalunya (INEFC),
Universitat de Lleida (UdL)Espanya*

RESUMEN

La percusión corporal (PC) es una forma de expresión y comunicación presente en muchas culturas. Esta utilización del cuerpo en el espacio, en el tiempo y con determinadas energías va impregnándose en la sociedad, apareciendo en ámbitos como las artes escénicas, la salud, la ciencia, la educación, la comunicación, ... Mi historia personal y las encuestas a coordinadores del área de Educación Física de Cataluña, pretenden explicar los posibles beneficios que la PC podría tener al implementarse en las clases de Educación Física (EF). Las destrezas aprendidas durante 9 años con la compañía internacional Mayumana, los conocimientos como Licenciada en Ciencias de la Actividad Física y del Deporte y la actual investigación doctoral donde la PC es el objeto de estudio, facilitaron el diseño e implementación de una píldora educativa como formación específica de PC destinada a Coordinadores de educación en la etapa infantil, primaria y secundaria de la comunidad de Cataluña. **Procedimiento:** En la implementación de esta sesión específica de PC orientada a la formación del profesorado que el Pla Català de l'Esport a l'Escola organiza para los Coordinadores especializados en EF de la comunidad de Cataluña se procedió a pasar una parte del cuestionario COPEFEAEC de manera online donde manteniendo el anonimato, colaboraron en la investigación que se estaba llevando a cabo. La muestra final fue de n=266 Coordinadores en Educación en Cataluña, de los cuales el 48% son hombres, el 51.5% mujeres y un 0.5% de género no binario. El 68.4% coordina la educación primaria, el 31.2% la secundaria y el 0.4% está en otras etapas educativas como ciclos formativos y Bachillerato. El 97% de los encuestados están especializados en Educación Física y el 3% restante en educación general. El 44% desarrolla sus labores docentes en centros de Barcelona, el 19.5% en Girona y tanto en Lleida como en Tarragona hay un 18% de representación. **Resultados:** Tras el análisis descriptivo realizado a través del programa estadístico SPSS (18.0), se obtuvo que el 24.8% del profesorado encuestado considera no tener conocimientos respecto a la PC, el 49.6% cree tener insuficientes

conocimientos, el 22.6% cree tener conocimientos básicos para dar una clase de PC y el 3% expresa tener buenos conocimientos de PC sintiéndose cómodo/a y utilizándola habitualmente. El 32.7% ha utilizado la PC en sus clases frente al 67.3% que no lo ha hecho y el 28.9% lo ha utilizado como contenido de Expresión Corporal (EC). El 98.9% considera que puede ser un contenido presente en la EF mostrando interés por la misma (99.2%). Posibilidades de la PC en EF: Puede favorecer el desarrollo de la coordinación (97.4%), el sentido del ritmo (98.5%), la conciencia corporal (96.6%), crear coreografías en grupo (97.7% y 95.1%), introducir la danza (92.9%), facilitar la inclusión (91.4%). **Se concluye** que existe un % elevado de profesorado especializado en EF que desconoce la PC y sin embargo está interesado en saber más porque cree que puede utilizarse en sus clases como un contenido de la EC desarrollando la coordinación, el sentido del ritmo, generando emociones positivas para participar en equipo creando coreografías y así introducir la danza.

PALABRAS CLAVE

Educación Física, Expresión Corporal, Formación Docente, Percusión Corporal, Profesorado

INTRODUCCIÓN

La investigadora de este estudio formó parte de la compañía internacional Mayumana desde las audiciones en el Teatro Calderón en Madrid (Diciembre 2005). Superó todas las pruebas siendo seleccionada para el nuevo cast, residiendo en Madrid durante 3 meses preparatorios, de inmersión en el entrenamiento y la integración del lenguaje artístico de la compañía israelí, estrenando en Rotterdam (Marzo 2006). Su trayectoria profesional avanzó rápidamente formando parte del Cast seleccionado para estrenar en Nueva York con un nuevo espectáculo denominado Be, el cual se representó durante 5 meses en Union Square Theatre (2007). En 2008 aceptó formar parte del equipo de Coordinadores Artísticos en Gira con el espectáculo Momentum que se estrenó en Madrid (2008) y tras 9 años de aprendizaje decidió emprender un nuevo camino, actuando por última vez en España representando Racconto, un espectáculo que recogía los highlights de Mayumana narrados por el reconocido presentador Andreu Buenafuente.

Otras compañías de características muy similares son Stomp quienes se originaron en Brighton (UK) en 1991 y Barbatuques de la mano de

Fernando Barba se originó en Brasil (1995). La presencia de estas compañías en teatros de renombre como en Broadway y Londres y visitando muchos rincones a nivel mundial, abrieron paso a otras compañías quizás más pequeñas pero con rigurosidad artística como Toompak, Tekeyé, Tararam, Crosspulse, Hip Tap Project, etéctera. Por tanto se confirma la presencia de la PC en el ámbito artístico como recurso teatral, musical y coreográfico.

Silvia Garcías es Licenciada en Ciencias de la Actividad Física y el Deporte por el Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña (INEFC, centro de Lleida) (1999 - 2003), con un Máster en Musicoterapia con el ISEP (Instituto Superior de estudios psicológicos) y la Universidad de Vic – 2016; y un Máster en alto rendimiento deportivo realizado por el COE (Comité Olímpico Deportivo), en colaboración con la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) – 2015. Con su experiencia profesional vinculada con las artes escénicas y sus estudios académicos decidió regresar a sus raíces, la isla de Mallorca, donde el Colegio de Educación para Profesorado (CEP) de las Islas Baleares le sugirió organizar formaciones específicas de PC con el fin de vincularla con la expresión corporal.

CURS

Com introduir i treballar la percussió corporal a l'aula de música i dansa

Modalitat: Curs Durada: 14 hores Places: 25 Àrea: Conservatori de música
Àmbit: Cep Palma Activitat: 660479 Esdeveniment-clau: 4831-W104 Tipus d'estudi: Presencial

AQUESTA FORMACIÓ ES REALITZARÀ AL **CONSERVATORI PROFESSIONAL DE MÚSICA I DANSA DE MALLORCA EN L'OBARI DE DEMATÍ** (ESPECIFICAT A LES SESSIONS DEL CURS A AQUESTA CONVOCATÒRIA)



Les activitats artístiques afavoreixen l'adquisició de competències com la creativitat, imaginació, expressió oral, habilitat manual, concentració, memòria i interès pels demés.

Organitza: Centre de professorat de Palma Jaume Cañellas Mut

Inscripcions: Fins a dia 7 d' abril de 2016

Inici del curs: Dimarts 15 d' abril de 2016

CURS

Com introduir i treballar la percussió corporal i activitats expressives a l'aula

Modalitat: Curs Durada: 22 hores Places: 25 Àrea: Ed. Física i Musical
Àmbit: Cep Palma Activitat: 660389 Esdeveniment-clau: 4806-W079 Tipus d'estudi: Presencial



Les activitats artístiques afavoreixen l'adquisició de competències com la creativitat, imaginació, expressió oral, habilitat manual, concentració, memòria i interès pels demés.

Organitza: Centre de professorat de Palma Jaume Cañellas Mut

Com introduir i treballar la percussió corporal i activitats expressives a l'aula

<p>Curs acadèmic: 2016-2017 Modalitat: Formació per àmbits Hores: 24 Places: 25 Àrea: Totes Àmbit: Mallorca Tipus d'estudi: Semipresencial Activitat: 990073 Esdeveniment: 2285</p>	
---	--

CEP de Manacor
8 a 29 de novembre de 2016

Figura 8. Formacions específiques de Percussió Corporal per a professorat. Organitzat per el Centre d'Educació per a Professorat (CEP) de les Illes Balears.

De este modo se generaron formaciones específicas de PC para profesorado a partir de la demanda y gracias a la respuesta que se obtuvo, donde los educadores mostraron un interés generalizado por saber más sobre la PC y reconocieron la carga emocional positiva que generan actividades de estas características (Garcías & Joven, 2020). Garcías, con su regreso al INEFC de Lleida, sintió la inquietud de proponer una tesis doctoral que analizara la presencia de la PC en educación secundaria y concretamente en la materia de Educación Física. Por tanto, este estudio forma parte de una investigación más amplia donde el objeto de estudio es la PC y la población de estudio, el cuerpo de profesorado de Educación Secundaria Obligatoria (ESO) especializado en Educación Física (EF), concretamente, en Cataluña.

En la revisión bibliográfica de la literatura científica y de divulgación relacionada con la PC se observó cómo la PC es objeto de estudio y ocupa a los científicos en conocer más sobre sus aplicaciones y beneficios. La PC puede entenderse como el arte percutirse en el cuerpo produciendo diversos tipos de sonidos con una finalidad didáctica, terapéutica, antropológica y social (Vicente-Nicolás & Alonso-Sanz, 2013, p.1773). Tanto en el campo de las culturas musicales como en el mundo del espectáculo, como ocurre con compañías destinadas a tal fin, la PC ha tenido diferentes roles que pueden ser clasificados en unos usos, significados y funciones propios de cada cultura (Figura 9).

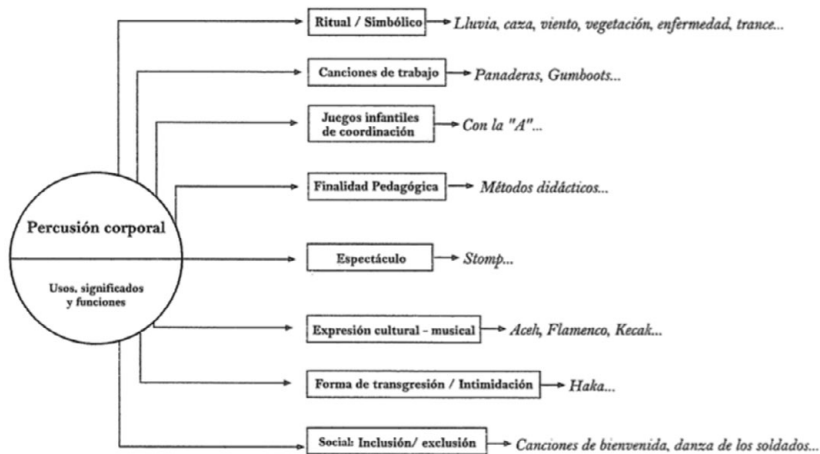


Figura 9. Uso, significado y funciones de la percusión corporal. Método BAPNE. (Romero-Naranjo, 2017b, p.33)

Por ello, el cuerpo es empleado en sus diversas acepciones como un instrumento acústico, rítmico, tímbrico y dinámico porque está ligado al movimiento y a la danza (Romero-Naranjo, 2017, p.14).

Romero (2013) hace una revisión de la literatura con el fin de analizar el uso de la PC a nivel etnográfico, histórico y pedagógico, mostrando algunos ejemplos de las diferentes formas en las que ésta está presente en la sociedad y termina exponiendo 143 referencias vinculadas con la PC. Más adelante Serna y col. (2018) hacen un estudio bibliométrico donde se puede observar cómo la PC sigue ocupando lugar en la ciencia siendo el ámbito de la educación musical el de mayor atención, la revista en la que más se ha estado publicando hasta 2017 en relación a la PC es en *Procedia – Social and Behavioral Sciences* (Elsevier) y siendo el castellano el idioma más utilizado en más de un 60% de las publicaciones. El autor a destacar es el Dr. Romero-Naranjo con la implementación de su metodología BAPNE y el análisis de diferentes variables como por ejemplo: utilización del espacio como herramienta pedagógica (Alonso-Sanz & Romero-Naranjo, 2015), relacionando su metodología con otras existentes (Cozzutti, Blessano, & Romero-Naranjo, 2014; Romero Naranjo, Summer, & Palencia Pérez, 2012; Romeu, González, &

Romero-Naranjo, 2019; Trives-Martínez & Vicente-Nicolás, 2013), beneficios socio-emocionales (EduThink, 2018; Fabra-Brell & Romero-Naranjo, 2017; Jiménez-Molina, Vicedo-Cantó, Sayago-Martínez, & Romero-Naranjo, 2017; Latre-Nava et al., 2019; Moral-Bofill, Romero-Naranjo, Albiar-Aliaga, & Cid-Lamas, 2015; Moral, Vicedo, & Romero-Naranjo, 2020; A. A. Romero-Naranjo, Jauset-Berrocal, Romero-Naranjo, & Liendo-Cárdenas, 2014; Romero, 2016) aplicando BAPNE en diferentes ámbitos (educativo y terapéutico) y en diferentes poblaciones (infantil, primaria, secundaria, conservatorios, niños/as, adolescentes y adultos con algún diagnóstico médico, ...). El estudio bibliométrico de Serna incluye la literatura hasta el año 2017. Desde el 2017 a la actualidad, año 2021 se han producido, afortunadamente, más estudios/investigaciones con la PC como objeto de estudio. Algunos ejemplos son los trabajos realizados por Castelló-Juan, Antón-Suay, Flores-Morales, Vicedo-Reche, & Romero-Naranjo (2019); Garcías & Joven (2020); Garcías, Joven, Lorente-Catalán, & Planas (in press, 2019); Garcías & Spadafora (2020); Latre-Nava et al., 2019; Moral et al. (2020); Romero-Naranjo (2019b, 2019a, 2020); Romero, 2019; Romeu et al. (2019); Ros-Silla et al. (2019); Torró-Biosca et al. (2019).

Las evidencias científicas de los beneficios de la utilización del método BAPNE son muchas consolidando la siguiente tabla (Tabla 1) desde uno de sus libros creados para el profesorado como guía didáctica (Romero, 2018). Cabría averiguar, como futuras investigaciones, si otras metodologías o propuestas rítmicas con PC ofrecen también beneficios en las diferentes dimensiones del ser humano.

Tabla 1
Creación propia a partir de Romero (2018) y Romero-Naranjo (2019)

A nivel emocional	A nivel neurológico	A nivel psicológico	A nivel psicomotriz	A nivel musical
el error forma parte del aprendizaje	Flexibilidad cognitiva (aumenta los niveles de la proteína BDNF asociada a la plasticidad sináptica, neurogénesis o vascularización cerebral)	trabajo en equipo	Praxias por imitación	Forma musical
aprender a través del juego		desarrollo de la inteligencia interpersonal e intrapersonal	disociación psicomotora	Pulso
el cuerpo expresa a través de la música, el canto y el movimiento lo que la palabra no puede	Desarrollo de la atención (focal, sostenida selectiva, dividida alternante)	desarrollo de las formas de arraigamiento a través del contacto con las manos, pies y mirada	desarrollo del sistema propioceptivo	Ritmo
mayor autoestima	desarrollo de la memoria de trabajo	mejora de la motivación	desarrollo de sistema vestibular	Compás
mejor autoconcepto	memoria y aprendizaje	transmisión de valores	coordinación visomotora	Figuras
explora el contacto con otro más allá de lo habitual	memoria de procedimiento	...	coordinación óculo-motora	Dinámicas
sentir un vínculo sólido con el grupo	aprendizaje motor		coordinación estructurada por planos y ejes biomecánicos horizontal sagital longitudinal	Timbre
puede aprender a gestionar el estrés y la angustia derivadas de situaciones ansiógenas	planificación del movimiento		orientación derecha izquierda	Relación con otras artes: pintura, escultura videoarte diseño
	programación motora		...	Trabajo grupal musical
	tareas de desinhibición motor			Composición
	...			Creatividad
				Improvisación
				...

Después de analizar la atención prestada a la PC a nivel científico en el ámbito de la salud y de la educación, cabe destacar que a partir del año 2019 comienza a ser estudiada concretamente en educación física. El estudio de Garcías, S., Joven, A., Lorente Catalán, E. y Planas, A. (in press) expone como un 26% del profesorado de ESO especializado en EF de Cataluña considera tener conocimientos suficientes de PC para aplicarla al menos en una sesión en sus clases. De hecho, un 24% de los/las entrevistados/as la está utilizando en EF. Este mismo trabajo muestra el interés del profesorado de EF en la etapa secundaria por la PC siendo un 99% el profesorado entrevistado que considera la PC como un posible contenido de EC en sus clases. Estos datos nos animan a fomentar la práctica de la PC entre esta población y, por tanto, se cree necesaria la formación permanente específica de PC. Otros datos obtenidos en la investigación de Garcías, S., Joven, A., Lorente Catalán, E. y Planas, A. (in press) son los expresados en los gráficos siguientes (Figura 3 y Figura 4) donde casi un 74% de los/las docentes entrevistados expresan no tener conocimientos de PC coincidiendo casi con el 75% de los/las docentes que no ha utilizado la PC en sus clases. Creemos como hipótesis que el hecho de no tener conocimientos sobre la PC, es obvio y evidente que no se pueda proponer en sus clases. Es por esta razón que una de las intenciones de esta investigación es ofrecer formación continuada específica de PC para profesores y profesoras especializados en EF con el fin de aproximar este contenido, herramienta y metodología con sus respectivos beneficios esperando que, después de la experiencia práctica, se animen a proponer actividades rítmico-expresivas a través de la PC en sus clases fomentando el bloque de expresión corporal, bloque obligado a impartir por el profesorado de EF según el currículum educativo que marque el Departamento de Enseñanza de la comunidad en la que trabaje.

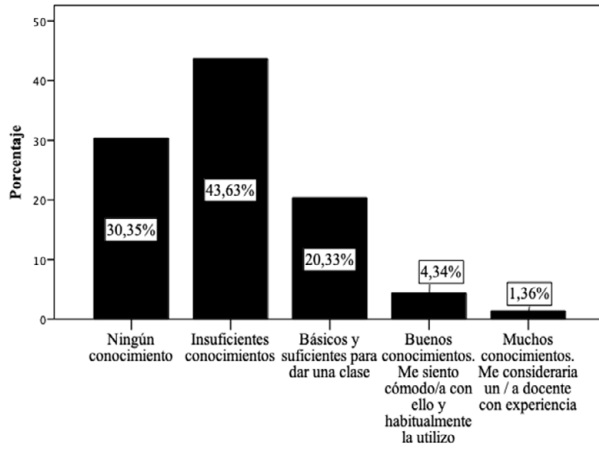


Figura 10. Nivel de conocimientos del profesorado para aplicar la Percusión Corporal en sus clases de Educación Física. Creación propia a partir de Garcías, S., Joven, A., Lorente Catalán, E. y Planas, A. (in press)

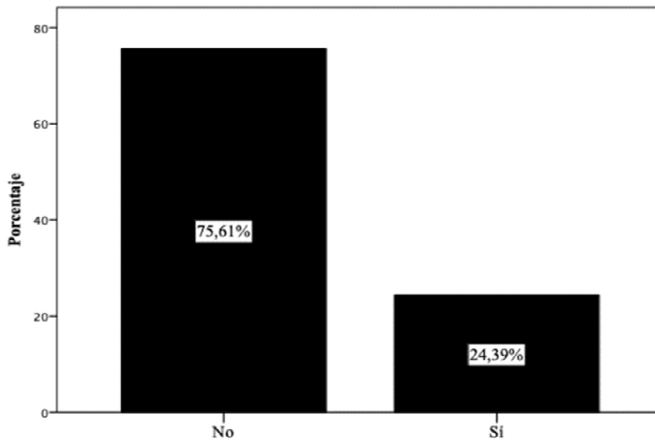


Figura 11. Porcentaje de profesorado que utiliza la Percusión Corporal en sus clases de Educación Física en la etapa secundaria: Creación propia a partir de Garcías, S., Joven, A., Lorente Catalán, E. y Planas, A. (in press)

1. OBJETIVO

Diagnosticar la situación actual del profesorado que participa en una sesión específica de PC (como formación continuada) respecto a:

- Sus conocimientos de PC para aplicar en sus clases;
- Saber si han aplicado la PC en sus clases;
- Conocer si han hecho alguna formación relacionada con la PC;
- Averiguar su opinión respecto a las posibilidades que puede tener la PC como contenido de Expresión Corporal en las clases de Educación Física. Algunos ejemplos: Saber si creen que la PC puede ser un contenido para desarrollar la coordinación y el sentido del ritmo, favorecer el trabajo en equipo y las relaciones personales, fomentar la creación de coreografías por parte del alumnado, ...

2. MÉTODO

2.1. MUESTRA Y POBLACIÓN

La población de este estudio fueron los participantes de la formación continuada que organizaba el Pla Català de l'Esport a l'Escola (PCEE). Participó todo aquel que quiso colaborar en la investigación de forma voluntaria y anónima. Siendo la muestra final de $n=266$ coordinadores de Educación Física de los cuales, 48% eran hombres, el 51.5% mujeres y un 0.5% de género no binario. El 68.4% coordina la educación primaria, el 31.2% la secundaria y el 0.4% está en otras etapas educativas como ciclos formativos y Bachillerato. El 97% de los encuestados están especializados en Educación Física y el 3% restante en educación general. El 44% desarrolla sus labores docentes en centros de Barcelona, el 19.5% en Girona y tanto en Lleida como en Tarragona hay un 18% de representación.

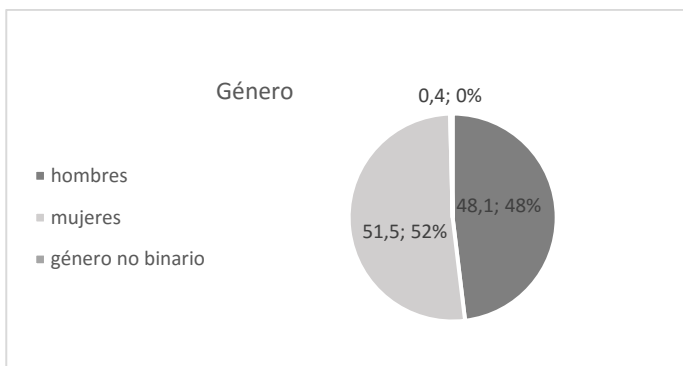


Figura 12. Características de la muestra n=266 respecto al género.

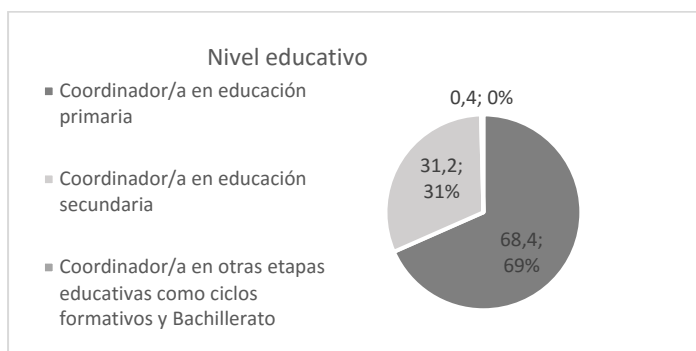


Figura 13. Características de la muestra n=266 respecto al nivel educativo en el que trabajan.

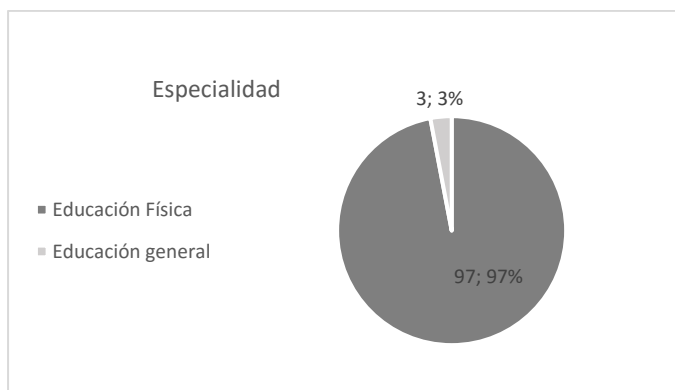


Figura 14. Características de la muestra n=266 respecto a la especialidad en la que desarrollan la docencia.

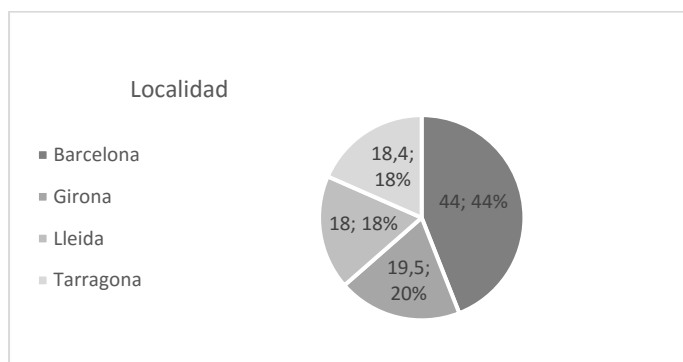


Figura 15. Características de la muestra n=266 respecto a la localidad a la que pertenece el centro educativo en el que trabajan.

2.2. INSTRUMENTO DE MEDIDA

El instrumento utilizado para hacer una evaluación inicial del profesorado respecto sus conocimientos, uso y posibilidades de la PC en EF fue el cuestionario validado COPEFEAEC, aunque concretamente sólo la Dimensión 4 que hace referencia a la PC. Esta parte del cuestionario está compuesta de 11 ítems con escala de Likert de 0 a 4 donde 0 es No sabe / No contesta, 1 es estar totalmente en desacuerdo, 2 es estar algo de acuerdo, 3 es estar de acuerdo, 4 es estar totalmente de acuerdo. Un ítem que hace referencia a la posible etiqueta o carga de género expresada en una escala como codificación (categórica) donde 1 corresponde a

considerar la PC como muy femenina, 2 femenina, 3 neutra, 4 masculina y 5 muy masculina. Otro ítem que hace referencia a los conocimientos que tiene de PC para aplicar en sus clases con respuesta única donde posteriormente se codificó para su análisis o cuando expresó no tener conocimientos de PC, 1 insuficientes, 2 básicos, 3 buenos y 4 muy buenos.

Se añadieron 5 ítems como preguntas dicotómicas de respuesta (Sí, No) y 1 pregunta abierta para responder a los demás objetivos. La pregunta abierta que respondía a su formación complementaria y/o continuada especializada en PC se codificó a ceros y unos siendo 0 cuando no habían hecho ningún curso y 1 si habían hecho alguno. En los resultados se especificará que tipo de cursos han realizado.

2.3. PROCEDIMIENTO Y ANÁLISIS DE DATOS

Esta propuesta formaba parte de una formación permanente más amplia dirigida a profesorado de EF que organizaba el PCEE. Por tanto la propuesta de PC se hizo conjuntamente con otras actividades (recursos) para aplicar en sus clases de EF.

La sesión de PC se replicó en tres momentos con diferente público (participantes) consiguiendo la participación en la investigación de $n_{S1}=125$ en la sesión 1 (22 septiembre 2020); $n_{S2}= 100$ en la Sesión 2 (29 septiembre 2020) y $n_{S3}= 21$ en la sesión 3 (6 de octubre 2020) sumando una muestra final de $n_f=266$. Hubo 493 inscritos de los cuales desconocemos cuántos hicieron la práctica. La muestra conseguida entre las 3 sesiones superó la muestra de 216 participantes que correspondería a un nivel de confianza del 95%.

El cuestionario se administró en la primera parte de la sesión. De hecho, algunos/as participantes fueron rellenándolo a medida que entraban en la sesión, en los minutos de cortesía. Aquellos/as que no lo hicieron al entrar, tuvieron otra oportunidad durante la exposición inicial teórica donde en una de las diapositivas se mostraba la situación actual del profesorado (evaluación inicial de los/las participantes), es decir, se mostraron sus respuestas en vivo. Se les informó de su situación relacionada

con sus conocimientos de PC, se supo si lo estaban utilizando en sus clases y si creían que podía ser un contenido de EC en las clases de EF.

Su participación fue voluntaria y se entregó de manera anónima. Los datos registrados se pasaron de Excel a SPSS (18.0) y se calcularon las frecuencias, porcentajes, medias (M) y Desviación Estándar (SD) como análisis descriptivo.

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

3.1. RESULTADOS SOBRE LA DIMENSIÓN 4 DE PERCUSIÓN CORPORAL DEL CUESTIONARIO COPEFEAEC.

Tabla 2

Resultados obtenidos con N=266 Coordinadores de Educación (primaria y secundaria) mayoritariamente especializados

Descripción del ítem	Categorías	Frecuencia	%
Conocimientos de PC	Ninguno	66	24.8
	Insuficientes	132	49.6
	Básicos	60	22.6
	Buenos	8	3
Uso de la PC en clase	No	179	67.3
	Sí	87	32.7
Uso de la PC como contenido de EC	No	189	71.1
	Sí	77	28.9
Opinión PC en EF	No	3	1.1
	Sí	263	98.9
FP en PC	No	222	83.5
	Sí	44	16.5
Interés por la PC	No	2	.8
	Sí	264	99.2
Género de la PC	Femenina	2	.8
	Neutra	262	98.5
	Masculina	2	.8

NOTA 1. FP es la formación permanente, PC es Percusión Corporal, EF es Educación Física y EC es Expresión Corporal

Tabla 3
Resultados obtenidos sobre los ítem que hacen referencia al potencial
que puede tener la utilización de PC en EF

	0	1	2	3	4	N
PC como contenido de EC en EF	1.9% n=5	.4% n=1	6% n=16	34.2% n=91	57.5% n=153	N=266
PC - condición física	1.1% n=3	10.9% n=29	29.3% n=78	34.6% n=92	24.1% n=64	N=266
PC - coordinación	.4% n=1	0% n=0	2.3% n=6	16.2% n=43	81.2% n=216	N=266
PC - conciencia corporal	.4% n=1	0% n=0	3% n=8	28.2% n=75	68.4% n=182	N=266
PC - sentido del ritmo	.4% n=1	0% n=0	1.1% n=3	9% n=24	89.5% n=238	N=266
PC - introducir la danza	.4% n=1	0% n=0	6.8% n=18	41.4% n=110	51.5% n=137	N=266
PC - crear coreografías por parte del alumnado	.4% n=1	0% n=0	1.9% n=5	29.7% n=79	68% n=181	N=266
PC -emociones positivas	.8% n=2	.4% n=1	6% n=16	36.5% n=97	56.4% n=150	N=266
PC - relaciones personales	.8% n=2	.4% n=1	10.5% n=28	36.5% n=97	51.9% n=138	N=266
PC - trabajo en equipo	.4% n=1	.4% n=1	4.1% n=11	29.7% n=79	65.4% n=174	N=266
PC - inclusión	.8% n=2	0% n=0	7.9% n=21	32% n=85	59.4% n=158	N=266

NOTA 2. PC es Percusión Corporal, EF es Educación Física y EC es Expresión Corporal

Con valores de 4 se observa que más del 60% de los/las entrevistados/as considera la PC como un contenido para mejorar la conciencia corporal, fomentar la participación y la colaboración en la creación de coreografías por parte de los/las alumnos/as y para trabajar en equipo. Y por encima del 80%, con valor 4, corresponden a considerar la posibilidad de la PC como un contenido para mejorar la coordinación y desarrollar el sentido del ritmo.

Si consideramos 3 estar de acuerdo y 4 estar totalmente de acuerdo con la pregunta realizada, se podría decir que un 91.7% considera la PC como contenido de EC en EF, un 97.4% cree que puede desarrollar la coordinación, un 58.7% opina que podría desarrollar la condición física, un 96.6% la considera como posibilidad para la mejora del conocimiento corporal (conciencia corporal), un 98.5% expresa que puede desarrollar el sentido del ritmo, un 92.9% le otorga el potencial para introducir la danza, un 97.7% afirma que puede fomentar la participación y la colaboración en la creación de coreografías por parte de los/las alumnos/as, un 92.9% cree que podría incrementar las emociones positivas, un 88.4% opina que esta práctica podría mejorar las relaciones personales, un 95.1% apunta que podría fomentar el trabajo en equipo y un 91.4 comparte que puede facilitar la inclusión.

Tabla 4
Media y Desviación estándar del ítem sobre género. N= 266. Creación propia.

Valores escala de Likert	1		2		3		4		5	
	M	SD	M	SD	M	SD	M	SD	M	SD
35. ¿Qué "carga" o "etiqueta" de género le correspondería a la PC?					3	.12				

*Considerando 1 Muy femenina, 2 Femenina, 3 Neutra, 4 Masculina, 5 Muy masculina

En cuanto a su formación complementaria y/o continuada especializada en PC se observa en la (Tabla 2) que un 16% ha hecho alguna formación específica. Al ser una pregunta abierta se extrajo que la formación recibida había sido en diferentes formatos, organizado por diferentes entidades y dirigido por diferentes docentes. Seguidamente se especifican algunas respuestas con el fin de mostrar el interés por este

contenido y qué entidades se ocupan de ofrecer prácticas educativas innovadoras. Algunos/as participantes expresaron conocer la PC gracias a los Cursos de verano proporcionados por el Institut Nacional d'Educació Física de Catalunya (INEFC) en Barcelona, o en una masterclass presencial que se celebró a principios de Septiembre 2019 por el Pla Català de l'Esport a l'Escola celebrado en las instalaciones del INEFC Barcelona, Taller de PC que organizó el Consell del Baix Llobregat, Consell Esportiu d'Anoia, en Cambrils en una Escola Rual, con Javier Romero Naranjo en el INEFC, organizado por la maestra de la misma escuela en la que trabaja, una dinamización de claustro, taller de Bàsquet Beat con la maestra de música en una escuela de Olot, en la preparación de las Olimpiadas del 25 aniversario del INEFC Barcelona, de manera eventual y festiva, en una fiesta extraescolar de música de uno de los hijos de los/las entrevistados/as, Consell Escolar del Bagès, Consell Esportiu del Garraf, Consell Esportiu del Vallés Occidental, Seminario de Jornadas formación de Magisterio en EF Primaria en Reus i el Baix Camp, en la formación universitaria, talleres en Congresos, con compañeros/as de la escuela y formadores de CRP de Terres de l'Ebre, en un voluntariado en Tanzania, como grupo de EF en Cerdanyola, alguna actividad en el taller de música de la Universidad. Aquellos que recordaban el/la docente, especificaron los nombres de los formadores: el Dr. Javier Romero Naranjo (BAPNE), Santi Serratosa (SSM), Josep Maria Aragay (Bàsquet Beat) y la investigadora Silvia Garcías. Siendo Romero y Garcías los más nombrados.

3.2. DISCUSIÓN

Si comparamos el estudio de Garcías et al. (in press) y esta investigación podemos observar cierta similitud en su percepción respecto a sus conocimientos vinculados con la PC, su uso en las clases y/o la etiqueta de género que creen que tienen las prácticas con PC. Positivamente se manifiesta como neutra cosa que puede favorecer favoreciendo la perspectiva de género en equidad. Tener en cuenta que en la Tabla 5 y Tabla 6 las muestras son diferentes tanto en la población como en el momento de la toma. El estudio de Garcías et al (in press) se realizó con profesorado de ESO especializado en EF en Cataluña en el curso 2018 – 2019,

participando N=369 profesores/as mientras que este estudio son Coordinadores/as de Educación mayoritariamente de EF aunque hay en la etapa de educación primaria y educación secundaria.

Tabla 5
Diferencia y/o similitudes entre el estudio de Garcías et al (in press) y los resultados obtenidos en esta investigación

Descripción del ítem	Categorías	N=266	N=369
		%	%
Conocimientos PC	Ninguno	24,8	30,35
	Insuficientes	49,6	43,63
	Básicos	22,6	20,33
	Buenos	3	4,34
	Muy buenos	0	1,36
Uso de la PC en clase	No	67,3	75,61
	Sí	32,7	24,39
Género de la PC	Femenina	0,8	1,9
	Neutra	98,5	96,75
	Masculina	0,8	1,36

Curiosamente una pequeña diferencia en la aplicación en el aula pueda deberse a que el profesorado entrevistado es más abundante en primaria. Aunque sería una suposición ya que no se ha estudiado correlacionando variables. Posible propuestas de líneas futuras, podría ser un estudio y análisis más profundizado si diferenciáramos según nivel de conocimiento o bien según su nivel educativo (primaria o secundaria). Se observa que todos los ítems tiene una valoración de 4 estando totalmente de acuerdo en los ítems preguntados y obteniendo un % superior entre los Coordinadores, confirmando así positivamente el hecho de considerar la PC con posibilidades para desarrollar la condición física, la conciencia corporal, el sentido del ritmo, la coordinación, generar emociones positivas, introducir la danza, coreografiar con los/las

compañeros/as, fomentar las relaciones personales, trabajar en equipo y ser inclusiva.

Tabla 6
Diferencia y/o similitudes entre el estudio de Garcías et al (in press) y los resultados obtenidos en esta investigación

Descripción de los ítems	Muestra	0	1	2	3	4	Suma acuerdos (3+4)
PC - condición física	N=266	1.1%	10.9%	29.3%	34.6%	24.1%	58,70%
	N=362		26.1%	35.6%	26.1%	12.3%	38,40%
PC - coordinación	N=266	.4%	0%	2.3%	16.2%	81.2%	97,40%
	N=369		1.4%	6.1%	29.8%	62.7%	92,50%
PC - conciencia corporal	N=266	.4%	0%	3%	28.2%	68.4%	96,60%
	N=360		3.3%	16.1%	41.9%	38.6%	80,50%
PC - sentido del ritmo	N=266	.4%	0%	1.1%	9%	89.5%	98,50%
	N=364		0%	1.9%	17.9%	80.2%	98,10%
PC - introducir la danza	N=266	.4%	0%	6.8%	41.4%	51.5%	92,90%
	N=362		2.5%	15.7%	45%	36.7%	81,70%
PC - crear coreografías por parte del alumnado	N=266	.4%	0%	1.9%	29.7%	68%	97,70%
	N=360		1.7%	12.8%	40.3%	45.3%	85,60%
PC -emociones positivas	N=266	.8%	.4%	6%	36.5%	56.4%	92,90%
	N=359		1.9%	17.8%	41.2%	39%	80,20%
PC - relaciones personales	N=266	.8%	.4%	10.5%	36.5%	51.9%	88,40%
	N=358		4.5%	16.5%	40.2%	38.8%	79,00%
PC - trabajo en equipo	N=266	.4%	.4%	4.1%	29.7%	65.4%	95,10%
	N=363		.6%	8.3%	35.8%	55.4%	91,20%
PC - inclusión	N=266	.8%	0%	7.9%	32%	59.4%	91,40%
	N=359		.6%	12%	39%	48.5%	87,50%

NOTA 3 *3 corresponde a los valores de la columna que respondieron 3 en la Escala de Likert y expresan estar de acuerdo con el ítem; y 4 corresponde al porcentaje (%) de respuestas totalmente de acuerdo con el ítem

Sigue habiendo cierta discrepancia en creer la posibilidad de desarrollar la condición física entendiendo esta como la resistencia (aeróbica y anaeróbica), la fuerza, la flexibilidad, la velocidad a través de la PC; a pesar de ver las posibilidades vinculadas con el potencial que tiene para desarrollar la coordinación y la agilidad (Cañabate, Diez, Rodríguez, & Zagalaz, 2017; Garcías, Joven, Lorente-Catalán, & Planas, in press, 2019; Montilla, Ventura, & Domingo, 2016; A. A. Romero-Naranjo, Jauset-Berrocal, Romero-Naranjo, & Liendo-Cárdenas, 2014; Romero, 2018).

3. CONCLUSIONES

La Percusión Corporal es una forma de expresión presente en diferentes ámbitos y se han encontrado evidencias de que se está utilizando en las clases de Educación Física en la etapa secundaria en Cataluña.

Aproximadamente un 30% del profesorado encuestado la ha utilizado en sus clases reconociendo tener conocimientos básicos. De hecho, tan sólo un 16% expresa haber hecho alguna formación relacionada con la Percusión Corporal siendo las formaciones de Romero y Garcías las que más han llegado a esta población especializada en EF.

Sin embargo, un 99% cree que la PC puede ser un contenido a aplicarse en las clases de Educación Física confirmando que puede ser un contenido para: desarrollar la coordinación (97%), el sentido del ritmo (98%), favorecer el trabajo en equipo (94%) y las relaciones personales (92%), fomentar la creación de coreografías por parte del alumnado (97%), ...

Los Coordinadores de Educación primaria y secundaria en Cataluña que participaron en la actividad formativa de PC que organizaba el PCEE en septiembre y octubre del 2020 (curso 2020 – 2021), mayoritariamente en EF, responden estando totalmente de acuerdo, por encima de la opinión de los profesores de EF de ESO de Cataluña (en el curso 2018 – 2019); y consideran la posibilidad de proponer la PC en sus clases de EF como un contenido para desarrollar la coordinación, la conciencia corporal, el sentido del ritmo, generar emociones positivas, introducir la danza, coreografiar con los/las compañeros/as, fomentar las relaciones personales, trabajar en equipo y ser inclusiva. Sigue habiendo cierta discrepancia en creer la posibilidad de desarrollar la

condición física a través de al PC pero aún así, los/las Coordinadores/as valoran esta posibilidad estando de acuerdo o totalmente de acuerdo un 59% de los encuestados superando en un 20% las respuestas conseguidas entre los entrevistados en el estudio de Garcías et al (in press).

Terminamos concluyendo como casi el 100% de la muestra encuestada considera las actividades de PC con una carga o etiqueta de género neutra, mostrando que quizás estas prácticas artísticas no están estereotipadas como otras. Este factor puede ser muy positivo y romper con la creencia de que el género masculino no percibe los contenidos de EC como el género femenino; y si así fuera, quizás utilizar la PC facilite al profesorado a introducir la expresión corporal, la danza y las coreografías a este género menos experimentado en la materia (dimensión de expresión y comunicación corporal).

4. LIMITACIONES Y LÍNEAS DE FUTURO

4.1. LIMITACIONES DEL ESTUDIO

Cualquier respuesta a un cuestionario o entrevista conlleva la limitación de saber a ciencia cierta si el/la participante está respondiendo con honestidad.

4.2. LÍNEAS DE FUTURO

Proponer (Diseñar, implementar y analizar) un Curso específico de Percusión Corporal para la comunidad interesada, en este caso el cuerpo de profesorado de secundaria especializado en Educación Física en Cataluña

Hacer el seguimiento de la implementación de lo aprendido en clase, por parte del profesorado analizando las sensaciones del docente al impartir este contenido así como la respuesta y aceptación de este contenido por parte del alumnado.

Analizar y mostrar cómo el uso de actividades rítmico-expresivas a través de la PC tienen el potencial de desarrollar la condición física.

6. COMUNICACIÓN

Este estudio forma parte de una investigación más amplia (tesis doctoral) y se escribió para aproximar el interés científico existente sobre la PC y concretamente en el ámbito de la EF. Esta descripción formó parte del Nodo de Artes y Humanidades y concretamente en la Sala de Música y Artes Escénicas. Puede visualizar la comunicación creada para el Congreso Internacional Nodos del Conocimiento que se celebró el 9 y 10 de Diciembre 2020 visualizando el QR.



Figura 16. Comunicación virtual de la investigación creada para el Congreso Internacional Nodos del Conocimiento 2020

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso-Sanz, A., & Romero-Naranjo, F. J. (2015). El círculo en la relación espacio y cuerpo. Foto-ensayo a partir de Isidro Blasco y el método BAPNE. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(3), 359-374. <https://doi.org/10.5209/rev-ARIS.2015.v27.n3.41382>
- Cañabate, D., Diez, S., Rodríguez, D., & Zagalaz, M. . L. M. L. (2017). La percusión corporal como instrumento para mejorar la agilidad motriz. *Educatio Siglo XXI*, 35(2), 229-252. <https://doi.org/10.6018/j/298591>
- Castelló-Juan, B., Antón-Suay, M. T., Flores-Morales, N., Vicedo-Reche, M., & Romero-Naranjo, F. J. (2019). Evaluating executive functions in primary school children in alicante using body percussion. *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences*, (April), 559-566. <https://doi.org/10.15405/epsbs.2019.04.02.70>
- Cozzutti, G., Blessano, E., & Romero-Naranjo, F. J. (2014). Music, Rhythm and movement: A comparative study between the BAPNE and Willems Methods. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 152, 13-18.

<https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.09.147>

- EduThink. (2018). *Único Javier Romero - Estimulación cognitiva, socioemocional y psicomotriz - método BAPNE*. Bilbao: EduThink.
- Fabra-Brell, E., & Romero-Naranjo, F. J. (2017). Body Percussion: Social Competence Between Equals Using the Method BAPNE in Secondary Education (Design Research). *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 237(June 2016), 1138-1142. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2017.02.168>
- Garcías, S., & Joven, A. (2020). Percusión Corporal en el aula. Superando barreras. En A. M. Díaz, J. M. Alonso, & J. B. Llorens (Eds.), *Comunicar en Danza* (pp. 327-340). Granada: Libargo Editorial.
- Garcías, S., Joven, A., Lorente-Catalán, E., & Planas, A. (in press). La percusión corporal en Educación Física desde la perspectiva del profesorado de secundaria. *Revista Psicología del Deporte*.
- Garcías, S., Joven, A., Lorente-Catalán, E., & Planas, A. (2019). Body Percussion as subject in Physical Education. Preliminary study on the opinion of Physical Education Teacher Educator (PETE). En C. Torrents & E. Sebastiani (Eds.), *30th FIEP World Congress, 14th FIEP European Congress 2nd FIEP Catalan Congress. Sport , Physical Education and Performing Arts as Tools of Social Transformation*. (pp. 478-480). Barcelona.
- Garcías, S., & Spadafora, L. (2020). Inspirando genios en educación física. Articulando la expresión corporal con recursos de circo, percusión corporal y danza. En J. Gil, C. Padilla, & C. Torrents (Eds.), *Artes escénicas y creatividad para transformar la sociedad y la educación* (pp. 91-106). Madrid: AFYEC (Actividad Física y Expresión Corporal).
- Jiménez-Molina, J. B., Vicedo-Cantó, E., Sayago-Martínez, R., & Romero-Naranjo, F. J. (2017). Evaluating Attention, Socioemotional Factors and Anxiety in Secondary School Students in Murcia (Spain) Using the BAPNE® Method. Research Protocol. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 237, 1071-1075. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2017.02.157>
- Latre-Nava, S., Martínez-Fernández, X., Rodríguez-Masafrets, A., Puigdevall-Cayuela, A., Torre, G., Finestres-Alberola, J., & Romero-Naranjo, F. J. (2019). Cognitive stimulation in adolescents at risk of exclusion using the BAPNE Method. *The European Proceedings of Social & Behavioural*

Sciences.

<https://doi.org/https://dx.doi.org/10.15405/epsbs.2019.04.02.62>

- Moral-Bofill, L., Romero-Naranjo, F. J., Albiar-Aliaga, E., & Cid-Lamas, A. (2015). *The BAPNE Method as a School Intervention and Support Strategy to Improve the School Environment and Contribute to Socioemotional Learning (SEL)*. *International Journal of Innovation and Research in Educational Sciences* (Vol. 2).
- Moral, L., Vicedo, F., & Romero-Naranjo, F. J. (2020). Estudio piloto de variables socio-emocionales, ansiedad y flow en alumnos de grado profesional de música mediante actividades BAPNE. *Educatio Siglo XXI*, 38(2 Jul-Oct), 193-212. <https://doi.org/10.6018/educatio.432971>
- Montilla, M. J., Ventura, C., & Domingo, L. (2016). Comparación de la capacidad rítmica en personas con discapacidad intelectual, síndrome de Down y personas sin discapacidad. *Apunts. Educacion Fisica y Deportes*, (124), 27-34. [https://doi.org/10.5672/apunts.2014-0983.cat.\(2016/2\).124.02](https://doi.org/10.5672/apunts.2014-0983.cat.(2016/2).124.02)
- Romero-Naranjo, A. A., Jauset-Berrocal, J. A., Romero-Naranjo, F. J., & Liendo-Cárdenas, A. (2014). Therapeutic Benefits of Body Percussion Using the BAPNE Method. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 152, 1171-1177. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.09.295>
- Romero-Naranjo, F. J. (2017). *Body Percussion. Programación didáctica. Volumen 2*. (R. Torres, Ed.). Alicante: Body Music Body Percussion.
- Romero-Naranjo, F. J. (2019a). *Cognitive Solfège. Beat and Motor Control*. (10th Editi). Barcelona: Body Music Body Percussion Press.
- Romero-Naranjo, F. J. (2019b). Cuerpo , movimiento y emoción : BAPNE. *Cuadernos de Pedagogía*, (499), 142-145.
- Romero-Naranjo, F. J. (2020). Body Percussion in the Physical Education and Sports Sciences . An Approach to its Systematization According to the BAPNE Method. *International Journal of Innovation and Research in Educational Sciences*, 7(5), 421-431.
- Romero, F. J. (2013). Science & art of body percussion: A review. *Journal of Human Sport and Exercise*, 8(2 SUPPL), 442-457. <https://doi.org/10.4100/jhse.2012.82.11>
- Romero, F. J. (2016). Percusión corporal, estimulación cognitiva y socioemocional a través del método BAPNE. En *Innovaciones*

- metodológicas en docencia universitaria: resultados de investigación* (pp. 1527-1541). Alicante.
- Romero, J. (2018). *Body percussion. Basic*. Badalona: Body Music Body Percussion Press.
- Romero, J. (2019). Investigación en percusión corporal . Estudio bibliométrico de la percusión corporal hasta 2017, (January).
- Romero Naranjo, J., Summer, J., & Palencia Pérez, F. (2012). *Body percussion : theoretical practical foundation = fundamentación teórico práctica : BAPNE*. Body music Body percussion.
- Romeu, C. E., González, O. S., & Romero-Naranjo, F. J. (2019). Recursos didácticos sobre percusión corporal y repertorio cubano. Una aproximación desde la perspectiva de las funciones ejecutivas. En *4th Virtual International Conference on Education , Innovation and ICT* (pp. 640-644). Madrid: Redine. <https://doi.org/978-84-09-19568-8>
- Ros-Silla, E., Valcarcel-Marsa, S., Jaikel-Arce, D., Berlai, S., Giglio, R., Payro-Escobar, Á., ... Romero-Naranjo, F. J. (2019). Attention in Conservatoire students using Body Percussion following the Bapne Method. *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences*, (April), 448-455. <https://doi.org/10.15405/epsbs.2019.04.02.57>
- Serna, M., Romero, F. J., Sánchez, E., Piqueres, I., Garcías, M., & Trives, E. A. (2018). Investigación en percusión corporal. Estudio bibliométrico de la percusión corporal hasta 2017. *Innovación y modelos de enseñanza-aprendizaje en la Educación Superior*, 1, 40-51.
- Torró-Biosca, R., Aparici-Mínguez, F., Arnau-Mollá, A. F., Ulate-Orozco, R. M., Cabrera-Quirós, D. A., & Romero-Naranjo, F. J. (2019). Pilot study into the executive functions of children aged 8-9 BAPNE method. *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences*, (April), 760-769. <https://doi.org/10.15405/epsbs.2019.04.02.94>
- Trives-Martínez, E. A., & Vicente-Nicolás, G. (2013). Percusión corporal y los métodos didácticos musicales. En *XI Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria. Retos de futuro en la enseñanza superior: docencia e investigación para alcanzar la excelencia académica* (pp. 1748-1758). Alicante.
- Vicente-Nicolás, G., & Alonso-Sanz, A. (2013). El movimiento y percusión corporal desde una perspectiva corpórea de la educación musical. En *XI*

Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria. Retos de futuro en la enseñanza superior: docencia e investigación para alcanzar la excelencia académica (pp. 1720-1733). Alicante.

MÚSICA Y EMOCIONES. UN VÍNCULO ENTRE FILOSOFÍA Y CIENCIAS COGNITIVAS

ALESSANDRA ANASTASI

PhD en Ciencias Cognitivas

Dept. COSPECS – Universidad de Messina (Italia)

1. MÚSICA EN LA CABEZA

Históricamente, la relación entre música y emociones ha tenido la ventaja de ser objeto de interés de muchos campos del conocimiento y probablemente esto se deba a que la música puede describirse no sólo como un arte sino también como una ciencia del sonido. Desde el momento en que el sonido llega a nuestra corteza auditiva, es codificado y analizado por un grupo de neuronas que codifican sonidos puros, melodías, acordes y por una población de neuronas que permiten recordar melodías específicas (Mado Proverbio et al. 2015). En ocasiones, puede suceder que algunos fragmentos musicales pertenecientes a una melodía o a una canción, se fijen en nuestra memoria más que otros y esto es exactamente lo que sucede cuando algunos sonidos permanecen en nuestra cabeza.

En 1987, una revista denominó a estos fragmentos “agentes musicales cognitivamente infecciosos”, pero hoy en día son más conocidos como *gusano musical* (Sachs 2010). Estos estribillos que quedan fijos en nuestra cabeza desencadenan un recuerdo continuo de esa melodía incluso si la estimulación auditiva está prácticamente ausente. Por lo tanto, las neuronas de nuestra corteza auditiva continúan activas incluso en ausencia de sonido. Para que ocurra tal fenómeno según Kellaris (2003), la pieza musical debe tener algunas características: a) repetitividad del estribillo; b) sencillez de la pieza; c) incongruencia entre texto y música; d) incongruencia entre ritmo y compás.

Actualmente las opiniones sobre los gusanos musicales están en conflicto. Si para algunos, sus existencia se puede explicar en términos de consolidación mnemotécnica, y por tanto su uso nos ayuda a recordar los hechos relacionados con ese pasaje (Bennett 2002), según otros estudios (Kraemer et al. 2005) es nuestra corteza auditiva la que elige qué gusano musical transmitir. Aunque a día de hoy no está claro si hay canciones más predispuestas a convertirse en gusano musical, parecería que uno de los factores desencadenantes es la exposición a un motivo simple y repetitivo. Sabemos que la música puede provocar no sólo cambios psicológicos relacionados con el estado de ánimo, sino también cambios fisiológicos en la frecuencia cardíaca y respiratoria. Una posible explicación es que estos efectos podrían estar mediados a través de circuitos sensoriomotores, que operan con un mecanismo de retroalimentación (Rizzolatti & Arbib 1988); y aunque la evidencia aún no es totalmente demostrable se podría suponer que un mecanismo similar está vinculado al sistema de imitación. Sin embargo, apoyando tal tesis, en la medida en que pueda proporcionarnos información sobre cómo y por qué el mecanismo de percepción está conectado a la acción, permanece la duda sobre lo que sucede realmente a nivel emotivo. Lo que es música para los oídos de un adolescente ciertamente no lo será para sus padres, por lo tanto, es concebible que también exista una participación de las vías neuronales del placer (Blood & Zatorre 2001).

Pensar en investigar un proceso como la música no significa solo demostrar la capacidad analítica de esa melodía en particular o que un determinado sonido puede parecer desagradable o no. Cuando escuchamos música, algunas partes de nuestra corteza motora y cerebelo se activan para ello, no es casualidad si nos balanceamos mientras escuchamos una melodía o una canción (Levitin 2006). Entre otras cosas, moverse en sincronía genera un subidón de adrenalina que cada uno de nosotros habrá experimentado al menos una vez en la vida al participar en un concierto o un baile grupal. Ciertamente, lo que hace que la multitud se mueva sincrónicamente mientras Paul McCartney canta Hey Jude, no es el placer por un gusto musical determinado sino lo que necesariamente afectará nuestra percepción es el contexto social en el que se experimenta una actuación. En esta óptica, el modelo SAME (Shared

Affective Motion Experience) ha demostrado que la música nunca es una escucha pasiva, sino que casi siempre provoca una reacción motora. Si en presencia de la música intentamos quedarnos en un sillón, nuestro cerebro aún se preparará para hacernos bailar. Y si alguien canta o toca frente a nosotros, nuestros procesos perceptivo-motores se encuentran con los correspondientes procesos activos en el cerebro del músico y, a través de la activación de las neuronas espejo y las regiones emocionales interconectadas con ellas, podemos llegar a sentirnos muy cercanos de manera empática. Cuando incluso, tocando música en grupo, eres tanto intérprete como oyente, la superposición neuronal y la empatía alcanzan su punto máximo (Overy & Molnar-Szakacs 2009). Muchos elementos del comportamiento relacionados con la música también se pueden leer como gestos relacionados: canciones de cuna cantadas al niño, cohesión durante una interpretación musical, rituales y mucho más. Esto, además de confirmar la función de la música como medio de comunicación social, también muestra cómo se esconde en él un claro valor emocional (ver Anastasi 2016). Obviamente, todavía estamos lejos de tener un modelo que nos permita explicar todo lo que le pasa a nuestro cerebro cuando escucha. Pero creo que no es precipitado definir la música como la expresión de quiénes somos, social, cognitiva y emocionalmente.

2. LA MÚSICA COMO *FORMA MENTIS* DE LAS EMOCIONES

El vínculo indiscutible entre música y emociones y la consiguiente reacción en individuos, ha llevado a muchos científicos y filósofos en los últimos años a desarrollar reflexiones sobre las ventajas que puede tener tal unión. Por ejemplo, Kirschner y Tomasello (2009), están convencidos que la música se originó en la propensión típicamente humana y espontánea a sincronizarse con el ritmo ambiental. Para probar su hipótesis, los investigadores compararon la reacción espontánea de los niños en tres condiciones diferentes: a) escucha y visión de una persona tocando instrumentos de percusiones; b) escucha y visión de una percusión automática; c) solo escucha de percusiones. El resultado fue que a los treinta meses, los niños se sincronizan espontáneamente, pero sólo si una persona produce el ritmo. Esto sugiere que sólo en esta condición, que es la única con un carácter verdaderamente social, los niños están

motivados a cooperar por un objetivo común. Un propósito que parece comprensible incluso para quienes, como los niños autistas, suelen encontrar grandes dificultades en el ámbito social.

Dejados en libertad para jugar con un compañero, y equipados con su propio djembè, los niños autistas que han seguido las actividades propuestas por los estudiosos, se han mostrado capaces de coordinar, imitar e improvisar, a veces sincronizándose a través de la mirada, a veces actuando de forma autónoma y esperando una respuesta, pero siempre de forma totalmente intencional. Si los niños se sincronizan espontáneamente, según Kirschner y Tomasello, es porque quieren cooperar, por lo tanto, las personas con problemas de comunicación podrían aprender a cooperar mejor a través de la sintonización.

El segundo experimento (Kirschner, Tomasello, 2010), en cambio, preveía dos tipos de actividades en las que participaban, en presencia de un adulto, parejas de niños de cuatro años. La mitad de las parejas fueron invitadas a hacer un juego musical: se escuchan canciones, los niños cantan y bailan alrededor de un tapete y tocan pequeñas percusiones con forma de rana. La otra mitad de los niños, por otro lado, estaban involucrados en un juego similar, pero sin música: en el mismo entorno, los niños dan vueltas alrededor de una alfombra y juegan con objetos similares pero que no emiten ningún sonido y tampoco sin canciones que escuchar. Inmediatamente después de esta primera fase, todos los niños participan en dos juegos más, ideados para evaluar el grado de propensión a la ayuda mutua, con el resultado de que los “músicos” resultaron ser mucho más cooperativo que sus compañeros. Todas estas consideraciones pueden proporcionar un modelo que tiene como objetivo utilizar la música para intervenir en numerosas áreas de angustia, desde el autismo hasta los trastornos del lenguaje.

Al igual que ocurre en la adquisición de la lengua materna, los fundamentos del conocimiento musical también se adquieren empíricamente. A medida que el niño adquiere conocimiento de su propio cuerpo como agente motor, desarrolla habilidades motoras finas como aplaudir rítmicamente con los pies y las manos; luego aprende a cantar y en algunos casos a saber manipular y tocar un instrumento musical. Lo que vale la

pena señalar es que, de hecho, el proceso no termina solo en el mecanismo neurofisiológico de percepción a través del canal auditivo. En el reconocimiento de ese material sonoro se desencadenan procesos cognitivos, emocionales, de representación, imaginación y placer; este último dura toda la vida, y aunque su intensidad puede variar, la indiferencia total o incluso el malestar profundo se encuentra solo en personas que sufren lesiones cerebrales (Sacks 2007).

Dado que las bases fisiológicas de estos procesos cognitivos son comunes a cada individuo, pueden considerarse el punto de partida del estudio de la actividad humana. Cada grupo de individuos transmite la comprensión de esta actividad en base a su percepción, es decir, de lo que adquieren del entorno y de su imaginación. Asimismo, millones de personas en todo el mundo, pertenecientes a las más diversas culturas, pueden reaccionar ante la música de Wagner con alegría o tristeza. Y es que, a través de sus grandes compositores la música es capaz de comunicar sensaciones que para muchos serían difíciles de expresar con palabras (Zeki, 1999). A la luz de lo anterior, las ciencias cognitivas aplicadas a la música pueden resultar de gran ayuda para cambiar el interés por la universalidad de la música hacia una forma de universalidad que se complementa con una perspectiva biológica y no solo filosófica y cultural.

3. FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Desde la antigüedad, la música ha sido objeto de discusión en la filosofía occidental, que más de una vez se ha interrogado sobre sus capacidades y naturaleza. El pensamiento de Pitágoras (570 a.C. - 490 a.C.) y el de Platón (429 a.C. - 347 a.C.) jugaron un papel importante. El pitagorismo y el platonismo han demostrado que la filosofía de la música no debe identificarse con una teoría estética de la música. La filosofía de la música ha sido y sigue siendo un campo mucho más amplio que la estética filosófica musical. No es casual, por tanto, que en el pitagorismo la música se investigue como parte de cuatro ciencias matemáticas, mientras que Platón enfatizó los efectos de la música en la salud del alma.

La historia del pensamiento musical nos ha puesto ante una visión filosófica que se puede resumir en dos grandes líneas de pensamiento. Por un lado, tenemos a aquellos que esencialmente se detienen en el concepto de música en términos de ritmo y entonación (Hamilton 2007; Kania 2011), por otro lado, tenemos un intento de explicarla en términos estéticos y experienciales (Levinson, 1990; Scruton 1997). Además, hay que agregar que, mientras Levinson (1990) y Kania (2013) nos brindan una definición en términos de las condiciones necesarias para la comprensión de la música, Hamilton (2007) y Scruton (1997) rechazan firmemente la creencia de que puede proporcionarse una definición suficientemente exhaustiva. El principal problema del primer tipo de condición es que cada sonido en este punto parece susceptible de ser incluido en una interpretación musical y, por tanto, de caracterizarla. Si optamos por la segunda condición, es decir, a la estética, entonces sería conveniente hacer una distinción entre sonidos organizados estéticamente y, por tanto, entre las artes del sonido. En este sentido, sin embargo, nos veríamos obligados a no considerar completamente algunas escalas musicales. Menos drástica y ciertamente más convincente es la visión que propone Kania (2013) según la cual sería un error pensar que la música no es necesariamente un arte más de lo que puede ser un lenguaje. En su hipótesis, surge una distinción entre la música en su definición más simple y su uso como arte, tal como se hace cuando se distingue lengua y literatura. En ese marco, identifica algunas condiciones que hacen de la música un producto accesible para todos, pero al mismo tiempo complejo, ya que el sonido puede convertirse en arte. Por tanto, según Kania (2013), la música es: a) producida y organizada intencionalmente; b) siempre tiene un componente rítmico básico; c) se escucha en virtud de las características que posee como ritmo, tempo, timbre, etc.

Interpretada estrictamente, la filosofía de la música incluye todas aquellas teorías que se ubican dentro de la filosofía. De manera más general, incluye cualquier discusión teórica de la música en virtud de metodologías y teorías filosóficas reconocidas. En consecuencia, la filosofía de la música premoderna está estrechamente asociada con algunas especulaciones científicas de la filosofía natural.

La revolución científica del periodo moderno ha alentado la separación entre investigación científica e investigación filosófica. Como gran parte de la filosofía reciente, la filosofía de la música contemporánea se centra en cuestiones que no son objeto de investigación empírica. Aunque existen algunas diferencias en la metodología, la filosofía de la música contemporánea parece crear una superposición con la teoría musical (Gracyk y Kania, 2011).

Desde el momento en que la filosofía de la música comenzó a acercarse al concepto de emoción, lo que surgió fue más un interés en cuáles son los aspectos subjetivos de las emociones; y la biología se encargó de lo que realmente desencadena una emoción en nuestro cuerpo. Permaneciendo en el nivel filosófico podemos encontrar ideas interesantes. De hecho, es posible analizar la relación entre la música y las emociones utilizando dos niveles, es decir, cómo la música perfila las emociones y cómo la música las induce. Filósofos de la música como Kivy (1989) y Davies (1994), mostraron cómo la música reproduce el perfil de las emociones de forma analógica. Esto quiere decir que algunas piezas musicales expresan una determinada emoción en virtud de su estructura o contienen en su interior rasgos que recuerdan el tono de nuestra voz cuando expresa una determinada emoción en la vida diaria. Por lo tanto, decir que esa pieza es triste no solo significa que esa pieza es la expresión de tristeza (ver Kivy 1989) sino que también se refiere a la analogía entre el movimiento percibido al escuchar una pieza musical y los movimientos de una persona considerada triste (ver Davies 1994). Para ser claros, la lentitud, los movimientos vacilantes, inseguros e irregulares del cuerpo se reproducirían en música para describir la tristeza. Este vínculo hipotético entre la expresión musical y los esquemas expresivos humanos que se encuentran en la voz y el movimiento parece tener un origen muy antiguo. Por eso, asumir que la música representa emociones en lugar de crearlas, permite a los dos filósofos argumentar que la música contiene un contenido emocional. Esto abre un debate sobre qué emociones se perciben y cuáles se sienten. Según Gabriellson (2001), las emociones percibidas son aquellas que reconocemos en el entorno que nos rodea; los que sentimos son las emociones que realmente sentimos. Según esta distinción, las emociones percibidas no son algo que el sujeto

pueda sentir en primera persona, sino que aparecen como algo que simplemente abruma al individuo. Probablemente, entonces sería más correcto hablar de emociones expresadas por la música (ver Robinson 1994) en lugar de percibidas. A partir de esta visión, es comprensible el planteamiento de algunos estudios sobre las emociones que despierta la música (ver Koelsch et al. 2013) para intentar clasificar los estímulos musicales en función de la respuesta emocional. Sin embargo, parece seguir siendo un problema subyacente, es decir, entender si las emociones musicales son realmente emociones y, por tanto, quien escucha música experimenta realmente una variación temporal de su estado corporal.

4. EMOCIONES MUSICALES

Hablar de emociones ciertamente no es fácil, sobre todo, si todavía hoy no existe una definición exhaustiva que agrupe las distintas disciplinas que las han convertido en objeto de estudio. Sin embargo, la historia de las emociones se remonta a mucho tiempo atrás. Entre los estudiosos más famosos, cabe decir, estuvo Darwin (1871) quien explicó el tema de las emociones como un mero principio de asociación dado por la combinación de tonos y ritmo, que suscitó en el hombre una especie de despertar de los sentimientos más suaves. Su concepción de la música estaba fuertemente ligada a la selección sexual y por tanto a la aptitud evolutiva. También prestó su atención al estudio de las expresiones faciales y gestuales, deduciendo cómo en algunas expresiones faciales era posible reconocer las principales emociones del ser humano. El enfoque dejado por Darwin llevó a varios estudiosos a formular teorías interesantes sobre la función que puede tener la música en el desencadenamiento de emociones.

Spencer (1857), por ejemplo, creía que en el curso de la evolución los primeros homínidos hicieron uso de un “lenguaje alterado emocionalmente”. Este lenguaje emocional se iría sistematizando gradualmente hasta convertirse en una canción propiamente dicha. El paso del habla emocional al canto, a su juicio, también explicaría el mecanismo inverso, es decir, cantar produce emoción porque los cambios vocales que ha sufrido este tipo de expresión son innatos.

Las hipótesis que surgieron en los últimos años sobre la relación entre la música y las emociones a menudo han cuestionado el motivo social de la música y su capacidad para desencadenar emociones extrínsecas. Para ser claros, las emociones surgen de factores que no son de naturaleza estrictamente musical, sino que son el resultado de una especie de asociación entre una música y un evento particular (Sloboda y Juslin 2001).

Por tanto, la música se convierte en un medio a través del cual es posible influir en las personas porque su mente inicia automáticamente un proceso de decodificación de sonidos de diferentes tonos y duraciones a los que atribuye significados. De esta forma se despiertan emociones distintas, como la alegría, la tristeza, el placer, el aburrimiento, etc. (ver Sloboda 1986). Evidentemente las emociones y los significados relativos que el individuo atribuye a una pieza musical no son universales, sino que cambian según el contexto social, el tipo de cultura musical que posee el hombre y el contexto emocional en el que se encuentra en el momento de escuchar. En el momento en que comenzamos a escuchar, la respuesta emocional afecta todo el cuerpo: tensión muscular, frecuencia respiratoria y cardíaca, sudoración, producción de hormonas y mucho más. Claramente, las reacciones de nuestro cuerpo son altamente subjetivas, pero esto no quiere decir que este tipo de sensaciones estén dictadas por mecanismos biológicos y cognitivos bien definidos como los reflejos del tronco cerebral, capaces de captar las características agudas de una canción y producir una activación del sistema nervioso central; memoria episódica e imaginación visual (ver Schaefer 2017; Trivedi 2017; Platel et al. 2003). Como destaca Levitin (2006), escuchar música involucra parte de las estructuras subcorticales, como el cerebelo, cuyos circuitos son responsables de la sincronía y el ritmo; su reconocimiento, por otro lado, involucra al hipocampo, el centro de la memoria y la corteza frontal inferior. La ejecución, entonces, requiere la intervención de una parte de los lóbulos frontales en cuanto a la fase de intencionalidad y la corteza sensorial, en cuanto al feedback táctil. En cuanto a escuchar y recordar textos musicales, juegan una función importante las áreas de Broca y Wernicke y otros centros del lenguaje, ubicados en los lóbulos temporales y frontales. Y finalmente, la amígdala entra en juego en los componentes emocionales. Por tanto, la percepción y el procesamiento

de la música dependen de sofisticados procesos cognitivos a los que estamos esencialmente vinculados.

En el tema de la imaginación, una contribución interesante proviene de la neurociencia.

Parece, de hecho, que ver fotografías asociadas con un sonido, por ejemplo, un trompetista con las mejillas hinchadas soplando el instrumento, activa la circunvolución temporal superior (BA38), es decir, la región del cerebro asociada con la percepción auditiva, en solo 110 milisegundos. Esto no sucede si la imagen carece de referencias sonoras (Mado Proverbio, et al., 2011).

Datos de este tipo cuestionan lo que ha sostenido la filosofía de la música durante años tras el pensamiento de Hanslick (1971), es decir, que la música no puede inducir emociones particulares. Quienes se han mantenido atados a esta tradición de pensamiento hoy hablan de reacciones tímidas al escuchar música o mejor aún de errores de atribución y no de emociones (Pratt 1952; Kivy 1989; Davies 1994). A partir de este enfoque, el oyente debe colocarse en una condición de “recepción estética”. Por tanto, partiendo de la conciencia de que la música no contiene conceptos ni exhibe sentimientos, sino que forma parte de la imaginación del artista y, por tanto, sólo se puede sentir y escuchar por sí misma. La emoción que los oyentes perciben es, por tanto, parte de la propia música, está en su partitura, por lo tanto, es una emoción provocada y no sentida realmente. Conclusiones de este tipo solo reabren el debate sobre qué es realmente una emoción y sobre el hecho de que podemos tener un control y manejo voluntario de lo que sentimos.

5. CONCLUSIONES

Dado que las emociones llevan consigo un considerable poder expresivo, creo que es demasiado simplista hablar de emociones musicales simplemente uniendo la música como si fuera una especie de instrumento que puede hacer bien o mal a nuestro estado de ánimo. El arte, y la música en particular, contribuyen a la armonía social y, como fenómeno natural, creo que vale la pena hacer un esfuerzo para demostrar su valor biológico y cognitivo, así como social y cultural. La música es parte de

quienes somos, por lo tanto, no es sorprendente que ninguna cultura conocida no esté exente de ella. Evidentemente, es un elemento de equilibrio en la vida social y su poder para vincular a los individuos parece más que plausible.

El desarrollo de las facultades musicales, en particular, parece acompañar un amplio desarrollo cognitivo que incluye las habilidades combinatorias que comparten la música y el lenguaje, así como la vida social. No es casualidad que las imágenes cerebrales puedan mostrarnos cómo se produce una sorprendente especialización en la percepción musical entre uno y tres días desde el nacimiento (Mehler et al. 1986) o cómo podemos destacar un uso diferencial de los hemisferios cerebrales para música y lenguaje en bebés de dos meses y medio (Dehaene-Lambertz et al., 2010). Estos datos representan un prerrequisito importante para comprender por qué motivos tenemos ciertas inclinaciones y emociones y cuáles son los orígenes de nuestros sistemas de interacción y comunicación.

Finalmente, la capacidad de la música para excitar el cerebro, involucrando más áreas, especialmente las relacionadas con las emociones, las habilidades motoras y las neuronas espejo, es la clara demostración de cómo existen algunos mecanismos neuronales y cognitivos que permiten transformar y manipular representaciones mentales musicales preexistentes (ver Zatorre 2012). Definir las emociones musicales como un evento que comienza desde adentro, pero es provocado por un estímulo externo o la música podría parecer una solución conveniente. Sin embargo, es bueno aclarar que las emociones experimentadas por el sujeto dentro del contexto musical se entenderán claramente como diferentes a las experimentadas por el músico que está interpretando esa pieza en particular. La capacidad de la música, o del arte en general, para desencadenar manifestaciones fisiológicas como el llanto y la alegría confiere al nivel emocional un valor especialmente cognitivo. Según una perspectiva emocional-cognitiva como la propuesta por Changeux (1994) en la que los procesos creativos subyacen tanto a la producción como al disfrute de la obra, el arte explotaría las predisposiciones de nuestro cerebro para crear una relación entre la razón y el placer. Pero, si por un lado se reconoce el mecanismo cognitivo involucrado en las emociones,

por otro lado, conviene revisar las emociones como simulacros sociales aprendidos y valorados dentro de una forma de vida específica (Pouivet 1996, 40; ver Basso 2002). Dejar el estudio de la dimensión afectiva y emocional a una dimensión multidisciplinar sólo puede representar la base para nuevas ideas reflexivas.

BIBLIOGRAFÍA

- Anastasi, A. (2016). *Musicanti Naturali. Prospettive biologiche sulla vocalità umana e animale*. Corisco Edizioni.
- Basso, P. (2002). *Il dominio dell'arte: semiotica e teorie estetiche* (Vol. 11). Meltemi Editore srl.
- Bennett, S. (2002). Musical imagery repetition (MIR). *M. Phil., Cambridge, Cambridge, United Kingdom*. Retrieved from www.zingle.org/Musical_Imagery_Repetition.
- Blood, A. J., & Zatorre, R. J. (2001). Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proceedings of the national academy of sciences*, 98(20), 11818-11823.
- Changeux, J. P. (1994). *Raison et plaisir*. Odile Jacob.
- Darwin C. (1871). *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. Murray.
- Davies, S. (1994). General theories of art versus music. *The British Journal of Aesthetics*, 34(4), 315-326.
- Dehaene-Lambertz, G., Montavont, A., Jobert, A., Alliol, L., Dubois, J., Hertz-Pannier, L., & Dehaene, S. (2010). Language or music, mother or Mozart? Structural and environmental influences on infants' language networks. *Brain and language*, 114(2), 53-65.
- Gabrielsson, A. (2001). Emotion perceived and emotion felt: Same or different?. *Musicae scientiae*, 5(1_suppl), 123-147.
- Gracyk, T., & Kania, A. (Eds.). (2011). *The Routledge companion to philosophy and music*. Routledge.
- Hamilton, A. (2007). *Aesthetics and music*. Bloomsbury Publishing.
- Hanslick, E. (1971). *Il Bello musicale*, a cura di L. Distaso, Palermo, *Aesthetica*.

- Kania, A. (2011). Definition: Andrew Kania. In *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 26-36). Routledge.
- Kania, A. (2013). Music. In *The Routledge Companion to Aesthetics* (pp. 639-648). Routledge.
- Kellaris, J. J. (2003). Dissecting earworms: Further evidence on the song-stuck-in-your-head phenomenon. *Proceedings of Society for Consumer Psychology, New Orleans, LA, American Psychological Society*, 220-222.
- Kirschner, S., & Tomasello, M. (2009). Joint drumming: social context facilitates synchronization in preschool children. *Journal of experimental child psychology*, 102(3), 299-314.
- Kirschner, S., & Tomasello, M. (2010). Joint music making promotes prosocial behavior in 4-year-old children. *Evolution and Human Behavior*, 31(5), 354-364.
- Kivy, P. (1989). *Sound sentiment: An essay on the musical emotions, including the complete text of the corded shell*. Temple University Press.
- Koelsch, S., Skouras, S., Fritz, T., Herrera, P., Bonhage, C., Küssner, M. B., & Jacobs, A. M. (2013). The roles of superficial amygdala and auditory cortex in music-evoked fear and joy. *Neuroimage*, 81, 49-60.
- Kraemer, D. J., Macrae, C. N., Green, A. E., & Kelley, W. M. (2005). Sound of silence activates auditory cortex. *Nature*, 434(7030), 158-158.
- Levinson, J. (2011). *Music, art, and metaphysics*. Oxford University Press.
- Levitin, D. J. (2006). *This is your brain on music: The science of a human obsession*. Penguin.
- Mehler, J., Lambertz, G., Jusczyk, P., & Amiel-Tison, C. (1986). Discrimination of the mother tongue by newborn infants. *Comptes Rendus de L'academie des sciences. Serie Iii, Sciences de la vie*, 303(15), 637-640.
- Overy, K., & Molnar-Szakacs, I. (2009). Being together in time: Musical experience and the mirror neuron system. *Music Perception*, 26(5), 489-504.
- Platel, H., Baron, J. C., Desgranges, B., Bernard, F., & Eustache, F. (2003). Semantic and episodic memory of music are subserved by distinct neural networks. *Neuroimage*, 20(1), 244-256.
- Pouivet, R. (1996). *Esthétique et logique*. Editions Mardaga.

- Pratt, C. C. (1952). *Music as the language of emotion*. The Library of Congress.
- Proverbio, A. M., D’Aniello, G. E., Adorni, R., & Zani, A. (2011). When a photograph can be heard: Vision activates the auditory cortex within 110 ms. *Scientific Reports*, 1, 54.
- Proverbio, A. M., Nasi, V. L., Arcari, L. A., De Benedetto, F., Guardamagna, M., Gazzola, M., & Zani, A. (2015). The effect of background music on episodic memory and autonomic responses: listening to emotionally touching music enhances facial memory capacity. *Scientific reports*, 5, 15219.
- Rizzolatti, G., & Arbib, M. A. (1998). Language within our grasp. *Trends in neurosciences*, 21(5), 188-194.
- Sacks, O. (2010). *Musicophilia: Tales of music and the brain*. Vintage Canada.
- Schaefer, H. E. (2017). Music-evoked emotions—Current studies. *Frontiers in neuroscience*, 11, 600.
- Scruton, R. (1999). *The aesthetics of music*. Oxford University Press.
- Sloboda J. A., (1986). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford University Press.
- Sloboda, J. A., & Juslin, P. N. (2001). Psychological perspectives on music and emotion. *Music and emotion: Theory and research*, 71-104.
- Spencer H. (1857). *The Origin and Function of music*. Williams and Norgate.
- Trivedi, S. (2017). *Imagination, music, and the emotions: a philosophical study*. Suny Press.
- Zatorre, R. J. (2012). Beyond auditory cortex: working with musical thoughts. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1252(1), 222-228.
- Zeki, S. (2002). *Inner vision: An exploration of art and the brain*. Oxford University Press.

EL LABORATORIO DE CREACIÓN Y LAS DIMENSIONES DE FORMACIÓN⁷¹⁷

MARTHA CAROLINA SÁNCHEZ SAMANIEGO
MARÍA ANGÉLICA CARRILLO ESPAÑOL
JOHN ALEXANDER ALONSO JUNCA
Universidad Pedagógica Nacional, Colombia

RESUMEN

El proyecto de investigación *Dimensiones de formación como producción social en los laboratorios de creación de la Licenciatura en Artes Visuales* es financiado por la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Para la Licenciatura en Artes Visuales, un eje estructural y estructurante de la formación de los licenciados es la creación artística visual. Ella opera como modo expresivo, comprensivo, de investigación y narrativo de los educadores en formación y como contenido de enseñanza a futuro. El proyecto asume la creación artística visual como resultado de un conjunto de capacidades o dimensiones humanas puestas en juego, en este sentido, puede entenderse como una experiencia integral de conocimiento. En el ámbito educativo de la formación de licenciados en artes visuales este conjunto se traduce en potenciales dimensiones de formación a propósito de la formación disciplinar artística. Las situaciones sociales del aula en el espacio académico Laboratorio de creación (como práctica social y actividad situada) ponen en evidencia la existencia de dichas dimensiones.

Dado lo anterior, trazamos como objetivo de nuestro estudio el describir y comprender la producción social de las dimensiones de formación en la clase de Laboratorio de creación de la Licenciatura en Artes visuales, entendiendo a éste como actividad situada. Para ello, nos fue preciso conceptualizar algunas de las dimensiones de la experiencia humana, tales como, la estética, la corporal y la cognitiva. De esta manera, a partir de un soporte teórico identificar el modo como aparecen las dimensiones de formación en las interacciones entre estudiantes y profesora, así como aquellas interacciones motivadas por los productos que derivan del proceso de la clase. Al tiempo, para cumplir con nuestro objetivo, fue preciso reconocer las interacciones entre las

⁷¹⁷ El presente capítulo es una discusión a partir de los resultados parciales del Proyecto de investigación *Dimensiones de formación como producción social en los laboratorios de creación de la Licenciatura en Artes Visuales* de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia; Código FBA-528-20. Nombre del IP: Martha Carolina Sánchez Samaniego. Entidad Financiadora: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

dimensiones como producto social del sistema de actividad en tanto modos de existencia de la creación artística como experiencia integral de conocimiento.

El estudio nos ha llevado a problemáticas que como investigadores no habíamos considerado en su momento y, que aquí se proponen como puntos nodales para la discusión:

- Sobre la dimensión estética. Como condición sensible de los sujetos, son las afectaciones las que permiten que la disposición de éstos a sentir tenga lugar en ellos. Al tiempo, son las afectaciones las que motivan interacciones en el orden de lo sensible.
- Sobre la dimensión corporal. Como lugar de la puesta en escena de uno mismo, el cuerpo y la corporalidad son una construcción cultural sujeta a condiciones particulares de la historia social, como la diferenciación sexual, la edad, las prácticas culturales y la adaptación.
- Sobre la dimensión cognitiva. Aquí, se cuestiona el dualismo filosófico occidental que separa lo cognitivo, la ciencia y lo real de lo afectivo, lo artístico y lo imaginario. De allí se desprende una encrucijada teórica que hacen de la dimensión cognitiva una arista difícil para una teoría de las dimensiones humanas.

PALABRAS CLAVE

Creación artística, Enseñanza y Formación, Proceso de aprendizaje.

INTRODUCCIÓN

El proyecto de investigación *Dimensiones de formación como producción social en los laboratorios de creación de la Licenciatura en Artes Visuales* es financiado por la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Para la Licenciatura en Artes Visuales, un eje estructural y estructurante de la formación de los licenciados es la creación artística visual. Ella opera como modo expresivo, comprensivo, de investigación y narrativo de los educadores en formación y como contenido de enseñanza a futuro. El proyecto asume la creación artística visual como resultado de un conjunto de capacidades o dimensiones humanas puestas en juego, en este sentido, puede entenderse como una experiencia integral de conocimiento. En el ámbito educativo de la formación de licenciados en artes visuales este conjunto se traduce en potenciales dimensiones de formación a propósito de la formación disciplinar artística. Las situaciones sociales del aula en el espacio académico Laboratorio de creación (como

práctica social y actividad situada) ponen en evidencia la existencia de dichas dimensiones.

Dado lo anterior, trazamos como objetivo de nuestro estudio el describir y comprender la producción social de las dimensiones de formación en la clase de Laboratorio de creación de la Licenciatura en Artes visuales, entendiendo a éste como actividad situada. Para ello, nos fue preciso conceptualizar algunas de las dimensiones de la experiencia humana, tales como, la estética, la corporal y la cognitiva. De esta manera, a partir de un soporte teórico identificar el modo como aparecen las dimensiones de formación en las interacciones entre estudiantes y profesora, así como aquellas interacciones motivadas por los productos que derivan del proceso de la clase. Al tiempo, para cumplir con nuestro objetivo, fue preciso reconocer las interacciones entre las dimensiones como producto social del sistema de actividad en tanto modos de existencia de la creación artística como experiencia integral de conocimiento.

El abordaje metodológico utilizado corresponde al paradigma cualitativo y, por el modo como proponemos nuestros objetivos, es un estudio descriptivo. Por lo tanto, nuestro foco se centra en las prácticas cotidianas, como actividad situada, dadas en el espacio académico de Laboratorio de creación, en torno a los procesos tanto de creación artística como las situaciones de enseñanza y aprendizaje. Para ello, fue necesario hacer la recolección de la información a partir de la observación directa del espacio académico, así como la grabación de las sesiones, el acopio y sistematización de las producciones realizadas por quienes participaron del curso. En cuanto al análisis de los datos, acorde con el enfoque de investigación, se inicia con la exploración analítica en conjunto de las sesiones abordadas, iniciando desde la última clase hacia las primeras, esto con el fin de poder leer las dimensiones bajo la perspectiva de un recorrido que probablemente explique su transformación.

El estudio nos ha llevado a problemáticas que como investigadores no habíamos considerado en su momento y, que aquí se proponen como puntos nodales para la discusión, tales como, la dimensión estética de las interacciones sociales; el lugar de la dimensión corporal en el

laboratorio de creación; y, la dimensión cognitiva como una encrucijada teórica.

1. LAS INTERACCIONES SOCIALES Y SU DIMENSIÓN ESTÉTICA

Hasta el momento, al hacer una revisión sobre lo que ha sido el estudio que llevamos a cabo, uno de los puntos a discutir es el hecho, por una parte, de las complejidades en las interacciones sociales, sus diversos modos y formas como se dan entre sujetos, en particular, cuando se establecen en términos formativos; y por otra, de aquello que Maffesoli (2007) llama “el estar-juntos”. Estas dos aristas de la discusión nos remiten a la dimensión estética, tanto del sujeto en su subjetividad, así como del sujeto en colectividad.

En primera instancia, las interacciones sociales son las acciones de los sujetos, no solo entre ellos, sino que implican todo aquello que es distinto a ellos mismo y los concierne, como son los objetos, las cosas, los animales, la arquitectura, el contexto. De allí que sean complejas y se presenten en distintas formas; además, las interacciones sociales no suceden porque sí, sino porque existe una motivación en ellas mismas. Paul Ricouer (2006) afirma que los vínculos sociales por si mismos no presentan una naturaleza específica, en cambio, se comprenden a partir de los usos que los sujetos dan a ellos. En esta misma línea, se puede afirmar que las interacciones sociales no tienen una naturaleza particular, pero sí, cuanto menos, una función: vincular a los sujetos, permiten el *estar-juntos*.

En el estudio que estamos realizando afirmamos que, las interacciones entre sujetos devienen en una especie de vínculos sociales que son el resultado de intercambios o agencias que los sujetos realizan, y que, de una u otra manera terminan dando lugar a lo que entendemos por prácticas sociales. También observamos que, los vínculos sociales en función de sus usos comportan características que permiten determinarlos, comprenderlos e identificar relaciones que se establecen entre sus características. Es decir que, entre la multiplicidad de agencias que realizan los

sujetos, éstas se pueden caracterizar según la función social que cumplan.

Para nuestro estudio, identificamos aquellas interacciones que socialmente están relacionadas con los procesos de creación artística y, por lo tanto, las hemos denominado *interacciones sociales sensibles*. En este sentido, Maffesoli (2007) afirma que, “la creación, en sus diversas formas, surgirá a partir de una dinámica siempre renovada, y siempre plural” (p.18), con lo cual, la creación artística parte de dinámicas que obedecen a la sensibilidad de los sujetos y las afectaciones sobre esta en la pluralidad de interacciones sociales tanto en el momento de formación en creación artística, así como en aquellas que se dan por las producciones simbólicas que son el resultado de los procesos de la clase. Nosotros, al hablar de “sensibilidad”, la comprendemos en los mismos términos como la presenta Katya Mandoki (2006), al referirse sobre ésta como estesis o condición de abertura del sujeto al contexto en el que se despliega.

Por lo tanto, las interacciones sensibles a las que hacemos referencia tienen que ver con aquellos agenciamientos de los sujetos, motivados por las afectaciones en la condición sensible de éstos. Cabe mencionar que, las afectaciones pueden ser producidas por fenómenos que tienen lugar en el contexto de los sujetos, el cual, en parte, es constituido por interacciones sociales. Es así como, aquello que causa la afectación es exterior al sujeto que experimenta el fenómeno, y pueden ser producidos por otros sujetos, por objetos, cosas, sonidos, aromas, imágenes. Puede observarse que, el hecho de cohabitar, de compartir un mismo espacio-tiempo, un lugar común como lo es el laboratorio de creación artística; es lo que posibilita afectaciones mutuas entre los sujetos y todo aquello que los excede⁷¹⁸. En nuestro estudio, sostenemos que, cualquier forma de habitar un lugar exige a los sujetos que allí coexisten a interactuar, a

⁷¹⁸ En términos de Bajtín (2000), todo aquello que se encuentra fuera de mí; “todas las demás personas están fuera respecto de mí” (p. 33). Es decir, siempre hay algo, incluso partes del mismo cuerpo, que son inaccesibles al sujeto desde el lugar en que percibe el mundo, pero “el otro”, aquel que está fuera de mí, tiene acceso o puede percibir aquello yo no, a aquello que me excede.

agenciar, a relacionarse con el contexto. En ningún caso, habitar puede implicar un estado de quietud o mutismo por parte de los sujetos.

Habitar, o mejor, cohabitar con el otro es una especie de movimiento constante de un sujeto en el cual se suceden encuentros con los movimientos de los otros y de todo aquello que se pueda entender como lo otro (exotopía), es decir, lo que es diferente a los sujetos en sus diversas formas y naturalezas. Por lo tanto, los movimientos y sus encuentros son fenómenos que afectan al sujeto que se encuentra en disposición a ser afectado, dada su condición de abertura al contexto. Todo ello, como lo mencionamos en nuestro estudio, a condición de la diferencia, puesto que, “para que algo sea afectado debe ser porque algo distinto, algo diferente, algo contrario al sujeto de afectación ha entrado en interacción con este” (Alonso, Carrillo y Sánchez, 2020).⁷¹⁹

Puntualizando lo anterior, ubicándolo en un espacio observable en el cual se puedan estudiar las interacciones sensibles de los sujetos, tomamos como referencia lo que aconteció durante un semestre académico en el espacio formativo Laboratorio de creación de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional. Allí, reconocemos a éste, en primera instancia, como lugar de la diferencia⁷²⁰, como un espacio-tiempo en el que son posibles las afectaciones dadas entre los sujetos en formación y sus producciones sociales. Esta particularidad, es decir, la de ser sujetos que se están formando tanto en lo pedagógico como en lo artístico, conlleva a que su formación esté soportada en la condición de estesis que comportan.

Por otra parte, observamos que las interacciones sensibles que allí se produjeron, surgían de las afectaciones que provocaba la docente a partir de situaciones didácticas, las cuales, en algunos casos se estructuraban con anterioridad, en otros, se iban configurando conforme a las dinámicas de la clase y los modos como quienes participaron del Laboratorio de

⁷¹⁹ Documento en proceso de publicación.

⁷²⁰ Basados en la comprensión que propone Deleuze (2002), proponemos el Laboratorio de creación como lugar de diferencia, dado que, es un espacio-tiempo cohabitado por el sujeto, por lo otros y lo otro en un estado de determinación que permite la distinción entre ellos de forma unilateral.

creación habitaban ese espacio. Por ejemplo, a partir de la creación de un “proyecto imposible” se generó una serie de situaciones didácticas que implicaban el juego (como concepto cohesionador de las mismas) y se soportó en el *Homo ludens* de Johan Huizinga (2007). A partir de allí, durante las sesiones se elaboraban preguntas, se proponían algunos ejercicios vinculados a la creación artística que resultaban, por lo general, en productos visuales o se planteaban juegos absurdos. Así, todas estas acciones proponían interacciones sociales de distinto orden, puesto que no eran procesos aislados e individuales, sino que, en todo momento debían implicar a los otros y lo otro.

A continuación, para argumentar nuestra discusión, iremos retomando algunas notas de las fichas diseñadas para la recolección de información y, así sugerir las interacciones sensibles que allí surgieron. La sesión de donde se extraen los fragmentos corresponde a la entrega del “proyecto imposible” por parte de los estudiantes. Una de las propuestas, acorde con quién la realizó, parte de la pregunta *¿cómo atrapar las nubes?* El proyecto imposible surge por un deseo de infancia, el cual era sobre poder materializar las nubes.

En este sentido, reconocemos que todo proceso de creación artística está vinculado a la historicidad del sujeto, al tiempo que, dicha historicidad está constituida por el cúmulo de experiencias; por las afectaciones a las que estuvo expuesto el sujeto y que, como tal, están dadas por fenómenos externos a él. Dichas afectaciones tienen lugar en la estesis, en la condición sensible y no son equiparables a meras sensaciones. Al respecto, la participante expresa: “esas nubes para mi representaban una serie de recuerdos [...] a momentos de duelo”. Aparece la ausencia como muerte; la afectación de esa ausencia en la condición sensible refiere a la experiencia de la muerte de un familiar. Ahora, al traer esa afectación al ejercicio de creación, ésta devine en recuerdo cargado de sentido, en una producción simbólica y visual capaz de traducir los efectos de la afectación primaria: el duelo.

Identificada esa primera afectación, viene el momento de creación artística, ésta resulta entonces como objeto creado para afectar la matriz sensible del otro. Esta creación se puede comprender como un

agenciamiento que la participante realizó y que afectará al otro en la medida que éste esté dispuesto a ello, es decir, la abertura al contexto de la que habla Mandoki (2006). Volviendo sobre la creación artística de la participante, su “proyecto imposible” fue una producción audiovisual en la que buscaba atrapar las nubes, materializarlas por medio de una representación, en la que las nubes con su suave lluvia mojan una cama vacía. Esta acción sensible, conllevó a que los participantes del curso interactuaran sensiblemente. Es decir, la interacción social adquirió una dimensión sensible, una dimensión estética, en la que los sujetos experimentaron conjuntamente los fenómenos producidos por la creación artística. Al respecto, Maffesoli (2007) señala que “se puede comprender la estética como la facultad de experimentar en conjunto” (p.23).

El experimentar en conjunto el proyecto imposible que propuso la participante, generó interacciones sensibles entre los sujetos, a propósito del objeto artístico, que pueden ser estudiadas por los reportes que los participantes de Laboratorio de creación hacían de su experiencia, por una parte, y por otra, en las conversaciones como interacción que tiene por principio básico las interrogaciones y las respuestas. Se observa en las conversaciones, a propósito del proyecto imposible, que inician con una invitación al diálogo por parte de la docente, en respuesta, los estudiantes empiezan, por lo general, con un enunciado que por contenido comunicativo implica un juicio. Para nuestro estudio, estos juicios son estéticos y son así, porque provienen de una afectación a la estesis de los sujetos, es decir, una experiencia sensible que tiene como efecto en el sujeto el aumento o disminución de su potencia de actuar (es decir, de interactuar).

Luego de la emisión del juicio, viene la justificación de este, la cual, por lo general, expresa la vinculación de la experiencia producida por el objeto artístico con las experiencias anteriores del sujeto objeto de la experiencia. Es así como, la conversación sobre las interacciones sensibles se da en términos de asociaciones simbólicas que buscan soportar, bien sea el juicio sobre la afectación en la matriz sensible del sujeto o, la potencia de actuar del mismo.

2. LA DIMENSIÓN CORPORAL EN EL LABORATORIO DE CREACIÓN

En el presente fragmento se intenta enunciar un avance sobre el posicionamiento desde el cual se está retomando el laboratorio de creación, relacionado con la dimensión corporal en el contexto de las dimensiones de formación y la actividad situada, teniendo en cuenta que estos conceptos se observan en el laboratorio de creación de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia en el periodo académico 2020-1, el cual tuvo que ser reformulado y adaptado a la mediación por TIC (Tecnologías de la Información y Comunicación) a causa de la pandemia de COVID-19.

Las tendencias epistemológicas actuales surgidas desde la perspectiva de la posmodernidad que tienden a deconstruir e intentan develar las estructuras de pensamiento sobre las cuales se erigen los conceptos normalizados en la cultura occidental, confrontándolos con miradas críticas que ponen en crisis sus definiciones desde teorías decoloniales o feministas, entre otras; en donde las diversas identidades culturales se contraponen a aquellas que han prevalecido y en muchos contextos aún lo hacen, son las reflexiones sobre las cuales se enmarca la presente aproximación al tema de investigación, perspectiva que muchos autores en todos los campos han venido trabajando ya por casi 25 años, como se puede ver en el artículo de Lather y Ellsworth. (1996), esta perspectiva implica una mirada decolonial y desmancipatoria por parte tanto de quienes históricamente han sido colonizadores o de alguna manera se han impuesto cultural y políticamente sobre otras comunidades, como de quienes han sido sometidos, un ejemplo de esto se puede encontrar en los posicionamientos sobre el cuerpo y lo corporal de Jordi Planella (2017), en donde el autor, de origen catalán, reconoce su investigación sobre el tema del cuerpo desde esta perspectiva decolonial y desestructurizante, frente a la normalización que se ha hecho del tema históricamente, perteneciendo él a un país reconocido como colonizador en su proceso histórico, se desmarca de esta mirada tanto en lo geográfico, intercambiando de manera horizontal sus propuestas con las surgidas en otros territorios como Brasil, y a la vez políticamente renovando la mirada sobre los cuerpos comprendidos como en condición de discapacidad.

La formación como concepto de tradición occidental, con una inmensa trayectoria y diversos campos que se le entrecruzan define desde algunas perspectivas adoptadas por las políticas públicas de educación como elementos recurrentes las dimensiones de formación que retomamos en esta investigación. La comprensión contemporánea sobre el sujeto, su conformación o cada una de estas dimensiones también se construye desde posicionamiento teóricos definidos, que tienden a la generalización de manera que pueda surgir de allí una teoría que dé cuenta de un sujeto múltiple, estas teorizaciones son constantemente cuestionadas desde lugares académicos de reflexión pero también desde el hacer en donde como también lo argumentan las autoras antes mencionadas, cada práctica educativa es una actividad situada, (Lather y Ellswort., 1996), que responde a un contexto particular, esta perspectiva aparece como punto de tensión entre lo rígido y estabilizante de las teorías que soportan las políticas públicas para la educación y que requieren largos procesos y discusiones para que cualquier cambio sea posible.

Pensando justamente en el caso de lo educativo, las teorizaciones sobre la formación y la educación se trasladan lentamente a los espacios prácticos ante el temor de implementaciones experimentales que permitan fugas, causando la aparición de demasiadas variables para que el sistema educativo pueda estar al tanto de ellas, controlarlas o legislarlas. Sin embargo, es justamente en el contexto y en las particularidades de los sujetos, tanto docentes como estudiantes y en el encuentro entre estos, donde finalmente estas fugas ocurren.

Lo corporal en su comprensión como concepto en la actualidad, tal cual se ha abordado en otros momentos dentro de este proyecto, corresponde a esta perspectiva antes mencionada, Varios autores centrados en el cuerpo y la corporalidad, entre ellos Planella (2015), comprenden lo corporal como el punto de partida, lo corporal define el límite, la temporalidad y la posibilidad de las otras dimensiones en un registro de lo real, (en términos psicoanalíticos lacanianos), para desplazarse hacia la realidad que se le atribuye al cuerpo en lo social y cultural y que se fragmenta tomando la forma de las otras dimensiones, dando lugar a las interacciones sociales y a las construcciones que de allí se derivan.

Los intentos por una integración de los casos de personas que puedan presentar de alguna forma la diversidad corporal, en algunos contextos entendida como discapacidad o enfermedad, son el punto de partida para generar una idea de bienestar y estabilidad material, de aparente normalidad de la mayoría, que procura desaparecer cualquier variación o síntoma desde los abordajes más tradicionales, dando paso y coexistiendo con teorías y prácticas que otorgan un lugar de reconocimiento al dolor, la enfermedad o la muerte, la diferencia o la diversidad como posturas políticas, éticas y estéticas, entendidos estos tres campos como posicionamientos conscientes frente a las prácticas de poder ejercidas sobre los cuerpos y evidenciadas desde la visualidad que corresponde a estos mismos. En momentos como el actual, en donde los porcentajes de muertes aumentan en sociedades que creían haber trascendido estos acontecimientos, viéndose superadas en su capacidad de reacción, se evidencian nuevamente la vulnerabilidad y finitud de lo corporal, así como las condiciones sociales y materiales que determinan la acción sobre los cuerpos, ya sea la acción que ocurre de manera biológica, como la interpretación que de ella se hace culturalmente. Como caso particular, aquellos que representan una situación anómala de los cuerpos dentro del estado de bienestar alcanzado por los países desarrollados después de la guerra fría en el siglo XX, los cuerpos migrantes aparecen como evidencia de la falta de control que se podría ejercer sobre los sujetos, al menos en lo que se refiere a las migraciones masivas provenientes de países en guerra o con crisis económicas extremas, en contraste con las condiciones alcanzadas por otros grupos sociales que en su momento ejercieron un rol colonizador. El panorama del presente pone en evidencia las condiciones de la corporalidad actual, las políticas de salud, el tratamiento que se da a los adultos mayores, las enfermedades latentes producidas por la sobreproducción y el hiperconsumo ligadas a la alimentación y la contaminación ambiental, los conflictos ligados a lo racial que permanecen vigentes, las políticas educativas y de restricciones que afectan económica y psicológicamente a los individuos, teniendo repercusiones más severas en los casos de las poblaciones y países con menos recursos. La ética, la cognición, la estética, la comunicación, la emoción giran en torno a lo corporal, incluso en torno a la ausencia del cuerpo, a su

remoción de los espacios públicos, que se torna en mediaciones fracturadas a través de lo virtual.

Las teorizaciones sobre lo corporal de repente requieren actualizaciones inmediatas en donde los países desarrollados se reconocen vulnerables, siendo este el estado permanente de los países con economías menos estables o con marcadas brechas sociales. De repente y aleatoriamente cualquier individuo o grupo social puede verse convertido masivamente en un cuerpo vulnerado a la sombra de una enfermedad incontrolable. Las interacciones entre sujetos cambian en consecuencia, siendo evidente como el cuerpo lo controla todo, las posibilidades de las otras dimensiones son las posibilidades materiales del cuerpo en sus condiciones contextuales. Así es como el cuidado del cuerpo, la actividad física, la interacción corporal con los otros, la alimentación, por escases o posibilidad de selección se priorizan mientras las cifras de cuerpos enfermos, recuperados o fallecidos pasan a ser parte del recuento diario de los espacios de información que se comparten socialmente y se convierten en medida de la acción política de Estados y comunidades.

Se habla constantemente de crisis de la educación y de la formación en el contexto actual, la falta de interacción corporal se convierte en un elemento determinante para la formación en contraste con el surgimiento y aumento constante de programas de formación mediados por las TIC.

En esa medida, pasaremos a describir el espacio sobre el cual centramos la observación de este proyecto, el laboratorio de creación de la licenciatura en artes visuales, espacio académico en el que se exploran los procesos de creación artística, teniendo en cuenta las diversas relaciones que aparecen entre la investigación, la creación y la formación. El intercambio y socialización constante de experiencias y reflexiones alrededor de los procesos creativos y los detonantes desde los cuales se generan, tanto los personales, como los surgidos a partir de ejercicios propuestos por la docente en el programa del espacio, buscan entender la creación como un proceso discontinuo, aleatorio y rizomático, que se hace consciente y que puede presentarse inacabado, que se desplaza y puede devenir en diversas formas o sensaciones. Todo esto en un trabajo grupal y

relacional en donde los proyectos de los participantes encuentran y construyen conexiones entre sí. La imposibilidad, el juego o la crisis, son algunas de las excusas utilizadas para que los estudiantes avancen en sus procesos creativos, generando desde allí posibilidades para la exploración y materialización de sus proyectos.

El vínculo entre la propuesta curricular del espacio y los temas antes mencionados posicionan al laboratorio como un escenario de encuentro de contextos diversos, aquellos que enmarcan el espacio de la licenciatura dentro de las prácticas e instituciones del arte y de la educación, como aquellos que se proponen como fracturas desde las cuales emergen las experiencias, sensaciones y reflexiones de los y las participantes a partir de los grupos sociales a los cuales pertenecen y en los cuales habitan. Se presenta como una actividad situada en donde todas las dimensiones de cada individuo se entrelazan y detonan elementos de reflexión y creación en los otros. En la versión observada para la presente investigación, llevada a cabo el primer semestre de 2020, el contexto además se sitúa en la adopción de herramientas mediadas por las TIC, y la tensión que causa el confinamiento en los y las participantes del laboratorio, las dificultades económicas que emergen en algunos casos, las problemáticas que aparecen para conseguir algunos materiales, por ejemplo, pero también de allí mismo se puede ver como surgen posibilidades, los espacios de la casa con los que no se cuenta en la universidad se convierten en una posibilidad, las cocinas, los patios, la habitación de cada uno y de paso la familia que de vez en cuando interviene en las actividades. A corporalidad, la simultaneidad y el contexto de cada individuo sitúan en el presente y en el encuentro todos los aconteceres del laboratorio.

3. LA DIMENSIÓN COGNITIVA, UNA ARISTA DIFÍCIL PARA UNA TEORÍA DE LAS DIMENSIONES HUMANAS

El texto pretende poner sobre la mesa los retos o encrucijadas actuales del grupo de trabajo para establecer teóricamente interrelaciones entre las dimensiones humanas (en tanto posibles dimensiones de formación) luego de las observaciones de una clase asumida como actividad situada y la conjugación de estas con los encuadres teóricos seleccionados. Lo

anterior, con el propósito de que los supuestos y vacíos queden explicitados al máximo.

Su enunciación se sucede, en parte, gracias justamente a una revisión que hace Lave (2002) sobre ciertas limitaciones de las teorías cognitivas. Desde la dimensión cognitiva, se puntualizan cinco aspectos, aún opacos, con respecto al abordaje de la pregunta de investigación que guía este estudio.

- Las dimensiones humanas son, en últimas, aquellos aspectos que pueden ser educables en cada uno de nosotros como unidad individual, pero también como unidad social, de allí el sentido de las políticas públicas en educación, por ejemplo. Las dimensiones humanas son objeto de transformación, de afectación, aquello que nos hace humanos.

Nussbaum (2002) usa el concepto capacidades humanas para referirse “a aquello que la gente es realmente capaz de hacer y de ser” (p.32). Las dimensiones humanas pueden entenderse como aquel sustrato que permite que la gente realice su condición humana. Representan la posibilidad de ser humano, se traen por ser quienes somos, pero no se quedan incólumes a lo largo de la vida.

Un aspecto problemático es su individualidad teórica versus su individualidad empírica a lo largo de las sesiones de clase. Desde la dimensión cognitiva, nos situamos desde la perspectiva de Efland (2004) quien, para dar cuenta del aprendizaje artístico, avanza en una teoría integrada, “la cual reúne los rasgos principales de dos teorías y una “tercera familia de teorías” constructivistas: procesamiento de símbolos, la perspectiva sociocultural y aquellas que tienen como premisa principal (...) que los aprendices se presentan como agentes humanos activos con motivos u y propósitos para el aprendizaje” (p.107). Así las cosas y considerando el grado de aplicabilidad de estas teorías, se puede decir que son útiles para poder comprender cómo se desarrollan las otras dimensiones mientras se aprende a crear arte visualmente.

¿Se pueden describir las otras dimensiones sin el desarrollo de procesos cognitivos? ¿Es desde los procesos cognitivos desde donde pueden narrarse los desarrollos individuales y grupales de las dimensiones? Es preciso señalar que existe una tensión teórica entre la perspectiva de A. Efland (2004) quien, en nuestra opinión y, en cualquier caso, pone el acento sobre las mentes individuales y la perspectiva de la actividad situada (Lave, 2002). En la actualidad ambas se encuentran presentes en el proyecto.

- Un asunto que deriva del anterior es la existencia del aprendizaje como desarrollo de cualquier dimensión o de su interrelación, esto desde lo que la gente es capaz de hacer en clase (tomando parte de la definición de Nussbaum). El aula fue entendida en el proyecto de investigación como actividad situada, siguiendo a Lave (2001).

Explorar los desarrollos de la dimensión cognitiva a través o a propósito del aprendizaje artístico es, en buena medida, explorar el aprendizaje y lo aprendido.

Ahora bien, desde la perspectiva de la actividad situada la autora plantea una pregunta de total pertinencia para el estudio: “¿cómo se ha de distinguir el aprendizaje de la actividad humana como tal?” Lave, al respecto, aclara que con esta perspectiva lo que está en juego “es una visión del conocimiento y el aprendizaje con cambiantes procesos de actividad humana” (p.25). En esta comprensión, como ella misma señala, “el conocimiento se convierte en un proceso complejo y problemático” (p.25). Esto nos pone, desde la dimensión cognitiva, en la tarea de definir si son aprendizajes todo lo que en la clase ocurre como participación en lo que allí acontece. ¿Cómo y de qué manera se podría hablar de conocimiento estético, corporal, comunicativo o emocional? Si participar es aprender, ¿a qué le llamaremos conocimiento?

Abordar la cognición implica, resumiendo a Efland (2004), los procesos mentales que se llevan a cabo y el tipo de resultados. Por ejemplo, las operaciones imaginativas, como la metáfora y

la narración, como él señala, se encuentran presentes en la cognición humana en general (p.207). Es decir, si se aprende mientras se participa en la actividad, ¿será lo aprendido como procesos y resultados lo que se pueda llamar conocimiento, para este caso disciplinar, y desde el cual se han ensanchado o afectado las dimensiones humanas de los participantes?

- Esto se relaciona directamente con la dificultad empírica de rastrear conocimientos que se producen de manera diferenciada en la participación de los estudiantes en cambiantes (Lave, 2001, p.25) procesos de clase para la enseñanza-aprendizaje de la creación artística visual.

Por ser de creación artística y de acuerdo con las clases revisadas, es evidente que parte de ese conocimiento es nuevo conocimiento, dado el carácter altamente experimental y experiencial del curso. Lave alerta sobre una limitación de las teorías contemporáneas del aprendizaje en el sentido de que “No reconocen la huella fundamental que dejan las partes interesadas, las actividades múltiples y las metas y circunstancias diferenciadas en lo que constituye el -conocer- en una ocasión dada o a través de una multitud de hechos relacionados” (p.25).

Por un lado, se entiende que el conjunto de actividades de las clases, dada la perspectiva de la docente frente a la creación artística, son escenarios nuevos para los participantes, pero seguramente también lo son, en algún sentido, las rutas que trazan los estudiantes respecto a sus propios proyectos de creación. Entonces, el conocimiento nuevo parece de primer orden y él mismo, contiene las trazas de la participación de las dimensiones humanas de las personas para haber llegado allí, así como su transformación, porque el cambio fue posible.

El nuevo conocimiento sería entonces lo que produce cambios en las dimensiones a la vez que es producido por ellas. Si lo nuevo no es fijo, no se trata de incorporar el conocimiento dado y la clase se presenta justamente desagregada en actividades de ruptura para dar paso a algo más. ¿Cómo referirnos a la

dimensión cognitiva de las otras dimensiones? Aspectos como el azar, el absurdo, la no-meta, se encuentran a la orden del día en la clase que exploramos, así que el dilema es poder “ver” el conocimiento cambiante que da lugar a la creación de arte y, por decirlo de algún modo, a la creación de lo humano. La participación de las dimensiones y los efectos en ellas son, desde la cognición, explicables como un discurso abstracto, pero ¿y desde los datos?

- Otro aspecto que resulta difícil de abordar es el lugar o el papel de la cognición social y sus implicaciones para poder dar paso al aprendizaje y al conocimiento con otros. Si aprender es sinónimo de participar en actividades cambiantes con otros, el conocimiento cambiante acerca de los otros también se encuentra presente, quizá como plataforma para participar. Es decir, la gente produce cognición sobre el mundo social, en este caso el micro mundo social del aula, y con base en ella aprende con los otros. El encuentro con este concepto plantea la diversidad de participantes, el tipo de interrelaciones y lecturas de unos y otros.

Dreier, citado por Lave (p.27), propone “que las interpretaciones de los diferentes participantes se basan en diferentes posiciones sociales contextuales, con diferencias inherentes de posibilidades, intereses y perspectivas sobre los conflictos que surgen desde diferentes puntos”. En nuestro caso, la cognición social de los participantes plantea que ella es condición para participar, pero que además asumimos, tal como nos lo advierte Lave (p.27), que la indagación sobre aprender y conocer debe hacerse con el cuidado de no homogenizar a los aprendices, en ninguno de los aspectos implicados: ni las razones, las motivaciones, ni el significado de lo que pasa ha de ser sólo uno. Es en medio de las distintas cogniciones sobre los otros y de sí mismos en actividad como tendríamos que leer al grupo de los estudiantes.

Ambos aspectos plantean la necesidad de particularizar y de entender el tipo de relaciones, de lecturas de si y de otros, presentes y en continuo cambio. Esto subraya la complejidad del abordaje

de la pregunta de investigación. Si los datos con que contamos son las grabaciones de clase y hemos hecho énfasis en el aula como práctica social, ¿estaríamos cayendo en omisión u homogenización para poder dar cuenta de los desarrollos cognitivos de los estudiantes en medio de las coordenadas antes nombradas? O, dicho de otra manera, ¿qué tipo de secuencia de los desarrollos individuales se requiere rastrear para poder explicar este conocimiento de base? Esto con las implicaciones correspondientes, respecto al evento clase: escenario organizado institucionalmente que por ello planteará ciertas similitudes, en el marco de la relación estudiantes – profesor, con diferencias y maneras de hacer. Este marco es explicativo de lo que sucede con las dimensiones humanas de manera individual y grupal. Lo que somos capaces de hacer y ser, sucede en las posibilidades de las actividades de la clase.

- Una última encrucijada es la ambigüedad teórica de nuestra parte con respecto al contexto y su relación con la actividad situada. Lave (2002) menciona dos líneas de abordaje: la primera, entiende que “El contexto puede ser considerado como las relaciones concretas históricamente constituidas entre situaciones y dentro de ellas” y la segunda centrada “en la interacción social, lo que conduce a la idea de que la actividad es su propio contexto” (p.30). Ambas, sin que pretenda agotar las diferencias, parecieran casar con las pretensiones del estudio y por ello, es preciso justamente ahondar en sus posibilidades desde esta dimensión, porque el modo como se produce significado tiene que ver con el modo como se interprete la existencia del contexto.

4. CONCLUSIONES

De cada dimensión se plantean conclusiones en relación con el lugar que los autores logran vislumbrar para cada una de ellas con respecto al problema de investigación. Se presentan en el mismo orden en que fueron tratadas en la primera parte: la dimensión estética, la corporal y la cognitiva. En los tres casos se plantean afirmaciones que requieren como

tarea inmediata la integración de lo comprendido en un entramado teórico- conceptual que abone a una composición de la interrelación de las dimensiones desde una comprensión del aula como actividad situada, cuyos participantes aprenden en las actividades mismas y por tanto modifican de manera constante el estado de estas.

Se observa que las interacciones sociales no tienen una naturaleza particular, sin embargo, sí se pueden caracterizar por el uso o la función social que cumplen. En nuestro estudio, es posible rastrear aquellas que hemos dado en llamar *interacciones sensibles*, las cuales se comprenden como los agenciamientos que los sujetos realizan motivados por las afectaciones en su condición sensible y de abertura al contexto en el que agencian. En el Laboratorio de creación de la Licenciatura en Artes Visuales, es posible rastrear las interacciones sensibles desde el reporte que cada sujeto hace de la afectación o experiencia, así como desde las mismas conversaciones que se establecen a propósito del objeto artístico (para nuestro caso particular) o producción social resultado del curso. Las conversaciones en sí mismas son agenciamientos, modos de interacción entre los sujetos, esta vez, movidos por las afectaciones en su condición de estesis y que como efecto tienen un aumento o disminución en la potencia de actuar de los sujetos.

La comprensión de lo corporal como concepto es contextual a su momento histórico. La repercusión en la praxis desde una perspectiva actual implica una mirada deconstructiva que responde a la contemporaneidad y a cada contexto particular. En el caso de la formación el cuerpo contextualizado en los encuentros y las condiciones específicas se despliega en actividades situadas que ante los acontecimientos actuales de emergencia sanitaria se evidencian desplazados y mediados por lo tecnológico, sometidos por las políticas públicas, tanto sanitarias como educativas, afectando las otras dimensiones o construyendo la propia idea del cuerpo desde allí. Lo corporal se construye culturalmente en lo social y en cada sujeto a través de sus relaciones comunicativas con los otros.

Desde la dimensión cognitiva se señalan cinco asuntos problemáticos que interpelan el desarrollo del proyecto desde su especificidad; estos asuntos o mejor estas preguntas son: ¿es posible estudiar las dimensiones

humanas, en cuanto sus transformaciones, sin hablar del aspecto cognitivo de las otras dimensiones, es decir la cognición con respecto a qué? Al saber disciplinar en primera instancia y también a las otras dimensiones; una segunda inquietud es en relación con lo que pueda ser llamando aprendizaje y conocimiento desde la particularidad de las dimensiones y de sus interrelaciones y las de los participantes en el aula de clase, de allí deriva el llamado de atención a no homogenizar a los participantes, dar cabida al modo como desde lugares, motivaciones y sentidos diferenciados sucede el aula. Dos temas más en los que se precisa ahondar: la cognición social y la lectura del contexto desde la actividad situada. De la cognición social se señala que aprender con otros tiene relación con aprender de los otros y el aula se crea, se desarrolla desde un encuadre institucional que configura lecturas de sí mismos y de los otros.

Finalmente, los autores ven prioritario tomar posición frente a las tradiciones teóricas en relación con el contexto y la actividad situada. Estas claridades seguro permitirán ir tejiendo esa red conceptual que dará cuenta de nuestro objeto de estudio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, M. (2000). Yo también soy: fragmentos sobre el otro. Taurus.
- CHAILIN, S Y LAVE, J. (2001) *Estudiar las prácticas. Perspectivas sobre actividad y contexto*. Amorrortu editores.
- DELEUZE, G. (2002). Diferencia y repetición. Amorrortu Editores.
- EFLAND, A. (2004). *Arte y cognición. La integración de las artes visuales en el currículum*. Octaedro-EUB
- HUIZINGA, J. (2007). Homo ludens. Alianza Editores.
- LATHER, P., & ELLSWORTH, E. (1996). This Issue. Theory Into Practice, 35(2), 71-71. Recuperado de <https://bit.ly/2MDVWYg>
- MAFFESOLI, M. (2007) En el crisol de las apariencias: para una ética de la estética. Siglo XXI Editores.
- MANDOKI, K. (2006) Estética cotidiana y juegos de la cultura: prosaica I. Siglo XXI Editores.

- NUSSBAUM, M. (2002). *Las mujeres y el desarrollo humano. El enfoque de las capacidades*. Herder
- PLANELLA, J. (2017) *Pedagogías sensibles, sabores y saberes del cuerpo y la educación*. Edicions de la Universitat de Barcelona.
- PLANELLA, J. (2015) *Pedagogías de lo sensible. Cultura, cuerpo y educación*. Recuperado de <https://bit.ly/36taIIB>
- RICOUER, P. (2006). *Caminos del reconocimiento: tres estudios*. Fondo de Cultura Económica.

LA ESCUCHA FLOTANTE Y MÚLTIPLE COMO PROCESO DE ACTIVACIÓN CREATIVA EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DOCENTE⁷²¹

DRA. AMAIA SALAZAR RODRÍGUEZ
Universidad Complutense de Madrid, España

RESUMEN

Introduciéndonos en la teoría freudiana de “la escucha o atención flotante” para promover una comunicación pasiva-activa entre el analista y el paciente a través de una actividad inconsciente, se propone un ejercicio específico como práctica artística docente con diferentes alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Con el fin de observar nuestra capacidad de atención sostenida y nuestras reacciones corporales involuntarias por medio de la escucha, se realiza una práctica experimental intentando no activar el propio diálogo interno mediante la estimulación sonora múltiple (binaural). Se comprenderá cómo activamos la libre asociación de ideas promoviendo el pensamiento divergente, logrando activar los procesos imaginativos que fomentan y ayudan a la creación artística.

PALABRAS CLAVE

Atención flotante, Memoria, Creatividad, Psicoanálisis

⁷²¹ Este capítulo parte del Proyecto: (HAR2017-85485-P) Nombre del IP: Tonia Raquejo Grado. Título del proyecto: Arte y cognición corporizada en los procesos de creación: sensibilización ecológica del yo en el entorno. Entidad Financiadora: Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Fondo Europeo.

INTRODUCCIÓN

A través de las prácticas artísticas docentes desarrolladas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid durante el curso académico 2019/2020 y 2020/2021, se han construido herramientas de aprendizaje mediante una base empírica metodológica basada en las teorías del inconsciente, por medio de lo que Freud denominada como “escucha o atención flotante”. Para poder entender esta teoría freudiana, tenemos que considerar el acto que tomase el analista frente al paciente. El receptor (analista) debía escuchar al emisor (paciente) dejando funcionar la libre asociación de ideas que promueve la actividad inconsciente y desactivando el diálogo interno que normalmente dirige nuestra atención. Sin duda, el problema de la atención consciente no sólo importó en el ámbito de la psicología y el psicoanálisis desde finales del siglo XIX, sino que numerosos artistas vanguardistas, como los surrealistas, desarrollarán sus prácticas como escenificaciones del inconsciente desde una perspectiva experimental, mezclando el panorama perceptivo visual con el auditivo. Este contexto cultural, artístico e histórico, nos permite adentrarnos en la comprensión de dichas acciones para después ponerlas en práctica durante las clases con los estudiantes.

Partiendo de un ejercicio grupal con diferentes grupos de estudiantes para ejecutar la escucha flotante de forma múltiple, nos posicionamos ante el objetivo principal de observar qué activa nuestro inconsciente, y de qué forma influye en nuestros comportamientos, decisiones y valoraciones personales. Se prestará atención a los estímulos perceptivos que persisten en el entorno, intentando aproximarnos a las distintas modalidades sensoriales durante las diversas sesiones. Este estudio, por lo tanto, revela la posibilidad de estudiar los patrones del comportamiento conductual a través de personas creativas, permitiéndonos ser conscientes de los procesos cognitivos para lograr posicionarlos a nuestro favor en el campo de la experiencia estética.

OBJETIVOS

La finalidad de estas prácticas artísticas transversales entre la psicología y las artes, crean un espacio de discusión que permite investigar y

recopilar la información necesaria para establecer ejercicios de comprensión y análisis por parte de los estudiantes de la asignatura. Entre ellos, podemos considerar:

- Realización de una revisión sistemática del concepto de “escucha o atención flotante” para comprender sus respectivas interpretaciones y propuestas en la historia de la psicología clínica freudiana.
- Subrayar la configuración de la representación mental entre estímulos visuales-sonoros fomentados mediante la escucha activa.
- Realizar una nueva lectura de la “escucha o atención flotante”, incorporando la escucha múltiple para la recepción de estímulos.
- Entender y experimentar el proceso de representación simbólica a través de nuestro imaginario colectivo.
- Comprender cómo a través de la atención y el pensamiento divergente, podemos (re)activar los procesos creativos e incentivar el acto imaginativo.

1. FREUD Y LA ATENCIÓN FLOTANTE (AF)

Para poder adentrarnos en el entendimiento de la *escucha o atención flotante* (AF), debemos posicionarnos en el contexto experimental y teórico del psicoanálisis a finales del siglo XIX, con la figura de Sigmund Freud. Para él, la atención flotante consistía en “no querer fijarse en nada en particular y prestar atención a todo cuanto uno escucha, la misma atención libremente flotante” (Freud, 1912, XII, p.111). El analista debía de escuchar al paciente durante sus sesiones, dejando funcionar su actividad inconsciente y sin activar el diálogo interno que normalmente dirige nuestra atención, dejando que las percepciones de alrededor aflorasen sin cobardía. Es decir, actuar desde una perspectiva donde el analista escuche mediante una atención plena sin privilegiar ningún elemento del discurso del paciente. Pero, por otro lado, el paciente también debe dejar discurrir su proceso (in)consciente cuando interioriza sus palabras y las comunica al receptor.

El propósito mediante estas sesiones era obtener una comunicación verdadera y pura que fluctuase desde el inconsciente al consciente entre analista y paciente. Esto se conseguía prestando total atención a las influencias conscientes para luego trabajar en su acción, siendo la única forma de encontrar y expresar nuestras emociones y deseos más ocultos. La memoria, funcionaría como un archivo que se desenterraba, se organizaba y, por último, seleccionaba la información por medio de la fijación gráfica para introducirse en su propia configuración emocional y simbólica, obteniendo una comunicación eficiente entre ambos sujetos.

Conceptos como la intuición, la libertad o la creación son puramente esenciales para desarrollar esta funcionalidad práctica, que bien difiere del acto de *espontaneidad* (Perinot, 2002, p.5), ya que no debe ser una idea inesperada que surja, sino, ser críticos con nuestro análisis final perceptivo que obtengamos por medio de la escucha activa. Se considera que la atención flotante siga su propio camino, obteniendo resultados que pueden alejarse del relato contado por el paciente y abriéndonos nuevas posibilidades. No obstante, se debe intentar modelar una vía donde no fijemos nuestra atención en ningún tema en concreto que nos relaten, prestando atención a todo por igual manera.

Si llegamos a caer en el impulso o voluntad de fijar nuestra atención en una idea o palabra concreta del paciente, inmediatamente de forma automática, entablaremos una continua y ferviente asociación de ideas, acompañadas de prejuicios, críticas y valoraciones que contaminarán nuestro comportamiento conductual.

"Como se ve, el precepto de fijarse en todo por igual es el correspondiente necesario de lo que se exige al analizando a saber, que refiera todo cuanto se le ocurra sin crítica, sin selección previa. Si el médico se comporta de otro modo, aniquila buena parte de la ganancia que brinda la obediencia del paciente..." (Freud, 1912, XII, p. 132)

El control por querer examinar y dominar la producción discursiva del paciente (emisor) podría perjudicar el análisis práctico ya que estaría ejerciendo una atención voluntaria seleccionando las palabras -y, en consecuencia, las emociones- escuchadas. Esto resultaría una clasificación por medio de una secuencia narrativa que emerge bajo la propia

subjetividad del analista (receptor). Más allá de focalizar la escucha en el significado del relato, se debe prestar parcialmente atención a los tonos de voz, los silencios y las pausas, las temporalidades en el tiempo de la narración o la repetición de la gestualidad en la comunicación. No hay que realizar un acto de memorizar o registrar lo que el paciente emite, sino, repensar y obtener una representación axiomática del acto en su conjunto.

Sin embargo, la acción de reflexionar sobre la incidencia de no recaer en prejuicios o pensamientos subjetivos dejando a un lado nuestra mente inconsciente, resulta sumamente complejo, ya que estamos conformados por ideas y afectaciones que inciden críticamente sobre la atención y la temática que escuchemos. Es por ello que se advierte de su obstaculización en la intervención cuando llega el momento de mediar con el emisor, ya que se realizará una selección fragmentaria de lo que ha resultado de interés para el receptor. Para abolir estos prejuicios y pensamientos transversales, Freud comenta que se debe atender a una *atención reconcentrada* basada en el concepto de “observación de sí mismo”, ya que “quién se observa a sí mismo sofoca la crítica, permitiendo así la emergencia de representaciones involuntarias” (Lorente, 2018, p. 425). Este estado de autoobservación no sería arduo de conseguir⁷²², según Freud, pero requiere cierta práctica intensa donde el entendimiento no interfiera con la imaginación, y viceversa (Freud, 1900, p.125). Ahora, tenemos que considerar que siempre se formulará una crítica que actúe como idea obsesiva convirtiéndose en un pensamiento asociativo. Se origina, por tanto, cierta paradoja sobre su plena efectividad y la ausencia real de una crítica subjetiva que se pueda discernir del pensamiento inconsciente reincidente por parte del analista.

Por ello, podemos entender que la escucha o atención flotante puede dar pie fácilmente a una asociación libre de ideas que interfiere en la

⁷²² Esto nos recuerda a diversos ejercicios puestos en valor y práctica durante prácticas de meditación y relajación, donde se ejercita el intercambio de pensamientos negativos invasivos por pensamientos positivos alternativos. El fin óptimo de esta *parada de pensamiento* es poder entrenarla para que salga de forma automatizada y poder parar pensamientos intrusivos generados por un exceso de emociones y preocupaciones.

formación del inconsciente y de nuestro imaginario, originados ambos por eslabones lineales o discursivos significantes y simbólicos.

1.1. PROCESOS INCONSCIENTES: DE LA “ATENCIÓN FLOTANTE” (AF) A LA “ASOCIACIÓN DE IDEAS”

La teoría de la “asociación de ideas” de David Hume en el Siglo XVIII (expresión generada previamente por John Locke), basada en una práctica empírica de observación-experimentación, se define como “una conexión entre los diferentes pensamientos o ideas del espíritu y que, al aparecer en la memoria o en la imaginación, unas introducen a otras con cierta regularidad y siguiendo un método” (Hume, Ed. 1988, p. 39). Es decir, a través de puntos semejantes se produce una llamada de causa-efecto que por contraste produce una idea asociada seguida de otra. Durante este proceso inconsciente, las palabras que escuchemos dispondrán de conexiones y apariencias similares que tendrán un efecto sobre nosotros de forma involuntaria.

Atendiendo a la definición de “libre asociación de ideas” a través del concepto de “escucha o atención flotante”, podemos observar cómo esta última teoría podría permitir (en el mayor de los casos y sin llegar a utilizar la *atención reconcentrada* propuesta por Freud), desvelar nuestro imaginario y discurso interno generando ideas a través de un proceso de pensamiento divergente. Cuando hablamos de generar un discurso interno, no hablamos de una autoobservación temporal y pausada de nuestras reacciones frente a nuestro entorno, sino de prejuicios y pensamientos fulminantes que nos sobrecogen sin previo aviso, ya que ciertos pensamientos son difícilmente separables de indudables sentimientos.

Nuestra mente inconsciente se transformará, por lo tanto, en una gran aliada o en una ferviente enemiga, según la dirección a la que queramos dirigirla. No obstante, siempre será en ambos casos una potente fuente de creatividad y de resolución de problemas. Por este motivo, se piensa y propone que la escucha flotante enmarcada en la disociación y conexión constante de nuevas ideas podría generar una activación creativa. Que distintos sujetos -en este caso, tanto emisores como receptores- pongan en práctica voluntaria la “escucha o atención flotante” durante diferentes procesos de creación artística, limitados por un espacio y

tiempo acotados, podría producir novedosas acciones que constituyan nuevos estudios metodológicos experimentales dentro del ámbito de la corporeización cognitiva (*embodied cognition*) en el campo de las artes. La capacidad de producir una activación creativa mediante esta técnica de escucha flotante se enmarca en enfocar la atención, no sólo en el sujeto emisor, sino en el propio proceso de creación para obtener una noción completa de la acción.

1.1.1. Activación creativa

Actualmente, sabemos que la capacidad creativa de cada individuo puede educarse y desarrollarse por medio de nuevos aprendizajes donde el proceso de percepción y recepción de estímulos son necesarios para construir una autoeficacia creativa. Se ha observado por medio de diversos estudios (Zarza-Alzugaray, FJ., Bustamante, JC., Casanova, O. y Orejudo, S., 2018) a través de metodologías cuantitativas y cuestionarios específicos de análisis de regresión y correlacionales, donde tanto la autoestima como la ansiedad están íntimamente ligadas con la creatividad. Por este motivo, es de gran relevancia cuidar la autoconfianza y evitar frustraciones para desarrollar ideas y procesos innovadores.

Debemos de entender que nuestra interacción cognitiva opera con una gran amplitud, extendiendo la recepción de estímulos internos y externos alrededor de nuestro entorno, donde se nutren continuamente, intercambiando información y procesando una respuesta emocional. Por lo tanto, las ideas creativas deben partir del reconocimiento emocional del propio creador. Esta idea, será analizada y ejecutada, permutando en una asociación desencadenante de nuevos pensamientos creativos.

Un punto importante que se debe considerar durante estos procesos para lograr una activación creativa en estudiantes de artes u otras carreras creativas será el acto de entendimiento. Es decir, para que se produzca una automotivación y una confianza, los creadores suelen tener en cuenta las opiniones o evaluaciones del receptor. De esta forma, el receptor de la idea creativa debe fomentar un diálogo de intercambio que ayude a proyectar o formalizar la creatividad el creador. Por medio de la atención flotante, tanto el emisor como el receptor tienen que sentirse cómodos, seguros y confiados en la comunicación y en la escucha. Las

expectativas resultantes de sus actuaciones interfieren por medio de valoraciones positivas que son vistas como incentivos estimulantes para seguir creando e imaginando (Bandura, 2006). Se debe brindar seguridad a sus capacidades. La aceptación de las ideas creativas junto con poseer un objetivo determinado, permiten explicar o narrar una historia de manera novedosa, ya que siempre la línea narrativa o su representación varía en cuanto a las características del receptor que tengamos delante (Kaufman, JC., & Sternberg, RJ., 2007), así como la atención que prestemos al relato.

No obstante, hay que tener en cuenta que la creatividad, como bien hemos dicho al comienzo, no puede ser enseñada, sino que a través de crear un pensamiento creativo podemos favorecer su aprendizaje y educarla. La fluidez en el habla, la escucha activa, así como la flexibilidad imaginativa y la personalidad del sujeto, pueden ser factores de vital importancia para el desarrollo de la capacidad creativa. Es por ello, que la escucha activa podrían formularse como un ejercicio práctico de observación entre diversos estudiantes, como herramienta que active positivamente nuestros sesgos cognitivos para orientarlos hacia una perspectiva de crecimiento creativo. La asociación de ideas en un individuo mediante la escucha activa, permite generar un panorama mental y visual, donde el inconsciente toma en cierta medida parte de atención, creando paisajes y acciones sonoras representativas.

El problema de la atención consciente no sólo importó en ámbitos relacionados con el psicoanálisis o la psicología a finales del siglo XIX, como hemos podido comprobar, sino que, numerosos artistas vanguardistas desarrollan sus prácticas desde una perspectiva experimental con escenificaciones defendidas desde el punto de vista del inconsciente. Desde una parte estética, los creadores enseñan a cómo fijar la atención perceptiva mediante ciertos detalles de sus obras, ya sean objetuales, conceptuales o escénicas, engañando a la mente del espectador para atraerle hasta estas. Si a este contexto, le añadimos la emotividad que pueda surgir, se generarán entonces modelos de atención sostenida dentro de una experiencia estética. Pero, ¿es posible que no podamos distraer al receptor con nuestra comunicación y que no perciban la totalidad del mensaje a través de la escucha flotante? El crítico de arte y docente Jonathan

Crary, sostiene la hipótesis de que los mecanismos de distracción propios del ser humano no anulan la percepción en sí misma, sino que despliegan distintas estrategias para atraer la escucha de forma diferente, transformando la captación de su entorno. Para ello, hay que intentar fijar experiencias estimulantes que se muevan dentro del marco escénico de la acción, y esto, supone, al igual que ya comentó Freud en sus tiempos, un proceso de disciplina y entrenamiento.

“(…) cuando queremos fijar la atención a un objeto, debemos intentar constantemente encontrar algo nuevo en él, sobre todo si existen otras impresiones fuertes sobre los sentidos que pujan por ella e intentan distraerla. A diferencia de lo que ocurría en modelos de visión anteriores, la movilidad, la novedad y la distracción se identifican como elementos constitutivos de la experiencia perceptiva.” (Crary, 2008, p.38)

Durante el desarrollo del concepto de *escucha o atención flotante* de Freud, nos encontramos en 1876 a creadores como el gran compositor Richard Wagner, donde a través de sus óperas acompañadas de escenografías grandilocuentes, permitía concentrar la atención del espectador durante la acción a partir de sus prácticas teatrales basadas en el inconsciente y la percepción (Grumann S., 2016). Estos modelos de atención sonora se reiteraron en numerosas obras posteriores durante el movimiento artístico de las vanguardias, donde los surrealistas franceses, fomentaban la asociación de información sonora acompañada de estímulos visuales. No hay que olvidarnos del uso excesivo de la vista frente al resto de los sentidos, y la libre asociación de ideas formulada a través de la escritura automática, utilizada por Pierre Janet previamente, que nos recuerda a la escritura performática de Peggy Phelan, donde el acto de escribir resulta una actuación creativa y perceptiva para el público, donde además de observar y leer, escucha atentamente.

Cuando utilizamos una información sonora para comunicarnos, otorgamos un sentido común compartido al sonido que nos traza un recorrido mental para su posterior representación simbólica. Lo identificamos y representamos visualmente, dándole un significado. De esta manera, compartimos un imaginario colectivo y hacemos que perdure en la memoria a modo de herencia. Este proceso es interesante de analizar en las prácticas artísticas cuando se produce la escucha flotante, ya

que nos permite ver de qué forma procesamos la información que recibimos y cómo la registramos en función de la simbología que le otorguemos a la información.

2. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DOCENTES

Partiendo de estas herramientas y conocimientos previos basados en la activación creativa focalizada en la atención flotante, y sabiendo además que el subconsciente es un aliciente para fomentar la creatividad, se propone realizar un ejercicio práctico en la asignatura de “Teorías del Arte Contemporáneo” con los/as alumnos/as de 4º Grado en Bellas Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Estas prácticas docentes colaborativas se realizan durante los primeros cuatrimestres de los cursos académicos 2019/2020 y 2020/2021, bajo la tutela y supervisión de los docentes Dra. Tonia Raquejo Grado y el Dr. Enrique Domínguez Perela. A continuación, nos adentraremos en la descripción de su metodología y desarrollo.

2.1. METODOLOGÍA

Estas prácticas se han realizado sin ánimo de hacer un estudio analítico-científico propio de las “ciencias sociales” sobre los resultados de las prácticas. Por lo tanto, carecen del protocolo correspondiente, donde los estudiantes no han sido seleccionados de acuerdo a una variedad o diversidad representativa, ni se han elaborado una variabilidad de parámetros o un rastreo modelo para analizar cuidadosamente los resultados. Su metodología ha partido de una base de investigación teórica para trasladarla a la práctica y realizar una metodología cualitativa por medio de la observación. El proceso examinado de forma holística, así como la discusión de resultados con los propios alumnos, formalizará la contextualización metodológica de esta práctica artística mediante una acción analítica-sintética como estrategia de acción.

Como se ha mencionado anteriormente, este ejercicio práctico y experimental se realizó con diferentes grupos de alumnos/as durante los dos cuatrimestres de 2019/2020 y 2020/2021, en una sola sesión de 1:30h. El ejercicio en sí mismo únicamente tenía una duración de 15 minutos

(15'), pero se utilizaba el resto de tiempo de la sesión para discusiones y reflexiones en grupo que se ponían en común. En la siguiente *Tabla 1*, se mostrará el resumen de las sesiones:

Grupos de la asignatura de Teorías del Arte Contemporáneo	1er Cuatrimestre	Nº de participantes	Duración de la sesión
Grupo 1 4º Bellas Artes	Octubre 2019	n = 35	15' Práctica 1:30h sesión
Grupo 5 4º Bellas Artes	Octubre 2019	n = 37	15' Práctica 1:30h sesión
Grupo 6 4º Bellas Artes	Octubre 2019	n = 33	15' Práctica 1:30h sesión
Grupo 1 4º Bellas Artes	Noviembre 2020	n = 34	15' Práctica 1:30h sesión
Grupo 3 4º Bellas Artes	Noviembre 2020	n = 36	15' Práctica 1:30h sesión
Grupo 5 4º Bellas Artes	Noviembre 2020	n = 36	115' Práctica 1:30h sesión
Grupo 6 4º Bellas Artes	Noviembre 2020	n = 37	15' Práctica 1:30h sesión

Tabla 1. Resumen de las sesiones realizadas durante la práctica artística docente

En el 2019 se realizó a tres grupos distintos de la asignatura, y en el 2020 a cuatro grupos. Cada uno de ellos, contaba con aproximadamente 35 personas de media (n=35), con un mayor porcentaje de mujeres que de hombres⁷²³. En su totalidad, son 248 estudiantes (n=248), con una edad

⁷²³ En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), según las estadísticas de alumnado de grado y titulaciones por centro y sexo, elaborado por el

comprendida entre 21-30 años, a los que se le ha realizado este ejercicio experimental-artístico.

2.2. DESARROLLO: LA ESCUCHA FLOTANTE Y MÚLTIPLE

Primeramente, se predispone a cada grupo a introducirlos en teorías de la percepción y el inconsciente, para más tarde explicarles la práctica que debían de llevar a cabo. En cada grupo, se dividirían en pequeños grupos de tres personas cada uno (llamadas A, B y C). Lo interesante de este ejercicio es que la escucha o atención flotante será múltiple, ya que no tendremos solamente dos personas (emisor y receptor), sino tres, dos emisores y un solo receptor. Por lo tanto, la entrada auditiva será binaural por parte del receptor, característica que lo hace más interesante aún para medir, analizar y observar la atención del sujeto. Llegados a este punto, se explicará a continuación el ejercicio:

Como hemos mencionado, formando un grupo de tres personas (desde ahora A, B y C), los sujetos A y C se situarán a ambos lados de B de forma lineal. Al mismo tiempo, ambos sujetos comenzarán a contarle cada uno de ellos una historia diferente durante un minuto y medio. Esta historia, puede ser algo que les haya sucedido a lo largo de la semana, contar alguna anécdota, algún libro, algo que quieren realizar, etc. Es de gran importante insistir en la disposición espacial y que sea una acción simultánea de A y C respecto a B que se encuentra en el medio, como veremos a continuación en el siguiente boceto⁷²⁴:

Departamento de Estudios e Imagen Corporativa de la Unidad de Igualdad durante el año 2016-2017, había una diferencia de 1.358 mujeres respecto a 450 hombres. Es decir, un 75,11% son mujeres frente a un 24,89% de hombres. Para más información, consultar el siguiente enlace: <https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-100762/LIBRO%20COMPLETO%20ESTUDIANTES.pdf>

⁷²⁴ Actualmente, no se pueden mostrar públicas las fotografías tomadas de la práctica artística docente debido al Reglamento General de Protección de Datos (RGPD) y la privacidad digital de los estudiantes, por lo que se muestran bocetos de la actividad realizada para un mayor entendimiento de la misma.

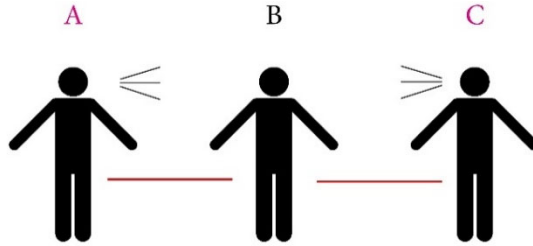


Fig. 1 - Los emisores A y C, cuentan la historia de forma simultánea a B que se encuentra en el centro escuchando de forma abierta.

Durante el tiempo de contar la historia por parte de los emisores, B, escuchará de modo abierto lo que A y C están contándole, intentando percibir sin activar su diálogo interno. Dejando que lleguen todo tipo de sensaciones, símbolos, imágenes, emociones, etc. Una vez finalizado el tiempo, B transmite a A y C, todo lo que ha percibido de las historias, aportando el mayor grado posible de detalle. Finalmente, se realiza una rotación de los papeles para que los tres efectúen esta escucha simultánea posicionándose en el medio.

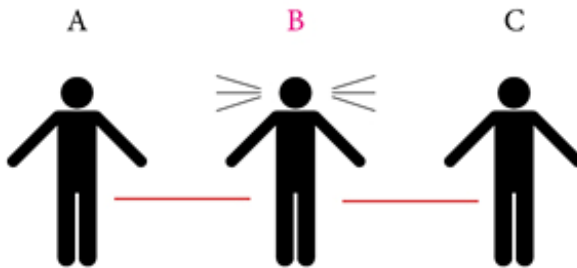


Fig. 2 – El receptor B, cuenta la historia que ha escuchado e interpretado de forma simultánea por parte de los sujetos A y C.

De ese modo, ejecutando la escucha flotante de forma múltiple, nos posicionamos ante el objetivo principal de observar qué activa nuestro inconsciente, y de qué forma influye en nuestros comportamientos, decisiones y valoraciones personales. No es lo mismo escuchar que oír, por

ese motivo, se prestará atención a los estímulos perceptivos que persisten en el entorno, intentando aproximarnos a las distintas modalidades sensoriales durante las diversas sesiones.

La figura del mediador, en este caso, del profesor, tomará nota del proceso de escucha que tanto los emisores como el receptor realizan, observando los comportamientos conductuales que se originan, así como la posición corporal que toman los sujetos cuando se expresan. Este análisis desde una perspectiva exterior será de gran importancia para estudiar las conductas y las herramientas que brotan al intentar mantener una atención sostenida.

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Los resultados obtenidos durante la práctica fueron fascinantes, ya que se activó de forma inmediata la libre asociación de ideas, permitiendo desvelar el imaginario y el discurso interno de cada uno de los estudiantes. Se generaron ideas e imágenes auditivas a través de un proceso de pensamiento divergente, lo que permitió activar de forma inconsciente la creatividad. Las siguientes reflexiones que se vienen a continuación, son observaciones de la figura del mediador (profesor), así como del debate resultante al finalizar el ejercicio por parte de los estudiantes:

Durante la escucha activa, el receptor (B) entrelazó las historias de los emisores (A y C), e incluso sugiero nuevas narrativas a partir de la propia imaginación del receptor, al pensar que había escuchado algo que jamás se había mencionado. Su asociación de ideas activó el mecanismo de la imaginación, construyendo nuevos relatos que había construido a través de su imaginario. Los prejuicios se activaron igualmente, presuponiendo por el aspecto físico de las personas que contaban la historia, diferentes aspectos que no habían mencionado sobre sus vidas. Por ejemplo, siendo uno de los emisores una mujer relativamente mayor al resto de los estudiantes (>45 años), el receptor imaginó que la historia que estaba contando la mujer estaba relacionada con su hija. Cuando el receptor contó con detalle la interpretación de la historia, la mujer se sorprendió, alegando que ella no tenía hijos y en ningún momento había mencionado a ninguna chica. Se formuló, por lo tanto, un prejuicio de valor y una

asociación por su edad, obteniendo percepciones mediante imágenes auditivas construidas. Las escenas que crearon mentalmente a través del sonido binaural, fueron construcciones propias de su realidad para entender el mensaje del “otro” y configurar una red de empatía.

Se creó un lugar de encuentro, donde la mayoría de los estudiantes afirmaron activar su diálogo interno, mostrándose y sintiéndose agobiados por la multiplicidad sonora, intentando captar detalles que se escapaban a sus oídos. Era sumamente complejo entender distintas conversaciones a la vez, y su mayoría se alejaba constantemente de la historia de forma inconsciente. Como observación, para concentrarte y prestar atención al sonido, muchos de los que actuaban como receptores, cerraban los ojos para escuchar atentamente, acotando así la estimulación visual para no fomentar distracciones. El tono de las voces también era un factor a destacar, ya que prestarían más atención al tono de voz que fuese más potente y vivaz, que aquel que fuese tranquilo y con un tono más bajo, ya que uno se superponía a otro. Aunque, en ocasiones, ocurría justo lo contrario, ya que llamaba más la curiosidad y la atención descubrir tonos dulces, y encontrar el misterio de la historia que se escondía tras el ruido del ambiente.

Mientras tanto, fue curioso como la mayoría de los emisores, eligieron comúnmente algo que les había pasado el fin de semana o esa misma mañana. Es decir, es interesante observar qué tipo de información inmediata escogemos para contar de forma instantánea durante un minuto en medio, activando así la memoria a corto plazo o la memoria a largo plazo. La elección de la historia a contar permite observar que tono utilizará el emisor y qué postura tomará el cuerpo en el entorno a la hora de disponernos a contar una historia ligada a una emoción. La intensidad con la que se mueven las manos, vocalizamos o miramos al emisor, es un proceso de observación lleno de conocimiento y aprendizaje.

Un punto a destacar como resultado es que muchas de las historias de los emisores, se mezclaron inconscientemente al escucharse unos a los otros, resultando historias muy similares al final del relato. Actuamos como un acto reflejo, no sólo a través de la gestualidad -acto reflejo-, sino también cuando nos expresamos. Reiteramos movimientos y

actuamos como un espejo del otro. Además, desvelamos nuestra identidad y nuestras emociones únicamente durante un minuto y medio, ya que concentramos con intensidad el relato de forma espontánea. Las narraciones no discurren de forma lineal, sino cíclica y con conexiones espontáneas que nos llevan de un lado de la historia a otra. Debido a la escucha flotante, tanto para el emisor como para el receptor, la narración de los hechos fue totalmente no lineal, promoviendo e impulsando nuevos postulados en su discurso o en su recepción de la escucha. Estas geometrías propias del pensamiento son características de la tradición popular oral, disgregando ciertos conceptos del tiempo y el espacio donde transcurre para situar al sujeto en una historia multimodal.

El concepto de corporeidad fue relevante ante los distintos sujetos -tanto receptores como emisores durante el ejercicio-, analizando la adaptación del cuerpo en la comunicación, a un nivel físico y emocional. La comunicación no verbal a través de la gestualidad del cuerpo determinó la intensidad de la emoción. La posición y dirección que tomaban sus pies, puntualizaban donde se encontraba el foco de atención, así como la dirección de su mirada al narrar la historia (pensarla, recordarla o inventarla). Ya sabemos que según la Programación Neurolingüística (PNL), el movimiento de los ojos y el parpadeo puede darnos información muy relevante durante la comunicación. Durante los ejercicios, la mayoría de los estudiantes, miraban arriba y a la derecha (recordando escenas), así como múltiples ocasiones hacia abajo (reviviendo emociones). Sin embargo, al finalizar la sesión y preguntarles si se habían percatado de sus propios movimientos o el de sus compañeros/as, no habían prestado atención a su cuerpo ni al espacio.

La libre asociación de ideas motivadas por la práctica artística nos permitió desvelar nuestro imaginario y discurso interno generando ideas a través de un proceso de pensamiento inconsciente. Nuestra subconsciente se transforma, por lo tanto, en una potente fuente de creatividad que permitió a los estudiantes entretejer nuevos conocimientos y experimentar diferentes procesos de creación a partir del pensamiento y la propia imaginación.

4. CONCLUSIÓN

Este estudio experimental realizado por medio de la práctica artística entendida como un proceso de cognición corporeizada, nos ha revelado la posibilidad de estudiar ciertos patrones del comportamiento conductual a través de personas creativas. Tras trabajar la escucha múltiple de un modo práctico y disfrutar de su proceso, los estudiantes han podido experimentar en primera persona el estudio de la percepción por medio de un pensamiento divergente en el contexto estético-emocional. Ha permitido que sean conscientes de sus procesos cognitivos para lograr posicionarlos a su favor en el campo de la experiencia sensorial. Se ha logrado experimentar y observar -interna y externamente- lo sencillo que es distraerse con su propia imaginación y lo complejo que es mantener la atención por medio de una escucha flotante y múltiple sin activar su diálogo interno. Pero, a su vez, han comprendido cómo a través de la atención y el pensamiento divergente, podemos voluntariamente (re)activar e incentivar el acto imaginativo, y, por lo tanto, usarlo como herramienta para los procesos de creación.

El proceso de simbolización definido como “el mecanismo que se pone en marcha o actúa independientemente de la voluntad del sujeto y sin que él o ella se den cuenta” (Moreno, 2016), nos confiere elaborar percepciones, emociones y experiencias fuera del pensamiento discursivo. Se origina y construye de esta manera un pensamiento crítico que nos posibilita entrenar nuestra percepción sostenida, y, por tanto, nuestra creatividad. A través de este ejercicio práctico, surge, por lo tanto, una nueva capacidad de escucha y de observación de nuestro entorno, suponiendo una destreza ante las nuevas formas de consumo sensorial que nos rodean.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANDURA, A. (2006). *Guide for constructing self-efficacy scales. Self-efficacy beliefs of adolescents*. En B. Kishner (Ed.), *Adolescence and education*. Boulder, Colorado: University of Colorado School of Education. Pp. 307-337

- CRARY, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid, Akal
- FREUD, S. (1900). *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires, Amorrortu editores. Ed. 1991
- FREUD, S. (1912). *Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico*. Tomo XII. Buenos Aires, Amorrortu editores
- GRUMANN SÖLTER, A. (2016). *Psico-análisis y análisis escénico. Freud, la psicología y la Vanguardia artística alrededor del 1900*. Universidad de Santiago de Chile. Estudios Avanzados, 25.
- HUME, D. (1988). *Investigación sobre el conocimiento humano*. (Traducción, prólogo y notas de Jaime de Salas Ortueta). Madrid, Alianza Editorial
- KAUFMAN, JC & STERNBERG, RJ. (2007). *Resource review: Creativity*. Change, 39, Pp. 55-58.
- LORIENTE, F. (2018). *Estudio bibliográfico sobre el concepto de atención flotante en Freud*. X Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXV Jornadas de Investigación. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires
- MORENO, A. (2016). *La mediación artística. Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*. Barcelona: Octaedro
- ZARZA-ALZUGARAY, FJ., BUSTAMANTE, JC., CASANOVA, O. Y OREJUDO, S. (2018). *La autoeficacia creativa y la autoestima como predictores de la capacidad creativa en estudiantes universitarios de la asignatura Fundamentos de Educación Musical*. REIDOCREA, 8, Pp. 7-14

INVESTIGACIÓN EN ARTE Y EN HUMANIDADES MEDIADA POR PROGRAMACIÓN INFORMÁTICA: SINERGIAS Y TENSIONES

INVESTIGADORA PRE DOCTORAL ÉLÉONORE OZANNE

Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y

Universidad de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA)

INVESTIGADOR POST DOCTORAL ARTURO CANCIO FERRUZ

Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y Universidad de Amberes

RESUMEN

A la hora de afrontar una investigación, ¿es usted polímata o prefiere trabajar en contextos colaborativos interdisciplinares?

Con este estudio, pretendemos indagar acerca de la viabilidad, las ventajas y las tensiones de una posible unión de la investigación en humanidades, la basada en arte y diseño, y la realizada en programación informática. Más particularmente, nos proponemos averiguar cuáles son las aportaciones que podemos extraer de la comparación entre las metodologías de las Humanidades Digitales y las del Arte Digital, al aplicarlas en relación a una investigación interdisciplinar. Por otra parte, para la realización de este artículo, decidimos emplear una doble metodología: en primer lugar, presentamos una revisión bibliográfica y, a continuación, una práctica experimental a modo de ensayo visual. Por otra parte, para la realización de este artículo, decidimos emplear una doble metodología, para la que distinguimos dos áreas de indagación: una teórica, en la que presentamos una revisión bibliográfica de los estudios referentes a la investigación en humanidades digitales y la basada en el arte y el diseño, y otra práctica, a modo de ensayo visual experimental, en la que ponemos en juego la praxis del arte y el diseño mediada por programación informática. Al poner el foco en algunos ejemplos experimentales concretos que decidimos realizar, encontramos que tanto el arte digital como las humanidades digitales entran en contacto con nociones comunes. Por lo tanto, el descubrimiento de conexiones nos permitió profundizar en ellas y así evidenciar la necesidad de crear equipos de investigación interdisciplinares, en los cuales puedan surgir debates que trascienden los límites tradicionalmente establecidos por la academia. Finalmente, entre las novedades de nuestro enfoque, primero apuntamos que, aunque el trabajo en equipos interdisciplinares en algunos contextos empresariales y académicos es habitual, no lo es tanto en el caso de las investigaciones en las que humanidades, arte y programación informática tratan de integrar metodologías y

objetivos comunes. Sin embargo, podemos destacar que hemos afrontado nuestro trabajo de la forma más interdisciplinaria posible y conscientes de que las nuevas tecnologías, al encontrarse fuertemente embebidas en nuestro quehacer cotidiano, nos empujan a modificar nuestras metodologías de trabajo. Hay que tener en cuenta, además, que a pesar de las limitaciones de los medios a través de los cuales hemos de comunicar nuestros resultados y el desconocimiento que a menudo se da por parte de la comunidad científica con respecto a la práctica del arte, consideramos que al conjugar la comunicación en el congreso con el presente texto, conseguimos reunir de manera fragmentaria teoría y praxis, en un ejercicio de superación de condicionamientos.

PALABRAS CLAVES

Humanidades digitales; arte digital; metodologías de investigación científica; metodologías de investigación basada en arte;

INTRODUCCIÓN

En las categorizaciones realizadas para la ordenación de los campos de conocimiento, encontramos a menudo a las Humanidades y el Arte englobadas en un mismo área científica. Más aún, la tecnologización de la investigación y el auge del trabajo en formato digital confunden a veces los límites que separan los dos campos. ¿Existen metodologías específicas a las investigaciones en Humanidades y en Bellas Artes? ¿Dichas metodologías son compatibles en una investigación interdisciplinaria? ¿Tienen igual reconocimiento a los ojos de la comunidad científica? Para lograr contestar a dichas preguntas de investigación, nos proponemos realizar un estudio teórico-práctico que pretende poner en relación las metodologías planteadas. Más específicamente, atenderemos a aquellas en las que, además, interviene la programación informática, para dar lugar a investigaciones interdisciplinarias en Humanidades Digitales, por un lado, y en Arte Digital, por otro.

Por lo tanto, realizaremos en primer lugar, una revisión bibliográfica cuyo objetivo será asentar las bases teóricas de las metodologías anunciadas. En segundo lugar, trataremos de aplicar dichas metodologías a través de una práctica experimental, para lograr entender las posibles sinergias y tensiones existentes. Finalmente, realizaremos una discusión que nos permitirá tanto la flexibilidad que proporciona la metodología de las Humanidades Digitales (HD) para trabajar en equipos interdisciplinarios, como la importancia de la Investigación Basada en Arte (IBA)

para lograr crear relatos sensibles que, a menudo, van más allá de lo que se pueda expresar con palabras.

OBJETIVOS

Las hipótesis planteadas para la presente investigación son las siguientes:

- En las metodologías empleadas en investigaciones en humanidades y en arte mediadas por computación, existen diferencias significativas, a pesar de tener puntos de convergencia.
- Dada la existencia de entornos de investigación multidisciplinar, entendemos que el personal investigador involucrado en las mismas -humanistas, artistas e informáticos/as-, deberán requerir de grandes dosis de negociación colectiva, para lograr un equilibrio entre los objetivos e intereses que marcan sus respectivos campos de conocimiento.
- Es posible que la investigación basada en arte ofrezca resultados difícilmente traducibles en formas discursivas, lo que puede engendrar una falta de reconocimiento por parte de la comunidad científica.

Los objetivos principales de esta investigación son los siguientes:

- **Identificar** similitudes y diferencias entre las metodologías empleadas en HD y las que se utilizan en la práctica artística mediada por programación informática.
- **Experimentar** a través de una práctica experimental las dos metodologías estudiadas.
- **Comparar** dichas metodologías tanto en sus bases teóricas como en su aplicación práctica.

Así, los objetivos secundarios relativos a los tres objetivos principales son:

- **Enunciar** las bases metodológicas tanto de la investigación en HD como en la investigación basada en arte.

- **Producir** ensayos de manera visual e intuitiva, en los que tomamos la decisión de involucrarnos, para dar constancia de nuestro compromiso con lo sensorial, que al trascender el que también mantenemos con lo estrictamente textual, pone a prueba nuestra labor más racional.
- **Observar** la viabilidad de realizar investigación en entornos multidisciplinares.

METODOLOGÍA

Para la realización de nuestra investigación, decidimos emplear una doble metodología: por una parte, realizamos una revisión bibliográfica y, por otra, una práctica experimental a modo de ensayo visual. Tomamos dicha decisión con el objetivo de trascender los límites entre teoría y praxis, y así lograr experimentar en primera persona las posibles diferencias existentes entre las metodologías empleadas en humanidades digitales y en investigación basada en arte.

Por lo tanto, la primera fase de este estudio consiste en realizar una revisión bibliográfica de las metodologías objeto de nuestro estudio: la de las HD y las de la investigación basada en arte. Para ello, nos han sido indispensables tanto los trabajos de Burdick, Drucker, Lunenfeld, Presner y Schnapp (2012) y de Morgan (2016), en lo que respecta a las HD, como los de Frayling (1993), Linda Candy (2006), Hazel y Roger T. (2009), el grupo de investigación LaSIA (UPV/EHU) y Henk Borgdorff (2017), en cuanto a los referentes en metodologías artísticas empleados.

Por otra parte, fundamentamos una segunda fase en la realización de una serie de ensayos visuales, con el objetivo, como hemos expresado anteriormente, de experimentar tanto con medios digitales, como con las metodologías previamente descritas. Para dicha fase experimental, decidimos trabajar desde la experiencia personal, es decir, desarrollamos individualmente una serie de ensayos visuales de forma independiente, con el objetivo de averiguar si, al valorar conjuntamente dichas experiencias aisladas, en los resultados y las conclusiones de dichas prácticas sería posible detectar similitudes y contrapuntos que pudiéramos reflejar.

De este modo, decidimos emplear distintos lenguajes informativos - Scratch, html y JavaScript- e interfaces de programación -la interfaz proporcionada por Scratch y Visual Studio Code-. El modo de aprendizaje de dichos lenguajes también ha sido variable, ya que nos hemos servido tanto de la plataforma de educación en línea edX, de tutoriales en internet o de ayuda por personas especialistas en las ciencias computacionales, así como de la adaptación, modificación y desarrollo de programaciones realizadas por otras personas. Asimismo, hemos de remarcar que decidimos emplear el formato de la presentación en el congreso como plataforma para desarrollar y presentar parte de los ensayos realizados. Otro de los parámetros que condicionó los resultados de esta investigación, fue el marco temporal en el que hemos desarrollado estas dos primeras fases, que viene acotado por el espacio de tiempo -de apenas un mes- desde que nuestra propuesta de comunicación fue seleccionada, hasta la fecha de entrega de la misma.

Finalmente, a partir de los resultados obtenidos en las dos fases anteriores, hemos desarrollado la tercera fase de nuestro estudio a modo de discusión, una vez presentada la comunicación. Esta última fase se realizó con una metodología comparativa dialógica, permitiéndonos confrontar o equiparar tanto los resultados obtenidos en la revisión bibliográfica como en la prácticas experimentales individuales. Más aún, nos permitió valorar los enfoques metodológicos empleados al abordar el ensayo visual de forma personal y confrontar puntos de vista con el objetivo de lograr contestar a nuestras preguntas de investigación.

1. HUMANIDADES DIGITALES, INVESTIGACIÓN BASADA EN ARTE, UNA REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

La primera fase de este estudio pretende poner de relieve distintas fuentes bibliográficas sobre metodologías tanto en HD como en investigación basada en arte. Destacamos la importancia de aclarar que dicha revisión bibliográfica no es exhaustiva, aunque sí pretende asentar unas bases generales de las corrientes más conocidas de las dos metodologías descritas.

1.1. HUMANIDADES DIGITALES

En el encuentro de la investigación en humanidades, basada principalmente en la publicación de textos, con la programación informática, ha adquirido una importancia creciente el campo de práctica y teorización denominado humanidades digitales (HD). Según señalan Burdick, Drucker, Lunenfeld, Presner y Schnapp (2012), este vínculo surge con la aparición en los años 40 de los primeros sistemas informáticos y alcanza un grado significativo de desarrollo a partir de los años 80. Estos autorxs también destacan que a finales de los años ochenta, en las humanidades digitales se emplearon métodos similares a los utilizados en la práctica del arte, esto es, la experimentación con algoritmos para generar nuevas obras a partir de materiales diversos y crear proyectos imaginativos basados en programación informática y el entrecruzamiento de formatos diversos.

Posteriormente, tras un desarrollo impulsado por la aparición de Internet, los formatos transmedia, las aplicaciones de visualización y (re)presentación multiplataforma, el análisis y la creación en red, así como los dispositivos interactivos, en la actualidad, las humanidades digitales han alcanzado cierta madurez. Además, Burdick et al. afirman que la multidisciplinariedad, la colaboración y la interactividad generativa son aspectos claves para afrontar los desafíos y oportunidades que ofrece esta disciplina tanto dentro como fuera de las instituciones académicas. Asimismo, sostienen que el tratamiento de los diversos materiales con los que se trabaja desde las distintas disciplinas englobadas en las humanidades tradicionales, ha dado lugar a nuevas cuestiones que han de resolverse mediante metodologías adecuadas.

Tras cuatro décadas de evolución desde entonces, estos autores proponen cuatro actividades fundamentales en el núcleo de la investigación en HD: **curación, análisis, edición y modelado** (Burdick et al., 2012, pp. 17-19), que describimos brevemente a continuación.

La **curación** consiste en la selección y organización de los materiales de estudio, provenientes de archivos, colecciones, repositorios y otras agregaciones de materiales de estudio, en marcos de trabajo, argumentaciones o exposiciones. Los medios digitales permiten dar forma a redes de

influencia, producción, diseminación y recepción a las que tradicionalmente se dan en bibliotecas o museos.

El **análisis** se refiere al tratamiento de textos o datos que, mediante el empleo de métodos estadísticos o cuantitativos, han puesto en relación una lectura cercana, atenta y pormenorizada de los textos a investigar, con una lectura más distante y objetiva. Dicho análisis se conjuga con la visualización para proporcionar legibilidad gráfica a los resultados analíticos. El análisis de los registros culturales en lo que respecta a cuestiones tales como su autenticidad, origen, transmisión o producción es una de las bases fundamentales del conocimiento humanista, de la que depende todo el resto del trabajo interpretativo.

La **edición** ha adquirido un gran auge con el desarrollo de los medios digitales e Internet. Como la curación y el análisis, la edición es también productiva y generativa, poniéndose en acción a través de un conjunto de recursos retóricos de manera creativa e imaginativa. Es mediante la edición por la que un argumento se perfila hasta tomar forma.

El **modelado** prioriza la noción de modelo de contenido, es decir, el estado de un argumento que se expresa en estructuras de información mediante el diseño. Un proyecto digital es siempre una expresión de suposiciones acerca de un conocimiento dado, generalmente de un dominio de conocimiento específico al que se le da una forma explícita mediante el modelo con el cual se ha diseñado. El modelado depende tanto de la organización del contenido como del uso que le vaya a dar el usuario final, es decir, de la interfaz a través de la cual se construyan las posibles interacciones entre las máquinas y los seres humanos.

Desde nuestra posición, más cercana al arte que a las humanidades, no deja de sorprendernos el carácter bastante lineal y rígido presente en este planteamiento. Más aún cuando estos autores afirman que las humanidades digitales han de estar abiertas a la presencia de fallos. Aunque también sostienen que han de estar atentos a que una falta de atención por parte de los humanistas en la ejecución de los programas informáticos, de lugar a pérdidas indeseadas de contenidos, malentendidos o interpretaciones erróneas.

Por otro lado, si atendemos a Paige Morgan (2016), nos damos cuenta de que aunque personas expertas en programación informática vinculada a las humanidades como ella misma, estén dispuestas a gestionar el trabajo emocional que implica trabajar con investigadores e investigadoras sin conocimientos informáticos, en absoluto forman parte de las tareas por las que perciben una remuneración y muchas personas expertas en informática no tienen porqué tener la voluntad ni la paciencia de dedicarle tiempo a estos procesos emocionales.

1.2. INVESTIGACIÓN BASADA EN ARTE

La metodología reconocida en el campo de las bellas artes es comúnmente llamada **investigación basada en arte**. Al realizar la siguiente revisión bibliográfica, se pudo apreciar una cierta falta de consenso en cuanto a los términos empleados para su definición. Según los distintos autores, los términos: *investigación basada en arte*, *arte basado en la investigación*, *arte guiado por la investigación*, *investigación en/para/la través del arte* pueden adquirir sentidos dispares. Mediante un breve estado de la cuestión, trataremos de ir de lo general a lo particular.

En primer lugar, cabe destacar las tres categorías de investigaciones basadas en arte descritas por Frayling (Frayling 1993):

- Investigación en arte y diseño
- Investigación a través del arte y del diseño
- Investigación para el arte y el diseño

Según Frayling, **la investigación en arte y diseño** incluye las siguientes tipologías: la investigación histórica, la investigación en varias perspectivas teóricas sobre arte y diseño, así como la investigación estética o perceptiva. Por su parte, **la investigación a través del arte y el diseño** se refiere a la investigación de materiales, al trabajo de desarrollo y a la investigación activa. Finalmente, **la investigación para el arte y el diseño** se refiere a proyectos en los que la reflexión se materializa en el proceso de creación y donde el producto final es un artefacto destinado a comunicar el conocimiento de forma visual, icónica e imaginativa. (Nash 2011)

Aún así, hemos encontrado las dos últimas categorías -investigación a través del arte y el diseño e investigación para el arte y el diseño- con terminologías diferentes según las fuentes consultadas (Aquí falta un pie de página). Por lo tanto, a lo largo de nuestra revisión bibliográfica hemos denotado que para la investigación a través del arte y el diseño se ha empleado los términos investigación guiada por la práctica o *Practice-led Research*. En cuanto a la investigación para el arte y el diseño, también denominado bajo el término investigación basada en la práctica o *Practice-based Research*. (Linda Candy 2006).

De esa manera, Hazel y Roger T. (2009) describen la relación entre la Investigación guiada por la práctica y la Investigación basada en la práctica como una forma de lograr romper las barreras entre las categorizaciones de investigación tradicionales y investigación basada en arte. Tan es así que a día de hoy, los procesos de investigación se suelen sustentar en base a varios enfoques metodológicos tal una “red iterativa y cíclica”(Hazel y Roger T. 2009 p.138) a través de la cual los y las investigadores/as pueden desenvolverse con soltura. Es seguramente por esta razón por la que la mayoría de los últimos estudios realizados emplean el término **investigación basada en arte** para describir indistintamente lo guiado y basado en la práctica artística. Sin embargo ¿en qué consiste exactamente la investigación basada en arte?

Lo primero y quizás lo más importante es incidir en el cambio de posición del sujeto. Efectivamente, el presente artículo sigue las normas tradicionales de publicación, en términos de formato de investigación: resumen, palabras clave, introducción, metodología, discusión, resultados y conclusiones. Sin embargo, al estar entrenados para trabajar desde y con el ensayo visual, hemos situado nuestra posición de partida a la hora de desarrollar esta investigación tanto desde la praxis artística como del consumo de la misma. Por lo tanto, al igual que las metodologías empleadas para investigar en medicina, en historia, en astrología o en filosofía deberán de adaptarse a su rama de conocimiento, consideramos que la investigación basada en arte engendra una serie de saberes que no siempre se pueden materializar a través de palabras. Es justamente esta tensión entre imágenes y textos, entre exposición y revista indexada, entre Archivo y Atlas (laSIA 2019) y el interés de poder navegar en ella, lo

que nos hace abogar por “el ensayo visual como proceso de trabajo, como formato de publicación, pieza en sí” (laSIA 2019).

Asimismo, Henk Borgdorff (2017) justifica lo anteriormente expuesto que nos atrevemos a resumir en los tres puntos siguientes:

- La investigación artística se refiere al conocimiento generado en base a obras y prácticas de arte: en composiciones, representaciones, instalaciones y artefactos. Por lo tanto, la investigación apunta a formas de conocimiento y comprensión no proposicionales: que no pueden expresarse en afirmaciones verbales.
- La práctica se entiende como método de investigación o parte de él. Tiene lugar en y a través de la práctica artística, el juego y la creación. Sin embargo, la práctica no es la única metodología empleada: en gran medida, la investigación se suele basar en técnicas provenientes de otras áreas según la temática, la disciplina o el medium empleado -técnicas provenientes de las ciencias sociales, formales, naturales, humanas o aplicadas-.
- El resultado de la investigación se traduce también a través de la práctica: “la investigación entrega obras y prácticas de arte concretas que figuran en el mundo del arte. Cualquier resultado discursivo adicional está ahí para apoyar, no para reemplazar, la contribución artística que la investigación pretende hacer.” (Borgdorff, 2017).

Sin embargo, si nos guiamos por la ordenación de las distintas ramas científicas, en el Estado español las Bellas Artes forman parte junto con las Humanidades, del área conjunta denominada *Arte y Humanidades*. No obstante, ¿existen relaciones entre la metodología empleada en HD y la Investigación basada en Arte (IBA)?

2. PRAXIS EXPERIMENTAL: EL ENSAYO VISUAL-SONORO MEDIADO POR PROGRAMACIÓN INFORMÁTICA

A la hora de decidir el formato de nuestra comunicación en el Congreso Internacional NODOS del Conocimiento, nos propusimos tratar el video de presentación requerido, como una oportunidad de experimentar

con dos herramientas de programación informática y otras aplicaciones de edición de video. De este modo, más que dar cuenta de las relaciones entre las HD y la IBA de manera teórica y para ser coherentes con nuestro discurso, hemos optado por experimentar con diversos lenguajes de programación para ilustrar nuestra presentación, a modo de relato visual que acompaña al ensayo teórico en igualdad de condiciones.

En primer lugar, decidimos recurrir a la utilización de avatares digitales que nos representara y que realizamos mediante la utilización de una aplicación embebida en el programa de edición de video Adobe Premiere. Con esta estrategia, tratábamos de establecer paralelismos entre nuestra identificación con los avatares y las posibles relaciones de los elementos gráficos que cada uno de nosotros empleamos en el video con las metodologías que en este texto confrontamos.



Figura 1: Fotograma del video de presentación en el Congreso Internacional NODOS del Conocimiento (elaboración propia).

A continuación, dividimos el contenido en dos secciones. En la primera de ellas, junto a la imagen del avatar con el que me identifiqué, incluí capturas del resultado de las programaciones con las que esperaba representar las sinergias y tensiones existentes entre las dos metodologías que

tratábamos de confrontar (Fig. 1). En este sentido, me interesaba corroborar alguno de los hallazgos encontrados en el análisis teórico. Más en particular, la gestión de la aparición de errores de programación durante el modelado del contenido, que impiden alcanzar los objetivos inicialmente propuestos.

Para ello, utilicé el entorno de programación Scratch, desarrollado por el grupo Lifelong Kindergarten del MIT Media Lab y puesto a libre disposición en su web desde 2007 (Marji, 2014). Es una herramienta de programación básica y muy intuitiva, con la que ya había experimentado con anterioridad y que permite conectar bloques de código para construir programas. Inicialmente, realicé algunas pruebas fallidas, a partir de la modificación de *scratches* de otras personas y consultando algunos tutoriales. Finalmente, tras este aprendizaje y basándome en el método de aprendizaje de la prueba y el error, conseguí implementar dos programas satisfactorios en dicho entorno.

En el primero de ellos⁷²⁵, tras accionar el inicio del programa, aparecen dos iconos realizando movimientos aleatorios. Uno de estos iconos representa al campo de la programación informática y el otro, al de las humanidades. Mi objetivo al plantear la programación consistía en conseguir que cuando estos dos iconos se tocaran, desaparecieran, para dar lugar a un único gráfico que conjugara y reuniera los dos iconos anteriores, es decir, habría de aparecer el icono que representa a las humanidades digitales (Fig. 2).

⁷²⁵ Cancio Ferruz, A. (2021). HD_IBA_01. Scratch. Leioa: Universidad del País Vasco UPV/EHU. <https://bit.ly/3ovO6wZ>

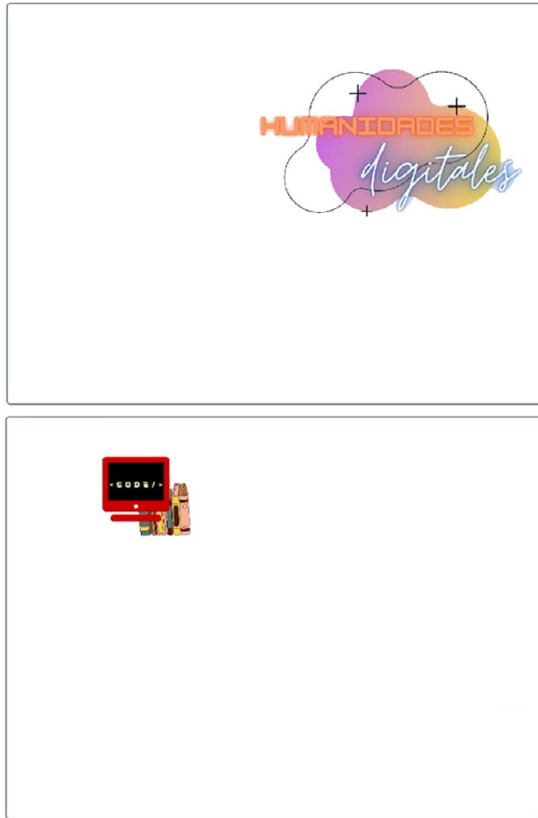


Figura 2: Serie de capturas de pantalla del entorno de programación Scratch (elaboración propia).

Sin embargo, debido a las limitaciones de este entorno de programación, sucede que en numerosas ocasiones los dos iconos se tocan sin producir el efecto deseado, hasta que, en un momento determinado, consiguen desaparecer tras encontrarse y el icono de las humanidades digitales aparece en un lugar aleatorio de la pantalla. Tras reflexionar sobre el fallo, después de observar el comportamiento de la programación repetidamente, llegué a la conclusión de que los dos iconos solo desaparecen cuando ambos se tocan en el momento exacto en el cual se detienen, para cambiar de dirección en su movimiento aleatorio continuo. Tal vez con un lenguaje de programación más avanzado, que no con Scratch, sería posible corregir este error. O tal vez si sea posible, pero no he sido capaz de conseguirlo, hasta el momento. No obstante, al corregirlo

estaríamos suprimiendo un matiz que quise mantener y que sugiere que, cada vez que las humanidades y la informática tienen la posibilidad de sinergizar, no siempre tienen porqué conseguirlo. En dicho matiz, asociado a la tensión visual que producía el fallo en la programación, se abren dos vías posibles, bien que el icono de las humanidades se detenga y el digital lo toque sin detenerse, o viceversa.

Por otro lado, cuando finalmente los dos iconos desaparecen para dar lugar al icono de las humanidades digitales, en muchas ocasiones este quedaba fuera del espacio de representación, apareciendo incompleto (Fig. 3). En este caso, sí hubiera sido posible corregir el efecto en el entorno de Scratch, para que este icono siempre se sitúe dentro de los límites de la pantalla. Sin embargo, al hacerlo estaríamos eliminando otro matiz; el que daría a entender que no siempre que se produce una sinergia entre lo digital y las humanidades, esta tiene que hacerlo al cien por cien de sus posibilidades. Es así como en esta ocasión se abren tres escenarios, o bien ambos términos del icono aparecen fragmentados, o bien sólo uno de ellos lo está, siempre en mayor o menor medida el uno respecto del otro.



Figura 3: Serie de capturas de pantalla del entorno de programación Scratch (elaboración propia).

Para la segunda programación⁷²⁶, además del icono de las humanidades digitales anterior, recurrí a las letras que forman los términos que Burdick, Drucker, Lunenfeld, Presner y Schnapp destacan como las cuatro actividades fundamentales en el núcleo de la investigación en HD: curación, análisis, edición y modelado. La programación para que estas letras ocupen su posición determinada es muy distinta a la anterior, porque en ella no caben sorpresas. El proceso se repetiría cada vez del mismo modo (Fig. 4).

⁷²⁶ Cancio Ferruz, A. (2021). HD_IBD_01. Scratch. Leioa: Universidad del País Vasco UPV/EHU. <https://bit.ly/2Yxtn1u>



Figura 4: Captura de pantalla del entorno de programación Scratch (elaboración propia).

Sin embargo, con el fin de tratar de introducir tensión visual en esta representación, transformé la programación de una de las letras para que, a partir de determinado momento, adoptará un movimiento aleatorio sin cesar, dando así lugar a una tercera programación⁷²⁷, que no estaba planteada inicialmente (Fig. 5). Cabe señalar que este comportamiento no espontáneo, sino deliberadamente programado, contrasta con los resultados inesperados de los ejemplos anteriores.

⁷²⁷ Cancio Ferruz, A. (2021). HD_IBD_02. Scratch. Leioa: Universidad del País Vasco UPV/EHU. <https://bit.ly/3ozKOJa>



Figura 5: Serie de capturas de pantalla del entorno de programación Scratch (elaboración propia).

En la segunda sección de ensayos, junto con el avatar realizado con una extensión de Adobe Premiere y elegido para representarme en la presentación del congreso, expongo algunas capturas de pantalla de los tres videojuegos realizados a modo de ensayos visuales (Fig. 6), junto con una breve explicación de lo sucedido a la hora de crearlos.



Figura 6: Fotograma del video de presentación en el Congreso Internacional NODOS del Conocimiento (elaboración propia)

Para enfrentarme al reto de trabajar desde una metodología de investigación basada en arte - investigación para el arte y el diseño - y emplear medios digitales, decidí volver a mi infancia, a mis recuerdos más antiguos, al juego.

Ante todo, cabe mencionar mi profunda desalfabetización en términos de programación digital al empezar este proyecto. Así pues, elegí revisitarse el juego arcade *Snake*, también llamado *Serpiente*, creado en 1976 por Gremlin Industries bajo el nombre de *Blockade* (DeMaria 2004) y que se volvió especialmente famoso tras un convenio con la marca de teléfonos NOKIA, en 1997. Esta elección fue tomada en parte por lo que ha significado este juego para personas de mi generación, por fuerza a nivel metafórico, pero también porque imaginé poder encontrar tutoriales para lograr programarlo sin muchas dificultades.

Para no empezar sin previo conocimiento, pedí consejos a una amiga informática. Tras haberme explicado los programas necesarios y las fórmulas básicas de programación - `cd`; `rm -rf`; `mkdir`; `touch`; etc.-, llegó la

pregunta fatídica: “¿Pero, qué es lo que quieres exactamente?”. Contesté de forma natural, que quería jugar, experimentar, probar si podía alterar parte del código para crear narrativas nuevas. Ví a su rostro que mi respuesta no era la esperada y ella me volvió a preguntar : “Sí. Pero ¿qué es lo que quieres exactamente?”. Es allí donde entendí verdaderamente la dicotomía metodológica que surgía al poner cara a cara nuestras dos formas de hacer. Tras explicar mi visión, empecé a jugar con el número de manzanas, con colores o con apariciones y desapariciones de la serpiente, como se puede observar en las imágenes presentadas a continuación.

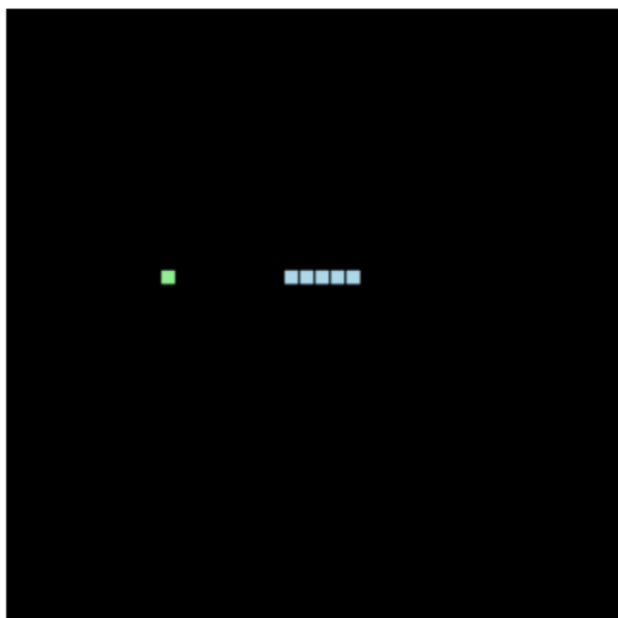


Figura 7: Captura de pantalla del primer juego tipo Snake (elaboración propia)



Figura 8: Serie de capturas de pantalla del segundo juego (elaboración propia).

La creación de este juego realizado en base a un tutorial («JavaScript Snake Game Tutorial: Build a Simple, Interactive Game» 2020), me permitió asentar las bases y consolidar el soporte sobre el cual pretendía realizar modificaciones posteriores. Aún siguiendo paso por paso el tutorial, decidí eliminar el contabilizador de puntos y elegir mis propios colores. A partir de este momento, el momento en el cual nos quedamos atrapados sin poder dejar de jugar, mi imaginación empezó a tomar el mando, a recordar sensaciones del pasado y a plantearme otros posibles escenarios. ¿No le apetece jugar?

Para el segundo juego, decidí aumentar el número de manzanas, aunque solamente una de las manzanas era la adecuada para que la serpiente pudiera acceder al siguiente nivel. En el momento de escribir el código, imaginé que al poner muchas manzanas a disposición de la serpiente, esta aumentaría con más rapidez y el juego sería más complicado -la idea surgió como una metáfora de nuestra sociedad del consumo-. Sin embargo, al intentar modificar el código, llegué a un resultado que me pareció mucho más ecológico: sólo una de las cinco manzanas era la adecuada. La serpiente no tenía en cuenta el resto de las manzanas. Este ejemplo nos enseña la importancia que puede tener un error y la poesía que a veces surge del mismo.

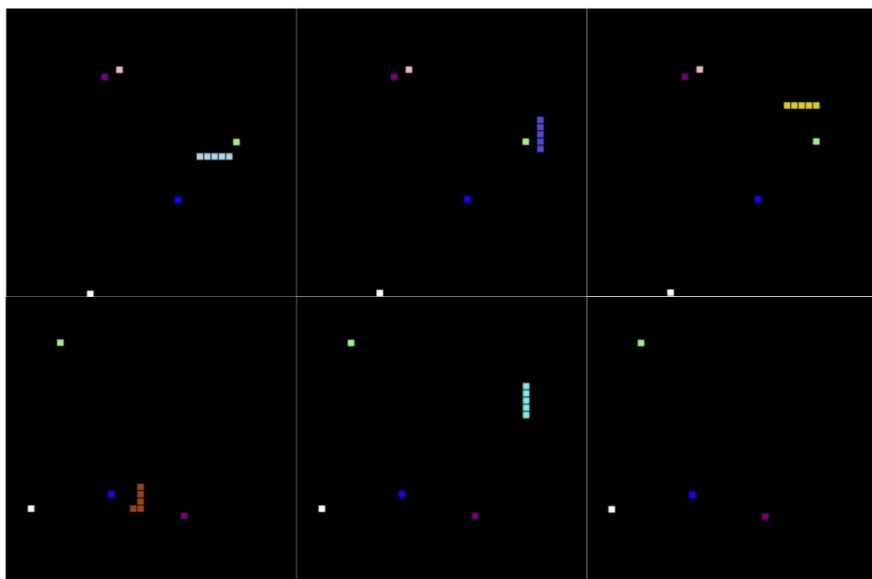


Figura 9: Serie de capturas de pantalla del tercer juego (elaboración propia).

En cuanto al tercer juego, quise tratar de representar una noche estrellada. Mi atención se centró en los colores, y en cómo afectan a nuestro estado de ánimo. Así, cada vez que se pulsa una tecla, la serpiente cambia de color, dando a la persona que juega, la elección de elegir entre comer manzanas rápidamente o de alargar el tiempo para ver un desfile de colores. Por algún fallo y de forma aleatoria, una de las manzanas hacía desaparecer la serpiente. Y en cada partida volvía a surgir la incógnita; ¿cuál será la manzana prohibida?

Esta experiencia práctica me llevó a interiorizar distintos conceptos. En primer lugar, mencionar que la programación es un lenguaje informático con un alto potencial creativo pero que, tal y como la pintura, la escultura o la música, necesita años de aprendizaje para lograr alcanzar el nivel adecuado para ser capaz de “jugar”. En segundo lugar, señalar la imposibilidad de destacar una metodología por encima de otra, dado que por un lado, si un código no se ve compuesto de las comas, palabras, o comillas necesarias para su lectura, nada funciona. Por otro lado, destacar que no definí unos objetivos claros y predeterminados desde un

Aún así, cabe mencionar que los cuatros puntos relativos a la investigación basada en arte **curación, análisis, edición y modelado**, se han podido aplicar en parte a la hora de crear este ensayo. No es tanto el caso de la curación y del análisis, ya que se suelen sustentar en base a materiales ya creados, pero sí en la edición y el modelado. Edición a la hora de realizar el código fuente del primer Snake que definía las bases de mi ensayo visual. Modelado en cuanto a las múltiples elecciones que se tomaron en cuanto a formas, colores y estrategias de juego. Finalmente, remarcar que, bajo los parámetros tradicionales de la investigación científica, tanto los formatos de ensayos visual-sonoros como de programación informática resultan difíciles de presentar. Esto es debido a las limitaciones de los medios a través de los cuales se difunde la información, dado que no admiten tales formatos, lo cual da lugar a una cierta invisibilización de los mismos.

1. DISCUSIÓN

Después de compartir nuestros respectivos ensayos individuales y mientras editábamos conjuntamente el video de presentación, comenzaron a surgir debates al respecto de nuestra investigación. En primer lugar, aún cuando compartimos un mismo objetivo principal, nos sorprendió el diferente enfoque que habíamos dado a los ensayos: por una parte, los primeros ejemplos están basados en la metodología de las HD, para posteriormente sostenerse en la IBA -en el primero de los ejemplos de la primera sección del video- y en la investigación basada en diseño (IBD) - en los ejemplos segundo y tercero. Por otra parte, los ejemplos de la segunda sección, se plantean desde una metodología de IBA, aunque también es posible aplicar en parte la categorización metodológica de las HD propuesta, especialmente la edición y el modelado, como hemos expresado en el apartado anterior.

Por otro lado, cabe destacar las evidentes diferencias formales entre las dos secciones. La primera, presenta elementos visuales, gráficos y textuales explícitamente ilustrativos y relacionados con la temática y la exposición de la presentación, para posibilitar una interpretación fenomenológica de la actividad programada de dichos elementos, a la hora de enunciar su posible relación con la investigación teórica. La segunda,

por su parte, se abre a la posibilidad de abandonar cualquier evidencia visual del discurso, para dar lugar a un resultado que se basara más en la experiencia de la práctica que en la explicación de la misma. No obstante, es mediante la observación pormenorizada de ambas experiencias, como es posible encontrar en ellas aspectos relacionados con las dos metodologías confrontadas en el presente estudio. La práctica del arte, al estructurarse de distintos modos y canalizarse a través de medios diferentes, también mantienen tensiones entre sí, en cuyo análisis creemos pertinente incidir especialmente, ya que son particularmente enriquecedoras. En este sentido,

2. RESULTADOS

En el apartado referente a la experimentación , hemos deseado realizar una praxis con el objetivo de poner a prueba las metodologías descritas en la revisión bibliográfica. Esta praxis pretendía ayudarnos a discernir entre las metodologías específicas a las Humanidades Digitales y las de las Bellas Artes.

Aunque la formulación de partida y las actividades a desarrollar tanto en humanidades como en arte puedan ser las mismas, en lo que respecta a la consecución de objetivos existen diferencias en la manera de obrar del humanista y del artista, cuando además se enfrentan con el campo de la informática . Del mismo modo que hemos recurrido a programación informática para producir un contenido basado en la práctica del arte mediante un soporte audiovisual, las HD utilizan los mismos recursos basados en el campo de conocimiento que les es propio. Cabe destacar que ambos tratamientos tienen cabida en contextos como en el del congreso en el que presentamos nuestra práctica.

Sin embargo, aunque cada vez es más común aceptar los errores procesuales en la consecución de los objetivos de investigación, dudamos que en marcos académicos diferentes al del arte, sea posible dar paso fácilmente a la inclusión de errores de programación como ventaja competitiva frente a otras metodologías, cuando se trata de presentar los resultados. Como hemos apuntado anteriormente, desde una metodología humanista, han de estar atentos a que una falta de atención por parte de

los humanistas en la ejecución de los programas informáticos, de lugar a pérdidas indeseadas de contenidos, malentendidos o interpretaciones erróneas. Sin embargo, a menudo son los errores los que provocan derivas en la consecución de los objetivos, cuando en arte nos servimos de ellos para presentar el resultado final de nuestra investigación.

Además, relacionamos el encuentro y la incorporación del error en los experimentos visuales realizados con el juego, ya que deliberadamente o no pretendíamos probar si al alterar el juego, habrían de surgir narrativas nuevas. En todo caso, se trataría de estrategias diferentes, en función de si el resultado obtenido es o no previsible. A mayor grado de imprevisibilidad, más nos acercaremos a lo que entendemos como investigación artística, mientras que si el resultado es más previsible, estaríamos hablando de investigación en diseño.

Por lo tanto, no queremos afirmar la imposibilidad de llevar a cabo un proyecto multidisciplinar en cual las humanidades, el arte y la informática están presentes. Sin embargo, somos conscientes de que el resultado equilibrado de una negociación entre las partes implicadas, conlleva tanto aspectos en los cuales cada una de ellas se encuentre satisfactoriamente realizada, como los que provocan incomodidades. En la gestión de estas últimas, es también como se producirá el encuentro que propiciará un avance en el conocimiento en los campos asociados.

No obstante, podemos afirmar que la investigación basada en el arte no es equivalente a la investigación académica, aunque forma parte de ella. Tal vez debido a su particular idiosincrasia, cada vez más empresas, residencias y centros de investigación cuentan con creadores y artistas en sus equipos. Es quizás también por ello, por lo que cada vez son más numerosas las revistas indexadas que entienden el ensayo visual como esencial para la creación de nuevos saberes. En este sentido, merecerían una atención especial aquellas ocasiones en las que la investigación artística entra en contacto con procedimientos y metodologías propias de la programación informática.

Finalmente, aunque en este trabajo hemos abordado la práctica experimental de acuerdo con la concepción de polímata de Burdick, Drucker, Lunenfeld, Presner y Schnapp (2012, p. 15), propia de los y las

investigadores/as que de manera individual pueden investigar, escribir, crear imágenes, editar, programar, modelar, diseñar, trabajar en red y dialogar con los y las personas usuarias, también somos conscientes de que existe espacio para la especialización y la colaboración.

CONCLUSIONES

Hemos podido apreciar a lo largo de este artículo y específicamente en la revisión bibliográfica, las diferencias estructurales fundamentales resultantes del análisis comparativo de las metodologías propuestas en este estudio. Por otro lado, en la segunda parte de este texto, articulado en base a ensayos prácticos a modo de experiencia en la investigación en las artes computacionales, nos llevaron a la conclusión de que, a pesar de ser distintas, las metodologías en HD y en IBA no son incompatibles y se pueden nutrir la una de la otra.

Asimismo, esta experiencia práctica nos llevó a reflexionar sobre la existencia de dos modalidades muy diferentes de dar lugar a investigaciones interdisciplinarias. Por un lado, tal y como hemos enfocado en este artículo, el desarrollo de polímatas capaces de elaborar propuestas en solitario, frente a la constitución de equipos de personas especialistas cada uno en su campo de conocimiento que trabajan al unísono.

No cabe duda que, actualmente, las posibilidades de aprendizaje en red hacen viable que el trabajo colaborativo sea diferido. Sin embargo, una cosa es recibir cierto asesoramiento y otra ejecutar el trabajo realmente. Hemos detectado en nuestro caso y a raíz de esta práctica experimental, una real carencia en el cómputo de saberes informáticos. Quizás, si hubiéramos trabajado en el contexto de un equipo interdisciplinar con especialistas en la cuestión y/o dispuesto de un mayor espacio de tiempo para investigar, hubiéramos logrado otros resultados. Resultados más explícitos, mejor hechos y con códigos más limpios que los que hemos realizado.

Sin embargo, a pesar de ser conscientes de esta triste desalfabetización, es justamente esa misma, la que nos ha permitido llegar a resultados inesperados. Imaginar, sin temer la imposibilidad de la realización práctica. La diferencia entre la investigación científica, que parte de

planteamientos ortodoxos con objetivos y metodologías claramente definidas, choca con la investigación artística que, en numerosas ocasiones, no logra tener unos objetivos claros enumerables, hasta conseguir llegar a la pieza final. Es decir, en arte es recurrente que se alcance la conclusión antes que los objetivos e incluso los antecedentes posibles. Tal vez suene naif, arriesgado, o vanidoso, pero no hay conocimiento sin desconocimiento y el conocimiento predecible no lo es tanto. Quizás el objetivo a alcanzar sea intentar alcanzar una máxima comprensión de las metodologías y procedimientos disponibles, para finalmente emplearlas como si de ellas nada se supiera. Esta podría ser también una manera idónea de enfrentarse a un problema dado, desde nuestro punto de vista.

Asimismo, en nuestro ensayo visual también pudimos apreciar que el encuentro de lo digital con las humanidades, no siempre ha de resultar algo funcional y que cuando sucede, es posible que no sea significativo para todas las ramas del conocimiento implicadas en un estudio interdisciplinar. Es por ello por lo que es deseable la consecución del difícil equilibrio entre lo que se podría considerar un avance del conocimiento tanto para las artes, como para las humanidades y la programación informática. El encuentro con el error inesperado, tan importante en la práctica del arte, puede no serlo tanto para la ciencia, ya que se espera un producto útil. Es por ello por lo que son necesarias grandes dosis de cuidado y atención al proyecto que falla, a la poesía del error y de lo inesperado.

Destacamos también, que los resultados visuales obtenidos, a veces difícilmente traducibles en palabras, no siempre se pueden adaptar a los formatos de presentación académica tradicionales. Si bien la investigación científica ayuda al análisis de realidades del presente, en ocasiones escapa de la objetividad pura para traducir una forma de pensamiento de un momento concreto, la producción artística, por su parte, permite investigar e interpretar el cómputo de saberes pertenecientes a la «comunidad investigadora» y transformarlo en una producción «sensible» que, desde la interpretación personal, logra trascender la materialidad. Creemos importante insistir en la importancia de que cada vez sean más los congresos, seminarios y revistas indexadas que contemplan el ensayo visual-sonoro como formato de investigación válido y enriquecedor.

Finalmente, nos parece imprescindible enmarcar este artículo dentro de un estudio más amplio acerca de la vinculación entre el arte y la programación informática. En este sentido, nos encontramos actualmente involucrados dentro del proyecto Gizaartea que, entre sus líneas de investigación incluye la que se refiere al amplio espectro de relaciones e intersecciones que se dan entre el arte y la tecnología, y que asume la noción de lo tecnológico considerando sus dimensiones tanto materiales como simbólicas.

AGRADECIMIENTOS

Este texto se encuadra dentro de la investigación Prekariart: estudio multidisciplinar de la situación precaria del arte y los y las artistas contemporáneas [MINECO HAR2016- 77767-R (AEI/FEDER, UE)] y del Grupo de Investigación Consolidado de la Universidad del País Vasco UPV/EHU GIU18/153 Gizaartea. Diálogos críticos arte/sociedad. El arte contemporáneo como espacio de conocimiento, laboratorio de lo social, dispositivo y realidad [UPV/EHU GIU18/153]. Igualmente, hacemos constar la condición de investigador del Programa Posdoctoral de Perfeccionamiento de Personal Investigador Doctor del Gobierno Vasco y de investigador voluntario de la Universidad de Amberes, del coautor del texto, así como la condición de investigadora del programa de formación predoctoral de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) en cotutela con la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA), coautora del mismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borgdorff, H. (2017). *Reasoning through Art*.
- Burdick, A., Drucker, J., Lunenfeld, P., Presner, T., & Schnapp, J. (Eds.). (2012). *Digital humanities*. MIT Press.
- Candy, L., Amitani, S., & Bilda, Z. (2006). Practice-led strategies for interactive art research. *CoDesign*, 2(4), 209-223.
- Candy, L.. (2006). Practice Based Research: A Guide. *CCS Report: 2006-VI.0 November*, 19.

- Cesteros, R. S. (2019). Los formatos de difusión de la investigación artística basada en la práctica: El ensayo visual en las revistas indexadas (el caso del Estado español). *Indisciplines*, 11.
- Clement, T. E. (2016). Where Is Methodology in Digital Humanities? *Debates in the Digital Humanities 2016*.
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1093869>
- DeMaria, R. (2004). *High Score!: The Illustrated History of Electronic Games*. McGraw-Hill/Osborne.
- Frayling, C. (1993). *Research in art and design*. Royal College of Art.
- Groys, B., & Cortés Rocca, P. (2016). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*.
- JavaScript Snake Game Tutorial: Build a simple, interactive game.* (2020).
 Educative: Interactive Courses for Software Developers.
<https://www.educative.io/blog/javascript-snake-game-tutorial#wrap-up>
- laSIA. (2019). *Experimentación de formatos para la investigación artística basada en la práctica*. Recuperado 21 de diciembre de 2020, de <http://www.lasiaweb.com/es/presentacion/>
- Lincoln, M. (s. f.). *Dream Lab Podcast: Vol. Episode 2* [Audio]. Recuperado 21 de diciembre de 2020, de <https://soundcloud.com/price-lab/dream-lab-podcast-episode-2-matthew-lincoln-tidy-data>
- Marji, M. (2014). *Learn to Program with Scratch*. San Francisco, California: No Starch Press
- Morgan, P. (2016, julio 29). Not Your DH Teddy-Bear; or, Emotional Labor is Not Going Away [Text]. *Dh+lib*.
<https://acrl.ala.org/dh/2016/07/29/not-your-dh-teddy-bear/>
- Mulhall, L. (2018, diciembre 21). *Arts & Ideas—The Digital Humanities—BBC Sounds*. <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/po6w9hw8>
- Nash, K. (2011). Review: Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts. *Media International Australia*, 138(1), 169-170.
- Niedderer, K., & Reilly, L. (2011). Research Practice in Art and Design: Experiential Knowledge and Organised Inquiry. *Journal of Research Practice*, 6.

Swartz, J. (2020). *Indisciplines: Actes del Congrés sobre la Recerca en la Pràctica de les Arts : 28-30, 11, 2019, Barcelona = Actas del Congreso sobre la Investigación en la Práctica de las Artes : 28-30, 11, 2019, Barcelona = Proceedings of the Conference on Research in Arts Practice : 28-30, 11, 2019, Barcelona*. Universitat de Barcelona - Campus de les Arts.

The Camp Centre d'innovation positive. (2020, marzo 20). *Bienvenue, Hive #03!* thecamp.

Vaughan, K. (2005). Pieced Together: Collage as an Artist's Method for Interdisciplinary Research. *International Journal of Qualitative Methods*, 4(1), 27-52.

Wang, Q., Coemans, S., Siegesmund, R., & Hannes, K. (2017). Arts-based Methods in Socially Engaged Research Practice: A Classification Framework. *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal*, 2(2), 5.

DEL *HOMO LUDENS* AL *HOMO TRANSMEDIA*⁷²⁸

FRAN MATEU

Universidad Miguel Hernández de Elche, España

RESUMEN

La teoría de juegos de Johan Huizinga se contextualiza históricamente alrededor de los juegos tradicionales. En respuesta a Henri Bergson, que señala que el *Homo Sapiens* es la consecuencia del *Homo Faber* (el ser humano que fabrica), Huizinga propone al *Homo Ludens* (el ser humano que juega) como término más adecuado. Y Roger Caillois expone un planteamiento diferente -más sociológico-, desarrollando una clasificación de los juegos. Inspirado en los trabajos de Huizinga y Caillois, por su parte, Vilém Flusser hace alusión a una sociedad actual que produce contenidos mediante el acto de jugar con la tecnología, una actividad emancipatoria que ha dado paso del ser humano creador al jugador, el cual desea disfrutar de experiencias en una sociedad telemática. Huizinga y Caillois presentan el acto de jugar como una actividad libre, pero Flusser lo estudia como herramienta dialógica de una sociedad que produce información mediante la tecnología lúdica. Por otro lado, Carlos Scolari presentó al *Homo Videoludens*, tratando de acoger la *gamesfera*, donde se convive con mecánicas interactivas y multidireccionales en entornos multimedia. Scolari también propuso el concepto provisorio de *teleusuarios*, que define a los sujetos que proceden de experiencias de consumo televisivo -tanto tradicional, como en nuevas plataformas-, que han interactuado con los dispositivos móviles, los videojuegos y que, actualmente, están viviendo cómo estas experiencias están confluyendo en un mismo entorno. Ante la llegada del *Homo Videoludens* -y como propone Raúl Rodríguez-Ferrándiz, del *Translector in Fabula*-, en un contexto donde la era digital ha fomentado complicidad y diseminación de contenidos, las corporaciones están transfigurando su modelo monomediático al transmediático. Por ello, el *Homo Ludens* de Huizinga ahora juega a través de los distintos medios y plataformas.

PALABRAS CLAVE

Audiovisual, Cine, Narrativas Transmedia, Videojuegos.

⁷²⁸ Este capítulo parte de una tesis doctoral en desarrollo dirigida por el Dr. Raúl Rodríguez-Ferrándiz (Universidad de Alicante).

INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente texto consiste en conectar la propuesta de la teoría de juegos de Huizinga con las narrativas transmedia y su contexto en la ludología digital, a través del estudio de diferentes autores a lo largo del siglo XX y XXI⁷²⁹, aportando una nueva expresión: *Homo Transmedia*. Para ello, la metodología empleada es la revisión histórico-bibliográfica mediante información histórica, sociocultural y tecnológica que nos permita concluir que la teoría de juegos mantiene un orden secuencial, a lo largo del tiempo, que da lugar a la evolución lógica del *Homo Ludens* al *Homo Transmedia*.

La teoría de juegos que Huizinga reflejó en su popular obra *Homo Ludens* (2000)⁷³⁰, aunque se contextualiza históricamente alrededor de los juegos tradicionales, también parte como referencia clave en la ludología digital (Martínez Fabre, 2020, p. 51). En respuesta a Bergson (2009), que señala que el *Homo Sapiens* es la consecuencia del *Homo Faber*⁷³¹ (el ser humano que fabrica), Huizinga propone al *Homo Ludens* (el ser humano que juega) como término más adecuado, pues “expresa una función tan esencial como la de fabricar” (Huizinga, 2000, p. 7).

1. DE LA TEORÍA DE JUEGOS AL COMPORTAMIENTO LÚDICO EN HUIZINGA

Huizinga (2000, p. 220) afirma que el desarrollo de la cultura y la sociedad viene condicionado por el ocio (lo lúdico) y los juegos en los que el ser humano ha participado de manera ritual desde sus orígenes. Así, la cultura es el lugar del juego, es decir, la cultura “se juega”, no surge del juego; se desarrolla *en* el juego y *como* juego. Por tanto, los juegos preceden a la cultura y a la civilización humana (Huizinga, 2000, p.

⁷²⁹ Aunque la teoría de juegos y el comportamiento lúdico han sido estudiados por un amplio abanico de autores (Agamben, Avedon, Vaneigem, Sutton-Smith, etc.), en su vertiente más clásica nos centraremos especialmente en Huizinga, Caillois y Flusser.

⁷³⁰ Escrita en neerlandés y publicada originalmente en 1938.

⁷³¹ Propuesta inspirada a raíz de ideas de figuras políticas como Benjamin Franklin o Karl Marx.

11)⁷³². Asimismo, Huizinga (2000, pp. 20-25) presenta las siguientes características de los juegos:

1. Es una actividad libre, no un deber moral. Su participación y abandono son voluntarios, ya que no se trata de una necesidad.
2. No es la vida corriente, es una válvula de escape, cuya actividad desinteresada debe tomarse como una broma. No obstante, desde un primer estadio donde el juego se manifiesta como diversión, se da paso a la competición. Así, el entusiasmo puede implicar cierta absorción, por lo que lo lúdico y lo serio pueden oscilar: “El valor inferior del juego encuentra su límite en el valor superior de lo serio” (Huizinga, 2000, p. 21).
3. Se desarrolla dentro de unos límites de espacio y de tiempo, ya que se aparta de la vida rutinaria por su lugar y duración. De este modo, el juego adopta una estructura de forma cultural, ya que una vez jugado permanece en el recuerdo como creación, pudiendo transmitirse como una tradición.
4. Posee un orden propio y absoluto. Las acciones del juego están reguladas y, si no se cumple alguna de ellas, este deja de tener sentido y se anula. Por ello, el juego adquiere un carácter dual, ofreciendo ritmo y armonía.
5. Genera tensión, es decir, incertidumbre y azar respecto a lo que pueda suceder. La tensión ofrece una dimensión ética, poniendo a prueba las aptitudes de los jugadores.

Así, los juegos son acciones libres al margen de la vida corriente que se llevan a cabo dentro de unos límites espaciotemporales siguiendo reglas *ad hoc* (obligatorias pero libremente aceptadas); cuyas acciones, desprovistas de intereses materiales, son sus fines en sí mismas y las acompañan situaciones de alegría, tensión y del hecho de sentirse de otro modo respecto a la vida rutinaria (Huizinga, 2000, pp. 45-46).

La relación de jugar y llevar a cabo acciones ofrece como resultado la idea de un usuario que es un jugador activo que desea ser partícipe de

⁷³² Huizinga (2000, p. 14) también observa la existencia de la actividad lúdica en el reino animal.

una experiencia que le ofrezca una serie de situaciones emocionales, lo cual guarda cierta imbricación con los formatos transmediáticos de entretenimiento. Asimismo, la esencia en sí misma de jugar va más allá de un posible instinto, sobre todo por la presencia de un elemento inmaterial que no se puede explicar de otro modo que a través de la propia experiencia lúdica, de la que se desprenden sentimientos como la emoción, el sentido, la tensión, la fantasía o la intensidad (Huizinga, 2000, pp. 12-13).

No obstante, y como observa Umberto Eco (2012, pp. 362-366), los posibles intentos de Huizinga por trazar una morfología del juego, o por no haber sido estudiado como lengua y matriz, fueron criticados por autores como Carlo Antoni o Eugenio Garin. El trabajo de Huizinga está enfocado a través de un recorrido histórico en cuanto a su importancia cultural donde, tras advertir sus principales rasgos, lo conecta mediante diferentes líneas temáticas, como el derecho, la guerra, la sabiduría, la poesía y la figuración poética; o bajo determinadas actividades contemporáneas, como las técnicas propagandísticas y publicitarias, siempre provistas del carácter competitivo (Huizinga, 2000, pp. 260-261). Por ello, lo que Huizinga desarrolla realmente es una teoría del comportamiento lúdico, no una teoría del juego (Eco, 2012, p. 371). Además, si Huizinga hubiese planteado su ensayo bajo una matriz morfológica, habría tenido que tomar una elección: si la cultura es juego (en cuanto a su estructura), entonces, o la cultura es gratuidad pura o la característica última del juego es la seriedad, acompañada de su funcionalidad absoluta y constitutiva (Eco, 2012, pp. 370-371).

2. EN EL CÍRCULO MÁGICO DE CAILLOIS

Por su parte, Roger Caillois también fue conocedor de los trabajos de Bergson, dando muestra de ello, por ejemplo, en *El mito y el hombre* (1939)⁷³³, una serie de reflexiones donde cuestiona las investigaciones

⁷³³ Caillois (1939, p. 26) toma como modelo la propuesta de Bergson (2009) en relación a que el ser humano se rige por la inteligencia y los insectos por el instinto.

propuestas por Bergson en torno al mito⁷³⁴ y su relación con los instintos. Posteriormente, y a diferencia de Huizinga, Caillois propone un planteamiento más sociológico que histórico en su búsqueda de una teoría de juegos. En consecuencia, en su ensayo *Les jeux et les hommes (Le masque et le vertige)* (1958), Caillois advierte que Huizinga descuida la tipología de los juegos, que trata genéricamente a pesar de no responder todos a las mismas actitudes psicológicas:

Huizinga s'est brillamment acquitté de cette démonstration, mais s'il découvre le jeu où, avant lui, on n'avait pas su en reconnaître la présence ou l'influence, il néglige délibérément, comme allant de soi, la description et la classification des jeux mêmes, comme s'ils répondaient tous aux mêmes besoins et comme s'ils traduisaient indifféremment la même attitude psychologique. Son ouvrage n'est pas une étude des jeux, mais une recherche sur la fécondité de l'esprit de jeu dans le domaine de la culture, et plus précisément de l'esprit qui préside à une certaine espèce de jeux: les jeux de compétition réglée (Caillois, 1958, pp. 13-14).

Aunque ambos autores se preocupan por la evolución del carácter lúdico hacia nuevas formas, Caillois señala que la obra de Huizinga no trata de un estudio sobre la clasificación y descripción de los juegos, sino una investigación acerca del espíritu de estos en la cultura, especialmente los de competición reglamentada. Además, el autor también apunta que la definición de juego de Huizinga, cuyas acciones están desprovistas de intereses materiales, dejan de lado los juegos de azar, como la lotería o el casino (Caillois, 1958, pp. 15-16). Sobre este aspecto, cabe señalar que Huizinga diferencia el carácter lúdico respecto al juego en sí mismo, ya que para jugar de verdad, hay que sentir la sensación libre de retroceder a la niñez; y si un juego no incluye ese elemento lúdico, se convierte en un juego falso, como puede suceder en algunos ámbitos deportivos, donde la competencia mercantil puede hacer que desaparezca este carácter de autenticidad (Huizinga, 2000, pp. 252-253).

Si bien en algunos extractos del ensayo de Huizinga se puede generar cierta ambigüedad respecto al uso de los términos *lúdico* y *juego*, cuyas

⁷³⁴ Las cuales Roland Barthes continuó posteriormente en *Mythologies* (1957). No obstante, a diferencia del enfoque sociológico de Caillois, Barthes propone un modelo de crítica ideológica y de desmontaje semiológico en torno al mito.

raíces latinas “*ludus, ludere*” abarcan todos los ámbitos (Huzinga, 2000, pp. 54-55)⁷³⁵, el autor se centra en la componente lúdica primaria, desprendiéndose del deseo de establecer una tipología sobre los mismos. El hecho de oponer lo serio⁷³⁶ al mismo acto de jugar, conectándolo con las emociones que pueden retrotraernos a la infancia, dejaría de lado el deseo material de los juegos de azar que señala Caillois, por lo que sus observaciones pueden apuntar a objetivos que, ya desde un principio, Huizinga no pretendía desarrollar, orientándose hacia la importancia del acto de jugar como componente inmaterial en el desarrollo de la civilización. Sin embargo, y como señala Eco (2012, pp. 379-380), Huizinga intuye la unidad que relaciona el *premio* con el *precio* y la *ganancia* con el *salario*, confirmando la identidad existente entre juego y seriedad.⁷³⁷

Así, y en respuesta a la necesidad taxonómica de una teoría de juegos, unida al deseo de que los potenciales jugadores puedan distinguir la existencia de estos, Caillois (1958, pp. 23-24) los define primeramente bajo las siguientes características:

1. Libres. Los jugadores no pueden ser obligados a jugar, es una actividad voluntaria que, de lo contrario, perdería su carácter de entretenimiento.
2. Separados. Se separan de la vida cotidiana dentro de unos límites precisos de espacio y tiempo establecidos previamente.
3. Inciertos. Sus desarrollos y resultados no se pueden determinar.⁷³⁸

⁷³⁵ Abarcan los juegos infantiles, el recreo y la competición, pero también las representaciones litúrgicas, teatrales y juegos de azar. Se advierte así la validez del juego, según Huizinga, para el estudio no solo de las representaciones culturales de una sociedad, sino también de esta misma.

⁷³⁶ Tanto lo serio como lo lúdico son dos atributos opuestos pero, a su vez, fruto de controversia en los estudios de ambos autores.

⁷³⁷ Asimismo, las relaciones materiales de la vida cotidiana también deberían reducirse a reglas de juego para entender mejor su naturaleza y mecánica (Eco, 2012, p. 380).

⁷³⁸ Este rasgo es el que separa principalmente a los juegos de las ficciones narrativas o de las narraciones en general, que establecen un final “clausurante” pese a la incertidumbre que pueda tener el lector mientras se desarrolla la narración. Asimismo, autores como Eco o Žižek no se

4. Improductivos. No se crean bienes o riquezas fuera del juego, pero puede haber un desplazamiento de la propiedad⁷³⁹ dentro del círculo de jugadores, que Caillois llama “círculo mágico”.
5. Reglamentados.⁷⁴⁰ Están sujetos a convenciones que suspenden las leyes ordinarias e introducen momentáneamente una nueva legislación. Además, los juegos consisten en la necesidad de encontrar e inventar soluciones dentro de los límites de las reglas (Caillois, 1958, p. 20).
6. Ficticios. Van acompañados de una conciencia específica de segunda realidad respecto a la vida cotidiana.

Caillois también propone una clasificación de los juegos en base a su esencia e impulsos primarios (idea que recupera de Huizinga), encontrando siempre dos polos posibles. La primera categoría la denomina *paidia*, que son las actividades que se relacionan con la diversión, despreocupación e improvisación, donde domina la fantasía incontrolada y que están representados en su máxima expresión emocional con los juegos de la niñez (Caillois, 1958, p. 27); cuyo instinto y libertad, como condición previa de poder primordial de improvisación y alegría, preceden a la posterior creación de los juegos (Caillois, 1958, p. 52). Para definir a la segunda categoría, Caillois (1958, p. 28) emplea el término *ludus*, donde se encuentran las actividades con cierta dificultad para alcanzar el objetivo final, las cuales implican reglas más elaboradas (manuales, turnos, límites, etc.) y donde se requiere de esfuerzo, paciencia e

muestran a favor del carácter narrativo de las ficciones interactivas, pues para el primero, estas liberan al lector de dos represiones, la de que alguien decida por nosotros el destino de los personajes y la de que exista un abismo infranqueable entre quien escribe y quien lee (ambas pueriles, según Eco); mientras que Žižek señala que existe “demasiada libertad” (sin poder entregarse a los placeres de la narración) y que su fe ingenua en la realidad diegética se muestra amenazada, pues en lugar de leer para descubrir qué le ocurre “realmente” al personaje, debe decidir él mismo sobre el resultado (Rodríguez-Ferrándiz, 2020, pp. 92-96).

⁷³⁹ Este desplazamiento daría cabida a los juegos de azar, cuyos deseos materiales se opondrían a las teorías de Huizinga en torno a la inmaterialidad, considerándose juegos falsos. Asimismo, esta noción de improductividad no concuerda con la mayoría de esferas lúdicas actuales, como sucede en los videojuegos (Martínez Fabre, 2020, p. 52).

⁷⁴⁰ Además de compartir la diferencia entre el juego y el acto de jugar, tanto Huizinga (2000, pp. 24-27) como Caillois (1958, pp. 52-53) señalan la dependencia al cumplimiento de reglas.

ingenio; y que Huizinga (2000, pp. 252-253) definiría como juegos falsos.

En la ludología digital, la espontaneidad de los videojuegos de plataformas, por ejemplo, ofrecen más espacio a la *paidia*, mientras que los videojuegos de estrategia⁷⁴¹ se encuentran más cerca del *ludus*, aunque son dos actividades cuyos impulsos pueden coexistir, pues el poder primario de improvisación y alegría (*paidia*) se puede combinar con el gusto por la dificultad gratuita (*ludus*) para llevar a cabo el acto de jugar (Caillois, 1958, p. 52).⁷⁴²

Dentro de ambas categorías, Caillois profundiza con la propuesta de cuatro subcategorías en función de si en el juego predomina la competición, el azar, el simulacro o el vértigo:

Les jeux disciplinent les instincts et leur imposent une existence institutionnelle. Dans le moment où ils leur accordent une satisfaction formelle et limitée, ils les éduquent, les fertilisent et vaccinent l'âme contre leur virulence. En même temps, ils les rendent propres à contribuer utilement à enrichir et à fixer les styles des cultures (Caillois, 1958, p. 91).

El *Agôn*⁷⁴³ alude a los juegos de competición (como los deportes o el ajedrez), manifestando la forma más pura del mérito personal a través de la disciplina y la perseverancia, lo cual requiere dosis de atención, entrenamiento, esfuerzo y voluntad de ganar (Caillois, 1958, p. 32). En cuanto a los juegos *Alea*, son aquellos basados en el azar, pues los resultados no dependen de los jugadores (que pueden ganar mucho, poco o

⁷⁴¹ Durante las décadas de 1940 y 1950, las matemáticas combinaron el cálculo probabilístico y la topología, dando lugar a una nueva ciencia con aplicaciones muy diversas, haciéndose eco autores como el matemático John von Neumann o el economista Oskar Morgenstern: la teoría de los juegos estratégicos (Caillois, 1958, pp. 269-270).

⁷⁴² Así, el *ludus* es el complemento y la educación (o domesticación) de la *paidia*, a la cual enriquece y dota de disciplina (Caillois, 1958, p. 56).

⁷⁴³ En la cultura griega clásica se empleaba el término *Agôn* (ἀγών) para referirse indistintamente a los juegos de competición y de lucha; además de representar las características formales de los juegos en términos generales (Huizinga, 2000, pp. 48-49).

nada); y donde el destino entra en juego, como sucede con los dados⁷⁴⁴, la ruleta o la lotería (Caillois, 1958, pp. 34-35). En los juegos *Mimicry*, los jugadores juegan, a través del simulacro o del mimetismo⁷⁴⁵, a poseer otra identidad o a hacer creer a los demás que se posee, como sucede, por ejemplo, en las representaciones teatrales. Es decir, se disimula la realidad o se simula una segunda realidad, siendo esta su única regla (Caillois, 1958, pp. 39-40). Por último, los juegos *Ilinx* son aquellos basados en la ruptura de la estabilidad de la realidad a través del riesgo o el vértigo, como las acrobacias aéreas, el alpinismo o el esquí. De este modo, se satisface el deseo de ver el equilibrio corporal temporalmente fuera de control (Caillois, 1958, p. 75).

Al igual que sucede con la *paidia* y el *ludus*, estas cuatro subcategorías también pueden coexistir (además de ser atravesadas por las dos primeras); por ejemplo, hay juegos como las cartas, los naipes o el dominó que combinan el *Agôn* y la *Alea* (Caillois, 1958, p. 118). Así, se presenta una clasificación de impulsos lúdicos que, aunque resumida, revela aspectos interesantes que permiten ser aplicados a estudios sociológicos y culturales:

[...] prédomine le rôle de la compétition, du hasard, du simulacre ou du vertige. Je les appelle respectivement *Agôn*, *Alea*, *Mimicry* et *Ilinx*. Toutes quatre appartiennent bien au domaine des jeux: on *joue* au football ou aux billes ou aux échecs (*agôn*), on *joue* à la roulette ou à la loterie (*alea*), on *joue* au pirate ou on joue Néron ou Hamlet (*mimicry*) on joue à provoquer en soi, par un mouvement rapide de rotation ou de chute, un état organique de confusion et de désarroi (*ilinx*) (Caillois, 1958, p. 27).

Para Caillois, los juegos condicionan a la sociedad, además de formar parte de ella intrínsecamente, siendo el sustrato que permite modelar la cultura. Por ejemplo, dentro de un juego de competición (*Agôn*) como el deporte, este representaría una forma cultural que se mantiene al margen del mecanismo social, mientras que las pruebas y competiciones a

⁷⁴⁴ En latín, *Alea* es el nombre que reciben los juegos de dados.

⁷⁴⁵ Característica extrapolada del mundo animal. Previamente, Caillois (1939, pp. 107-152) ya había desarrollado una teoría acerca de los diferentes grados del mimetismo biológico.

su alrededor serían las formas institucionales integradas en nuestra vida social, donde la corrupción estaría representada mediante la violencia, la fuerza de voluntad o la astucia. Otro ejemplo lo encontraríamos con juegos de simulacro (*Mimicry*) como el cine o el teatro⁷⁴⁶, cuyas representaciones culturales al margen de mecanismos sociales vienen condicionadas por formas institucionales como los modos de consumirlo, mientras que la corrupción se relacionaría, por ejemplo, con situaciones de alienación (Caillois, 1958, p. 92).⁷⁴⁷ Así, el espíritu de los juegos es esencial para comprender mejor la cultura, siendo uno de los sustratos residuales de la misma, el cual permanece con el paso de los siglos (Caillois, 1958, pp. 95-96). Sobre estos aspectos, Jean Baudrillard (1983, p. 132) señala que si se sigue la clasificación de Caillois, la tendencia de nuestra cultura contemporánea nos conduciría desde una relativa desaparición de las formas de expresión y competición, a las ventajas de las formas del riesgo y del vértigo.

No obstante, y al igual que Huizinga generaliza respecto a una tipología de juegos, Caillois también lo hace respecto a sus jugadores. Si un texto fuese un cristal, la cooperación de su lector modelo formaría parte de su estructura molecular (Eco, 1993, p. 273); pero al igual que los textos no son estructuras sólidas, los juegos tampoco lo son, además de compartir ciertas analogías respecto a las seis características que propone Caillois (1958, pp. 23-24): un texto es libre de ser leído, separado de la vida cotidiana en cuanto a la actividad de su lectura, incierto en el desarrollo

⁷⁴⁶ Caillois (1958, p. 66) se refiere específicamente a las ficciones de representación del teatro y el espectáculo en general, lo cual separaría lo que hace una novela de lo que hace una obra de teatro o una película, siendo juegos solo estas últimas. Aunque en una novela no haya nadie simulando ser otra persona, la frontera sería difícil de sostener. En el *Mimicry* no es necesario que se desvele quién está interpretando a Nerón para disfrutarlo como algo lúdico, por ejemplo. Por ello, se puede ver una película y disfrutarla sin saber quién es el actor que está detrás de un personaje (aunque se sepa que no es obviamente quien representa ser); y al revés, se puede saber quién es desde el principio (se sabe que es Marlon Brando quien interpreta a Marco Antonio), pero el disfrute de la ficción no se reduce únicamente a ello.

⁷⁴⁷ Un modelo ludológico sobre el que aplicar una estructura sociológica es un elemento que en la obra de Huizinga tampoco se presenta; y a este respecto, Eco (2012, pp. 371-372) advierte que el autor no ofrece una respuesta sobre si la cultura es *ludus* o posee la naturaleza del *alea*, es decir, si es *play* o *game*.

de su trama, improductivo como generador de riqueza, regulado en cuanto a normas lingüísticas y ficticio respecto a la representación de otra realidad. Sin embargo, estos atributos son muy relativos, sobre todo cuando *entran en juego*, por ejemplo, factores mercantiles. Así, se puede hipotetizar que un juego puede construir a su jugador modelo o implicado, pero el planteamiento de Caillois también puede ofrecer una segunda lectura en relación a un jugador idealizado, cuyos impulsos pueden variar notablemente respecto a los de otro jugador.

3. EL *HOMO LUDENS* Y LA TECNOLOGÍA EN FLUSSER

Por otro lado, en su obra *Fenomenologia do brasileiro* (1998), Vilém Flusser propone tres estrategias que pueden llevarse a cabo en los juegos. La primera sería jugar para tratar de ganar (arriesgando la posible derrota), la segunda sería jugar para no perder (o reducir el riesgo de la posible derrota), y la tercera sería jugar para tratar de cambiar las reglas⁷⁴⁸ del juego (Flusser, 1998, p. 169). En las dos primeras estrategias el usuario está integrado en el juego, pero en la tercera está por encima, tratando de infringir las reglas, lo cual ofrece paralelismos sociales que dan lugar a que el acto de jugar sirva como un constructo a la crítica socio-cultural actual. Inspirado en Huizinga y Caillois, en su ensayo *The shape of things. A philosophy of design* (1999), Flusser hace alusión a una sociedad actual que produce contenidos mediante el acto de jugar con la tecnología, una actividad emancipatoria que ha dado paso del ser humano creador al jugador, el cual desea disfrutar de experiencias. Es decir, la transición desde el *Homo Faber* al *Homo Ludens*, como también señaló Huizinga, pero desde un mundo industrial a una sociedad telemática:

The new human being is not a man of action anymore but a player: *homo ludens* as opposed to *homo faber*. Life is no longer a drama for him but a performance. It is no longer a question of action but of sensation. The new human being does not wish to do or to have but to experience. He wishes to experience, to know and, above all, to enjoy (Flusser, 1999, p. 89).

⁷⁴⁸ Como señala Huizinga (2000, p. 257), las reglas de los juegos pueden cambiarse, aunque no pueden ser desmentidas.

Huizinga y Caillois presentan el acto de jugar como una actividad libre, desmarcada de la idea de producción, además de ser fuente y origen de nuestra cultura. Sin embargo, Flusser lo estudia como herramienta dialógica de una sociedad que, más que trabajar, produce información mediante la tecnología lúdica. Ya no sería tan importante el trabajo, propio de la sociedad industrial, sino buscar información (una de las piedras angulares de la era digital). Respecto a dicha información, en su libro *Towards a philosophy of photography* (2001)⁷⁴⁹, Flusser indica que esta se vehicula a través del lenguaje y las imágenes, estudiando el potencial de la sociedad en crear estas últimas mediante la *imaginación*, que define como la capacidad específica de crear y descifrar imágenes (Flusser, 2001, p. 80).

Como apunta Barthes (1957, p. 75)⁷⁵⁰, la *imaginación* del viaje corresponde a una exploración de lo cerrado; y bajo un contexto de iconicidad, las imágenes son superficies significantes que tienen la capacidad de explorar el espacio y el tiempo para abstraerlos y proyectarlos de nuevo, siendo esta la idea fundamental de la *imaginación* como condición previa para su producción y decodificación; así, los significados de las imágenes se hallan en la superficie, y representan una síntesis de dos intenciones: la manifestada en la propia imagen y la que pertenece al receptor, representando además un medio que se sitúa entre el ser humano y el mundo real (Flusser, 2001, p. 8).

Ante la llegada de la fotografía como manifestación de las primeras imágenes técnicas producidas por la sociedad, y junto a los procesamientos informáticos posteriores, la *imaginación* se reformula al tener que procesar este nuevo código simbólico, ya que la fotografía es una crítica del funcionalismo en todos los ámbitos, convirtiéndose en una crítica cultural general (Flusser, 2001, pp. 87-88). Así, se necesita un nuevo tipo de imaginación para la programación que Flusser (2001, p. 88) denomina *tecno-imaginación*. Ante este nuevo paradigma *tecno-imaginario*, el filósofo propone como estrategia crítica el juego, sobre todo en cuanto

⁷⁴⁹ Publicado originalmente en alemán en 1983.

⁷⁵⁰ En el texto se refiere concretamente a la *imaginación* del escritor Jules Verne.

a su simbología y su *praxis* dialógica con la tecnología (Flusser, 2001, p. 30). Por tanto, la cámara ya no sería una herramienta, sino un juego, y el fotógrafo ya no sería un trabajador, sino un jugador, dando lugar a la transición desde los *Homines Fabri* a los *Homines Ludentes* (Flusser, 2001, p. 27).

4. LA LLEGADA DEL *HOMO TRANSMEDIA*

En 2008, y en el marco de sus eventos anteriores *Gameworld* (2007), que mostraba los distintos enfoques de la creatividad lúdica actual, y *Playware* (2007-2008), que estudiaba la naturaleza social y lúdica del arte interactivo, el Centro de Arte y Creación Industrial *LABoral* de Gijón (España) llevó a cabo un simposio internacional e inauguró la exposición *Homo Ludens Ludens*⁷⁵¹, cuyo título, para ambas actividades, respondía al *Homo Ludens* de Huizinga. A raíz de ambos eventos se publicó el catálogo *Homo Ludens Ludens. Tercera entrega de la teoría del juego* (2008) donde, además de incluir los dos eventos anteriores, se analizó la evolución del acto de jugar en la era digital, configurándose un escenario que abarcaba las diversas teorías y prácticas de autores contemporáneos, como el especialista en tecnoética Roy Ascott o la crítica y diseñadora Anne-Marie Schleiner, entre otros, analizándose el acto de jugar dentro de contextos como la educación, la investigación, el activismo político o la experimentación artística.

En respuesta al *Homo Ludens* de Huizinga, Carlos A. Scolari (2008; 2013a) también presentó el concepto de *Homo Videoludens*, tratando de acoger la *gamesfera* -junto a las propuestas acerca de las prácticas videolúdicas de Óliver Pérez-Latorre (2012)⁷⁵²-, ofreciendo un nuevo paradigma del espécimen a través de los *game studies* -donde se convive con mecánicas interactivas y multidireccionales en entornos multimedia-, acompañado del *Homo Fabulator* en relación a la creación y consumo de relatos, tan inherente al ser humano (Scolari, 2013a, pp. 11-19). En

⁷⁵¹ Bajo la coordinación de Erich Berger, Laura Baigorri y Daphne Dragona (2008, p. 555).

⁷⁵² Pérez-Latorre (2012, p. 127) indica que en el diseño de videojuegos, una de sus principales tendencias son los rasgos sociales y culturales distintivos de su época.

este sentido, los videojuegos son la consecuencia lógica y tecnológica de las teorías de juegos clásicas ya citadas. Además, el videojuego es uno de los medios contemporáneos que lleva más tiempo repensándose, tanto en su creación como mundo de ficción interactivo, como en la búsqueda de un lenguaje propio (Cuadrado Alvarado y Planells de la Maza, 2020, p. 9).

Asimismo, y en relación al estreno de *Black Mirror: Bandersnatch* (McLean y Slade, 2018)⁷⁵³, película interactiva cuyo visionado se realiza exclusivamente a través de la plataforma *Netflix*, Scolari (2019) también propone el concepto provisorio⁷⁵⁴ de *teleusuarios*. Este término define a los sujetos que proceden de experiencias de consumo televisivo (tanto tradicional, como en nuevas plataformas) que han interactuado con dispositivos móviles, videojuegos y que, actualmente, están viviendo cómo estas experiencias están confluyendo en un mismo entorno. Es decir, los *teleusuarios* están asistiendo a la convergencia de dos experiencias: la del *televidente* y la del *usuario* (Scolari, 2019).

Ante la llegada del *Homo Videoludens* o del *Homo Fabulator*, o como también propone Raúl Rodríguez-Ferrándiz (2014, p. 30), del *Translector in Fabula*⁷⁵⁵, en un contexto donde la era digital ha fomentado la diseminación global de contenidos a través de una amplia variedad de medios y plataformas (buscando complicidades y sinergias narrativas), las corporaciones están cambiando del modelo *monomediático* al *transmediático* (Scolari, 2014, p. 73). Así, las empresas de comunicación que han aparecido en los últimos años se han comenzado a constituir bajo el paradigma de *pensar en transmedia*, lo cual favorece la demanda del

⁷⁵³ En la película, los usuarios deben interactuar con su mando a distancia a medida que avanza la trama, eligiendo entre distintas opciones (algunas más banales y otras con mayor peso lógico en su desarrollo) y contando con cinco finales distintos (Rodríguez-Ferrándiz, 2020, p. 92). Además de sus bifurcaciones narrativas, también se apela al usuario, ofreciendo ambas características la posibilidad de un comportamiento lúdico ante un “producto híbrido a mitad de camino entre la televisión y los videojuegos” (Scolari, 2019).

⁷⁵⁴ Scolari insiste en considerar el concepto de *teleusuario* de manera provisional para reflexionar sobre lo que se está desarrollando dentro y fuera de las pantallas.

⁷⁵⁵ Adaptando la expresión *Lector in Fabula* (Eco, 1993).

mercado español (Scolari, 2014, pp. 73-75). Sobre el hecho de *pensar en transmedia*, y ante la pregunta de Scolari respecto a si existe una nueva generación profesional que ya *piensa en transmedia*, Henry Jenkins (figura clave en este ámbito) respondió lo siguiente:

Yo he definido al transmedia como la cultura producida para la generación que creció mirando *Pokémon*, *Star Wars* y *He-Man and the Masters of the Universe*. [...] la generación entre treinta y cuarenta años que trabaja en Hollywood creció con historias que incluían muñecos, figuras coleccionables y cómics, pero escriben para una generación situada en un nivel sucesivo donde las extensiones son digitales. Dentro de poco encontraremos las estrategias narrativas de los *Pokémon* en las series. Veremos ejemplos de esto alrededor del mundo (Jenkins en Scolari, 2013b, p. 34).

Por su parte, May Silva (2012, pp. 9-10) señala que la transmedialidad se asocia a una serie de contenidos que conectan con las demandas de los llamados *nativos digitales*, donde los *prosumidores* deben ser los principales protagonistas del cambio empresarial respecto a los modelos tradicionales de ocio y negocio.

En este contexto, Marsha Kinder (1991, p. 40) fue quien empleó por primera vez el término *transmedia* para describir la expansión multiplataforma y multimodal de los contenidos mediáticos. Kinder también introdujo el concepto *intertextualidad transmediática* para referirse a las relaciones entre cine, televisión, videojuegos y juguetes, entendiéndose como elementos compatibles -o subsistemas, observándose la relación entre jugar y consumir- que formaban parte de mismo mundo, sin centrarse únicamente en el carácter narrativo y enfatizando las estrategias comerciales:

The most casual glance at Saturday morning American network television yields many examples of transmedia intertextuality among television, movies, and toys. Even in the early days of radio and television, the purchase of a sponsor's product or a program-related premium [...] was frequently used to rate a show's popularity, but by the 1980s this intertextuality and its commodification had been greatly elaborated and intensified (Kinder, 1991, p. 40).

Para Kinder (1991, p. 59), el juego y el juguete cobraron especial importancia en la transmedialidad, ofreciendo a la narración la posibilidad de transitar a través de diferentes medios y plataformas, lo que también permitía el desarrollo de esquemas más complejos de historias que se diferenciaban en conflictos, personajes y modos de producción de la imagen.

En cuanto al anteriormente citado Jenkins, fue quien introdujo el término *narración transmediática* (o *transmedia storytelling*, dentro de un contexto comunicativo), popularizándolo en el ámbito académico al reflexionar acerca de un evento de *Electronic Arts*, donde se buscaban ideas de participación entre la industria del videojuego y los creativos de Hollywood, topónimo de una industria del entretenimiento en permanente evolución:

[...] I attended a gathering of top creatives from Hollywood and the games industry, hosted by Electronic Arts; they were discussing how to collaboratively develop content that would play well across media. This meeting reflected a growing realization within the media industries that what is variously called transmedia, multiplatform, or enhanced storytelling represents the future of entertainment (Jenkins, 2003).

Uno de los principales motivos por los que la transmedialidad apareció en el debate público sobrevino por el deseo de comprender el éxito comercial que tuvo *The Blair Witch Project* (Hale, Cowie, Myrick y Sánchez, 1999), una película independiente de bajo presupuesto cuya popularidad sigue vigente.⁷⁵⁶ Este tipo de acontecimientos, junto a un sustancioso marco teórico y numerosos estudios de caso, derivaron en su libro *Convergence Culture: Where old and new media collide* (2006), donde Jenkins definió la transmedialidad como un procedimiento donde los elementos que integran una narración se expanden sistemáticamente a través de múltiples medios (digitales y tradicionales), proporcionando una experiencia única⁷⁵⁷ de entretenimiento en el receptor,

⁷⁵⁶ La saga *The Matrix* también fue otro de los detonantes (Rodríguez-Ferrándiz, 2014).

⁷⁵⁷ Y coordinada respecto a las demás, pues aunque las plataformas sean independientes entre sí, existe una conexión relativamente cercana. En este sentido, Christy Dena (2009) no

donde lo ideal es que cada plataforma contribuya potenciando sus características intrínsecas (haciendo lo que mejor sabe hacer), al desarrollo de la narración:

A transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best -so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction (Jenkins, 2006, pp. 95-96).

Además de esta expansión, para que exista transmedialidad es fundamental la participación de los fans como creadores de contenidos. Así, el contenido creado por los fans se conoce como CGU (Contenido Generado por el Usuario)⁷⁵⁸, que puede definirse del siguiente modo:

El Contenido Generado por el Usuario (CGU) engloba todos aquellos formatos de contenido, disponibles a través de redes sociales y plataformas *online*, creados y distribuidos por uno o varios individuos no profesionales. El resultado final puede ser tanto la invención de una nueva obra como la adaptación de propuestas anteriores, siempre de forma libre y voluntaria. Este tipo de producciones se caracterizan por su alto componente creativo, por lo general son de carácter transmedia y fruto de dinámicas colaborativas en la web (Fernández-Castrillo, 2014, p. 60).

Bajo este paradigma, Scolari (2013b, pp. 220-222) diferencia a las audiencias transmediáticas entre consumidores (bajo un consumo más casual y pasivo), fans (bajo una relación más continua y estrecha) y los anteriormente citados *prosumidores*⁷⁵⁹, definiendo a estos últimos como receptores que van más allá de las formas de consumo tradicionales,

comparte el carácter independiente entre los distintos medios, pues siempre mantienen una relación cercana entre sí.

⁷⁵⁸ En inglés, UGC (User-Generated Content).

⁷⁵⁹ En relación a este término, fue introducido con anterioridad por Alvin Toffler en su novela *The third wave* (1981, p. 215). Marshall McLuhan y Barrington Nevitt (1972, p. 4) también señalaron el advenimiento de este nuevo modelo, indicando que los avances tecnológicos darían lugar a que los consumidores también podrían convertirse, al mismo tiempo, en sus propios productores de contenidos.

transformándose en productores de nuevos contenidos, especialmente a través del *remix* y la post-producción.⁷⁶⁰

5. CONCLUSIÓN

Si bien los *game studies* han cruzado la frontera para ser analizados de forma autónoma, la ludología digital converge inevitablemente con la literatura y el cine por su carácter narrativo. Sin embargo, aunque los videojuegos se distinguen, en mayor o menor medida, por su naturaleza interactiva respecto a otros medios, los actuales productos de la industria del entretenimiento plantean nuevos modelos de consumo donde estos límites se disuelven, y donde consumir remite a un comportamiento lúdico.

Así, el comportamiento lúdico es una actividad con una importante connotación cultural. Esta afirmación, que ya se plasmó en los primeros estudios sobre la teoría de juegos (como se ha examinado en la revisión histórico-bibliográfica) ha dado lugar a que el acto de jugar sea inherente a la sociedad pero, a su vez, esté condicionado por circunstancias externas. A tal efecto, el valor cultural del juego (Huizinga), su morfología (Caillois) y el contexto de una sociedad que produce contenidos mediante el acto de jugar con la *tecno-imaginación* (Flusser) nos permite concluir, en primer lugar, que “sociedad”, “tecnología” y “juego” son indivisibles, desde su nacimiento hacia su continua evolución.

En segundo lugar, concluimos que el comportamiento lúdico se articula como una actividad inevitable a la hora de consumir productos de la industria cultural en el contexto de la era digital. Así, en dicho paradigma transmediático, consumir equivale a explorar, crear, narrar, interactuar, pero partiendo del deseo lúdico inherente al ser humano. Por tanto, en un contexto actual donde las fronteras entre jugadores y consumidores se desvanecen bajo este nuevo escenario, el *Homo Ludens* ha evolucionado hacia el *Homo Transmedia*.

⁷⁶⁰ Scolari (2009, p. 597) también distingue tres niveles de usuarios: los que consumen un único texto (lingüístico o visual), los que consumen un único medio, y las audiencias transmediáticas, abarcando cada nivel al anterior.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1957). *Mythologies*. París: Éditions du Seuil.
- BAUDRILLAD, J. (1983). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- BERGER, E., BAIGORRI, L. Y DRAGONA, D. (COORDS.). (2008). *Homo Ludens Ludens. Tercera entrega de la teoría del juego*. Gijón: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial. Recuperado de <https://bit.ly/2THqGWZ>
- BERGSON, H. (2009). *L'évolution créatrice* [1907]. París: Presses Universitaires de France.
- CAILLOIS, R. (1939). *El mito y el hombre* [1938]. Buenos Aires: Ediciones Sur.
- ___ (1958). *Les jeux et les hommes (Le masque et le vertige)*. París: Gallimard. Recuperado de <https://bit.ly/2RRi8Lf>
- CUADRADO ALVARADO, A. Y PLANELLS DE LA MAZA, A. J. (2020). *Ficción y videojuegos. Teoría y práctica de la ludonarración*. Barcelona: UOC.
- DENA, C. (2009). *Transmedia Practice: Theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments* (Tesis doctoral). Universidad de Sídney, Australia.
- ECO, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* [1979]. Barcelona: Lumen.
- ___ (2012). *De los espejos y otros ensayos* [1985]. Barcelona: Debolsillo.
- FERNÁNDEZ-CASTRILLO, C. (2014). Prácticas transmedia en la era del prosumidor: Hacia una definición del Contenido Generado por el Usuario (CGU). *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 19, 53-67. Recuperado de <https://bit.ly/3rL2FQp>
- FLUSSER, V. (1998). *Fenomenologia do brasileiro*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- ___ (1999). *The shape of things. A philosophy of design*. Londres: Reaktion Books.
- ___ (2001). *Towards a philosophy of photography* [1983]. Londres: Reaktion Books.
- HALE, G. Y COWIE, R. (PRODUCTORES) Y MYRICK, D. Y SÁNCHEZ, E. (DIRECTORES). (1999). *The Blair Witch Project* [Película]. Estados Unidos: Haxan Films.

- HUIZINGA, J. (2000). *Homo Ludens* [1938]. Madrid: Alianza.
- JENKINS, H. (2003, enero 15). Transmedia Storytelling: Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling. *MIT Technology Review*. Recuperado de <https://bit.ly/22v1yRK>
- ___ (2006). *Convergence Culture: Where old and new media collide*. Nueva York: New York University Press.
- KINDER, M. (1991). *Playing with power in movies, television, and video games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California Press.
- MARTÍNEZ FABRE, M. P. (2020). *El videojuego en el cine. Orígenes y perspectivas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <https://bit.ly/3b7d8zw>
- MCLEAN, R. (PRODUCTOR) Y SLADE, D. (DIRECTOR). (2018). *Black Mirror: Bandersnatch* [Película]. Estados Unidos: Netflix.
- MCLUHAN, M. Y NEVITT, B. (1972). *Take today: The executive as dropout*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- PÉREZ-LATORRE, O. (2012). Del Ajedrez a Starcraft. Análisis comparativo de juegos tradicionales y videojuegos. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 19(38), 121-129. Recuperado de <https://bit.ly/3oclxWf>
- RODRÍGUEZ-FERRÁNDIZ, R. (2014). El relato por otros medios: ¿un giro transmediático? *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 19, pp. 19-37. Recuperado de <https://bit.ly/3hCn9WG>
- ___ (2020). *Magias de la ficción (Spoiler Warning!)*. Madrid: Devenir.
- SCOLARI, C. A. (ED.). (2008). *L'homo videoludens. Videojocs, textualitat i narrativa interactiva*. Barcelona: Eumo.
- ___ (ED.). (2013a). *Homo Videoludens 2.0. De Pacman a la gamification*. Barcelona: Col·lecció Transmedia XXI. Laboratori de Mitjans Interactius. Universitat de Barcelona.
- ___ (ED.). (2013b). *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto, S.L.U.

- (2014). Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital. *Anuario AC/E de Cultura Digital*, 71-81. Recuperado de <https://goo.gl/gwyPT3>
- (2019, enero 6). Bandersnatch. Apuntes sobre la construcción del “teleusuario”. *Hipermediaciones*. Recuperado de <https://bit.ly/2VopjNm>
- SILVA, M. (DIR.). (2012). *Profesionales audiovisuales ante el nuevo escenario transmedia*. Sevilla: Fundación AVA. Recuperado de <https://bit.ly/2TiYcWK>
- TOFFLER, A. (1981). *The third wave*. Nueva York: Bantam Books.

LA AVENTURA DEL HÉROE EN *FINAL FANTASY VII*: MONOMITO EN EL CIBERTEXTO

DR. JESÚS ALBARRÁN LIGERO
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

Desde el método deductivo mitológico, se ha pretendido una unidad de acción o pensamiento en la estructura de la imaginación divina y religiosa. El denominado círculo de Eranos —Joseph Campbell, Karl Kerényi, Carl Gustav Jung (...)— ha brindado una transdisciplinariedad en su aproximación al mito, aquella materia recurrente que emerge como esencia profunda de los relatos fundacionales. Más allá del videojuego como literalización del mito (Vargas, 2016) -fenómeno ergódico y narrativo-, el cibertexto (Aarseth, 1997) reproduce estas dinámicas culturales y estéticas mitológicas a través de parámetros concretos suscritos a grandes modelos de referencia. Esta ponencia aborda la aplicación del modelo circular de “el periplo del héroe” (Monomito), acuñado por el mitólogo Joseph Campbell en su obra seminal *El héroe de las mil caras* (1949), al recorrido del protagonista en *Final Fantasy VII* (Squaresoft, 1997). Partiendo de este marco teórico comparativo, se identificarán las posibilidades narrativas y lúdicas del protagonista y se comprobará su adecuación a la estructura modélica.

PALABRAS CLAVE

Final Fantasy VII, héroe, Campbell, monomito, videojuego.

INTRODUCCIÓN

Considerado como una de las herramientas más populares a la hora de estudiar las estructuras heroicas en cualquier tipo de texto, el monomito de Campbell se ha aplicado en las ciencias sociales a diversos medios o fenómenos, realzando la dimensión narrativa del objeto. Su vocación universal desprendida de la transpsicología junguiana que tanto impacto causó en los estudios del Círculo de Eranos —Mircea Eliade (1954, 1981, 1991, 1999), Karl Kerényi (2004), Joseph Campbell (1972, 2018), etc.— se revela como punto de partida para sistematizar una gran cantidad de material de diferentes culturas y épocas. Este artículo aborda la aplicación del monomito o “viaje del héroe” del mitólogo estadounidense Joseph Campbell al videojuego *Final Fantasy VII* (Squaresoft, 1997), en un estudio integral de las aventuras del héroe en la obra ciber-textual (Aarseth, 1997) creada por Squaresoft.

1. METODOLOGÍA Y ACERCAMIENTO ARGUMENTAL AL OBJETO DE ESTUDIO

Basándose en multitud de relatos populares y mitologías, Joseph Campbell enunció de manera minuciosa y estructural el camino del héroe en tres grandes fases, una separación del mundo o partida, la penetración de alguna fuente de poder y el regreso a la vida. Campbell profundizó en todas las posibilidades estructurales apreciables de la aventura del héroe y expresó su recorrido esquemático en el siguiente diagrama:

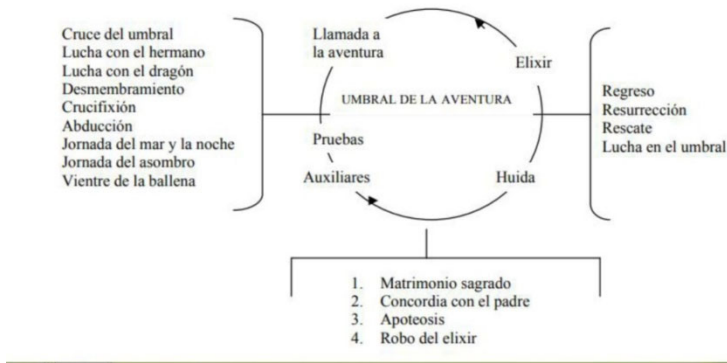


Diagrama del modelo circular del viaje del héroe acuñado por Campbell, también conocido como monomito Fuente: Google Imágenes.

Final Fantasy VII es un juego de rol tradicional (JRPG) donde el usuario lidera a un grupo de héroes conocido como AVALANCHA. En un mundo ciberpunk y distópico dominado por la compañía Shin-Ra, el grupo de héroes combatirá la conquista económica, política y militar de esta empresa oligopólica que amenaza la concordia medio ambiental y social del planeta (Gaia). A través de los llamados Reactores de Mako, la compañía Shin-Ra sustrae y ultraja la energía vital de Gaia, una especie de flujo telúrico-metafísico que emana de la propia tierra denominado Corriente Vital. El usuario se identifica principalmente con Cloud Strife, un exSOLDADO (división militar de Shin-Ra) contratado por AVALANCHA para boicotear estos nocivos Reactores de Mako. Conforme la aventura avanza, el equipo de héroes se percató de una amenaza aún mayor en la figura de Sefirot, soldado legendario que planea la comunión con la Tierra Prometida (un lugar de felicidad suprema), invocar la magia Meteorito y destruir el planeta. El grupo de héroes perseguirá a Sefirot y a Jenova (el gran Dragón y madre de Sefirot) a lo largo de toda Gaia para impedir que lleve a cabo sus planes.

En el siguiente apartado, aplicaremos esta metodología al relato ciber-textual de *Final Fantasy VII* (Squaresoft, 1997) y desgranaremos las

estructuras fundamentales del viaje del héroe según las bifurcaciones que propone el modelo de Joseph Campbell.

1. EL MONOMITO EN *FINAL FANTASY VII*: LA VENTURA DEL HÉROE FRUSTADO

1.1. LA LLAMADA DE LA AVENTURA (EL CRUCE DEL PRIMER UMBRAL)

La “separación del mundo conocido” o partida se encuentra imbuida de una especie de “revelación”, una “llamada de la aventura o señales de vocación del héroe”. En este estadio primigenio del viaje, existe una ruptura con el mundo conocido o cotidiano y se traspasan los límites hacia un nuevo universo extraordinario, místico u oculto. El largo prólogo de la aventura en la megaciudad ciberpunk de Midgar garantiza al usuario la coherencia de este mundo sórdido y excesivamente industrializado, el entorno sórdido habitual para el héroe. El mundo “espiritual”, “místico” o “natural” es el terreno extenso y extraordinario que conocerá el héroe tras dejar atrás la gran megalópolis. Por esta razón el juego se recrea varias horas en la gran ciudad labrando una atmósfera de familiaridad y estética ciberpunk durante buena parte del título, para después lanzar al héroe al mundo místico que es Gaia. El “guardián” de este primer gran umbral es el enemigo Motor Bola, una gran máquina que el grupo debe vencer tras la huida en motocicleta y furgón antes de abandonar la ciudad.

En este primer nivel narrativo, se produce una “ruptura” con el mundo conocido que ha llegado a reconocerse como cotidiano y propio —representado por la decadente ciudad de Midgar—. En este estadio, del relato emerge un “actante” que “llama” al héroe y que Campbell reconoce como “el heraldo” (1972, p. 37). A pesar de que aún existe un conflicto con la Corporación Shin-Ra y de que este es el motivo principal por el que el héroe es auto-desterrado de la gran ciudad laberíntica ciberpunk, el actante que suscita la llamada del héroe desde el misterio y la maldad, son Jenova y Sefirot. Jenova se muestra como expresión del temible Gran Dragón y del monstruo. El primer encuentro del usuario con Jenova, tiene lugar en el Cuartel General de Shin-Ra, último nivel antes de abandonar la Gran Ciudad. Cuando el equipo logra infiltrarse

en el Cuartel General de Shin-Ra, el grupo alcanza la planta del laboratorio, donde se ubica la sala de experimentos del doctor Hojo. Cloud se acerca a una ventanilla de color rosáceo-añil que brilla en lo que parece una cámara criogénica. La visión del héroe parece que le suscita un recuerdo y exclama: “Jenova...”. A continuación, el juego muestra el interior de la cámara: un cuerpo femenino desnudo, decapitado, con algunas alteraciones genéticas y en plena hibernación. Cloud parece aturdido, se arrodilla y se lleva las manos a la cabeza. Después de la breve crisis, Cloud apunta: “¡El Jenova... de Sefirot! Así que la han traído aquí”. Tifa responde: “¡Sé fuerte!”. Barret se acerca a la ventanilla: “¿Dónde se encuentra su %& cabeza? Todo este asunto es estúpido. Sigamos adelante” (*Final Fantasy VII*, 1997). Tras escapar de su posterior captura en el Cuartel General, el grupo advierte que Sefirot ha liberado a Jenova del tanque criogénico, y los escenarios del juego muestran un reguero de sangre que Sefirot ha dejado a su paso y que el héroe debe seguir como metáfora más explícita de esta “llamada” o “convocación”. Antes de abandonar la ciudad, el grupo descubre que Sefirot, el soldado legendario, ha robado el cuerpo de Jenova del Cuartel General Shin-Ra con el fin de buscar “La Tierra Prometida” —un lugar de ensueño y felicidad conocido de historias antiguas—. Durante buena parte del juego —la totalidad del primer CD [versión original de Playstation]—, el grupo persigue los pasos de Sefirot como gran interrogante y como fuerza sobrenatural malvada. Como apunta Campbell:

El heraldo o mensajero de la aventura, por lo tanto, es a menudo oscuro, odioso, o terrorífico, lo que el mundo juzga como el mal, pero que si uno pudiera seguirlo, se abriría un camino a través de las paredes del día hacia la oscuridad donde brillan las joyas. El heraldo puede ser una bestia (...) donde representa la reprimida fecundidad instintiva que hay dentro de nosotros, o también una misteriosa figura velada, lo desconocido (Campbell, 1972, p. 37).

Siguiendo de nuevo a Campbell, en este primer estadio, el destino suscita al héroe y desplaza su “centro de gravedad espiritual” del seno de su cotidianidad —la lucha contra la Compañía Shin-Ra— a un entorno desconocido. El cruce del “primer umbral” hacia la aventura viene representado por este primer abandono traumático de las calles de Midgar

y por la revelación a los héroes de su objetivo: ir tras el Gran Dragón (Jenova), pero existen varias expresiones del cruce de este umbral que divide el mundo ordinario del extraordinario, “místico” o “mágico” y su “guardián” conforme avanzamos en la aventura. Como también afirma Campbell, parece ser que el diagrama del ciclo de la aventura no se muestra en estado puro:

Muchas historias aíslan o aumentan grandemente uno o dos elementos típicos del ciclo completo (...), otros reúnen un grupo de ciclos independientes en una sola serie (...). Episodios diferentes pueden fundirse o un solo elemento puede multiplicarse y reaparecer bajo muchos cambios” (1972, p. 141).

El episodio del pasaje del umbral se repite en varias ocasiones de manera más modesta y a una escala menor durante la aventura. Poco después de salir de la ciudad de Midgar y de la aldea de Kalm, el jugador, al encontrarse con el obstáculo insalvable de una meseta montañosa, sólo puede continuar a pie hacia el este para hallar unos pastos bañados de verde limón y marcados con lo que parecen huellas de algún tipo de ave: son huellas de Chocobo —famoso animal ficticio semejante a un avestruz frecuente en los juegos de rol de Square-Enix desde el videojuego *Final Fantasy II* (Squaresoft, 1988)—: el usuario llega al Rancho de Chocobos. Midgar Zolom es descrita por primera vez por Chocobo Bill padre, el administrador del rancho:

Es como una serpiente de 30 pies de alto. Espera que entres a pie en los pantanos y entonces... ¡BAM!, ataca. Para evitar eso debes conseguir un chocobo en la granja de Chocobo Bill, habla con mi nieto (*Final Fantasy VII*, 1997).

La serpiente se encuentra montando guardia en un pantano antesala de la Cueva de Mitrilo, que resulta el único pasaje hacia el otro extremo del continente, recordando innumerables cuentos populares sobre la puerta, la joya (el mitrilo) y el dragón. El dragón concentra la simbología del “transito” o “portal”. Otro umbral o límite final es la propia entrada al Cráter, sinónimo de inframundo y donde se libra la última batalla del juego. La disposición del primer umbral (partida de Midgar) concentra mayor importancia estructural y enuncia el abandono del “centro de

gravedad social” del héroe hacia la gameplay y la estética. Existe un cambio de paradigma en la jugabilidad que afecta a la comprensión dinámica y espacial del juego. Hasta este momento, el usuario solo reconoce los escenarios pre-renderizados y la lógica lúdica que ofrece Midgar —combates, escenarios pre-renderizados, organización táctica del equipo, pantallas de texto que explican la historia—; cuando el operador se encuentra ante un mapeado tridimensional extenso a explorar y un mapamundi que modeliza infinidad de opciones después de casi diez horas de juego, la visión panorámica y euclídea de formar parte de un mundo orgánico estimulan la emergencia del juego. Tras el primer umbral, la posibilidad de que el pad permita al usuario recorrer extensiones tridimensionales plagadas de monstruos del punto (A) al punto (B) no sólo acentúa el concepto de libertad e incertidumbre, aquella noción, como apunta Campbell que concilia “fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales amenazan [al héroe] peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares)” (1972, p. 140), sino que también dota al juego de una inusual coherencia narrativa interna.

1.2. LA AYUDA SOBRENATURAL

La “ayuda sobrenatural” le sobreviene al héroe como una figura protectora, actante adyuvante y místico que le asiste con su sabiduría o le proporciona algún amuleto para el enfrentamiento con las fuerzas del mal. Según Campbell, la ayuda sobrenatural en el relato del héroe se muestra como “figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar (...) y el consejo que requiere” (1972, pp. 47-48). En *Final Fantasy VII*, Bugenhagen expresa esta imagen del anciano místico, de la sabiduría espiritual y del chaman tal y como se adecúa en el prototipo de narración heroica. Este anciano, líder no declarado de Cañón Cosmo y abuelo de Red XIII —uno de los integrantes del grupo—, guarda la sabiduría sobre el planeta que le han proporcionado años de observación y estudios astrológicos. Bugenhagen es quizá el actante adyuvante más importante de todo el juego —a excepción de Aeris— y quien explica, en su gran planetario de la torre más alta de Cañón Cosmo, las claves espirituales y mitológicas para comprender los

misterios del mundo de Gaia. Además de mostrarse como expresión de la sabiduría primordial del planeta, Bugenhagen es quien indica el camino a los héroes para encontrar la “Llave de los Ancianos” y el responsable de accionar este dispositivo, que finalmente desvela la manera de salvar al planeta en la Ciudad de los Ancianos, hacia el final del juego. El planetario de Bugenhagen en Cañón Cosmo también es el lugar seguro o refugio donde el héroe puede guardar a salvo las Cuatro Materias Enormes que reúne para intentar destruir a Meteorito. Aunque la figura protectora femenina de Aeris se encuentra presente en todo el juego, su naturaleza divina es diferente de aquella propia de Bugenhagen. En la presentación de su abuelo adoptivo, Red XIII ya evidencia que Bugenhagen es portador de un conocimiento esencial, no resuelto a simple vista:

RED XIII- Este es mi abuelo, Bugen. Es increíble, lo sabe todo. (...)
BUGENHAGEN- Cuando llegue el momento de que este planeta muera, comprenderás que no sabes absolutamente nada (...). Hhmmm. Puede que sea mañana o dentro de 100 años... Pero ya no queda mucho.
CLOUD- ¿Cómo lo sabes?
BUGENHAGEN- Oigo gemir al planeta.
CLOUD- ¿Qué quieres decir?
BUGENHAGEN- Los sonidos de las estrellas en los cielos. Mientras esto pasa los planetas nacen y mueren [se escucha un gemido ahogado] (...). ¿No habéis oído? Como si dijera “duele”, “sufro”... (*Final Fantasy VII*, 1997).

1.3. LAS PRUEBAS DEL HÉROE

El siguiente estadio del héroe una vez que ha superado el umbral y a su “guardián” es la iniciación, una serie de pruebas que el protagonista debe superar para mostrar su valía y obtener el elixir o la joya. En sentido macroestructural, las pruebas que se le demandan al héroe en *Final Fantasy VII* — como es frecuente en casi todas las grandes aventuras heroicas — se encuentran relacionadas con el concepto de “búsqueda” en un sentido amplio e íntimo. El equipo inicia su viaje tras las huellas de la figura legendaria de Sefirot con la sospecha de que la oscuridad aspira a

conseguir un poder descomunal basado en un antiguo relato —encontrar la Tierra Prometida— y destruir el Planeta.

Esta primera fase del juego se encuentra bañada de acontecimientos dramáticos y pequeños arcos argumentales que devienen predispuestos a la superación de una serie de pruebas o retos de mayor enjundia e importancia. El contexto de esta serie de pruebas viene enmarcado por la presencia intermitente del Dragón primigenio o Gran Dragón (Jenova). Hasta llegar al Cráter, el héroe en su búsqueda tras Sefirot deberá dar muerte a tres versiones de Jenova para continuar con la aventura. Uno de los mayores retos a los que debe hacer frente el héroe es la muerte de Aeris a manos de Sefirot hacia la mitad del juego. El usuario experimenta un inusual sentimiento de pérdida, puesto que el título posibilita el uso del personaje integrado en las estructuras lúdicas durante buena parte de la aventura, para después arrebatarlo de manera tajante y sin remisión. La muerte de Aeris marca la pérdida de la Joya (Sagrado), una materia de color verde azulado que cae de su cabello cuando Sefirot la atraviesa con su catana Masamune, y, aún más importante, es expresión de la frustración ante la muerte del ser humano como drama irresoluble dentro de la estructura narrativa heroica. En las gestas heroicas es frecuente la muerte del ser querido del héroe —Enkidu en Gilgamesh, Patroclo en la *Ilíada*, Eurídice en el mito de Orfeo, etc.— que marca la conciencia de la finitud de la existencia del héroe, suscita la reflexión metafísica y conjura la maldición del destino mortal de los seres humanos.

En una segunda fase, tras la aventura en el Cráter y la desaparición del héroe principal, Cloud, los héroes deben reunir las Cuatro Materias (Magias, Corriente Vital cristalizada) Enormes antes de que se apodere de ellas la compañía de Shin-Ra para destruir Meteorito, la magia que invoca Sefirot para convocar su “unión” con el Planeta. Las Cuatro Materias Enormes se describen en el juego como materias de alta densidad que representan los cuatro géneros de materia principal —Materia Magia (Verde), Materia Invocación (Roja), Materia de Apoyo (Azul), Materia de Comando (Amarilla)—, pero también, como sugiere el título, estas materias de alta densidad expresan los cuatro puntos cardinales o estados en que se ordenan las coordenadas del mundo y que han

suscitado la atención de Bachelard a la hora de definir las esencias del cosmos por su coincidencia afectiva y su armonía en casi todos los relatos antiguos —Fuego (Invocación), Hielo-Agua (Apoyo), Tierra (Magia) y Aire (Comando)—. Cuando el equipo ha reunido las Cuatro Materias Enormes y Cloud se acerca a ellas en Cañón Cosmo, obtiene un resplandor diferente de cada orbe:

CLOUD- La Materia enorme [Roja] emitió un brillo ardiente. Este color... es el mismo color que la materia invocada.

CLOUD- La Materia enorme [Azul] emitió un brillo frío. Este color... [La materia Neo Bahamut se transforma en Bahamut CERO].

CLOUD- La Materia enorme [Verde] emitió un brillo suave. Este color es del mismo color que la materia mágica.

CLOUD- La Materia enorme [Amarilla] emitió un brillo afable. Este color... es el mismo que la materia comando (*Final Fantasy VII*, 1997).

La persecución de cada una de estas materias representa la búsqueda de las esencias del mundo, y la reunión de todas ellas permite que el héroe se encuentre más cerca de estar “ungido” o “investido” por estas mismas “esencias” que conforman el Planeta; los héroes se convierten fácticamente en paladines y cuidadores de las “esencias” del Planeta. Como bien describe Campbell, en esta fase que pone a prueba al héroe, “habrá que matar los dragones y que traspasar sorprendentes barreras, una, otra y otra vez. Mientras tanto se registrará una multitud de victorias preliminares, de éxtasis pasajeros y reflejos momentáneos de la tierra maravillosa” (Campbell, 1972, p. 67).

1.4. LA GRACIA DIVINA (EL BAÑO EN LA FUENTE DIVINA)

Sin embargo, tras superar las pruebas, el héroe se ve abocado a reconocer y comprender la “Gracia Divina”. En este pasaje, el héroe busca la superación de su estadio como héroe-mortal y la resolución de sus traumas y frustraciones representados, la mayoría de ocasiones, por la búsqueda de la inmortalidad y el temor a la muerte. El héroe anhela el elixir que impida su muerte y para ello se sumerge en la fuente de poder desde donde trata de conseguir el elixir divino de la vida eterna. Esta “caída” en la fuente de la vida —la fuente dadora de leche y miel— desde donde el héroe se encuentra a sí mismo en *Final Fantasy VII* se muestra tanto

literal como simbólica. Según la lógica durandiana (2005), el héroe proyecta estas frustraciones vitales, mortales y psicológicas en el dragón. Siguiendo a Jung, el dragón, efectivamente, representa el miedo último del héroe, la amenaza de la muerte y sus vicisitudes a las que se enfrenta en su drama interno simbólico: “En el mito, el héroe es quien vence al dragón y no quien es devorado por él (...). El héroe tiene derecho verdaderamente a la confianza en sí mismo, pues se ha enfrentado al fondo oscuro de sí ganando su sí-mismo” (Jung, 2002, p. 410).

Este “enfrentamiento con el fondo oscuro de sí mismo” que apuntaba Jung y la frustración ante el deseo y el reconocimiento surca todo el arco argumental del protagonista principal de *Final Fantasy VII* como héroe individual modélico solar (Durand, 2005, 2013). Como ya hemos apuntado, el personaje principal y héroe del juego, con quien el usuario se identifica, es el exSOLDADO Cloud Strife. Cuando el equipo se hospeda en una posada o en casa ajena, ocasionalmente Cloud sufre una especie de ataque repentino y le asalta una voz interior en *off* que parece indicar la afloración de su propio inconsciente y que apunta a los miedos y terrores más temibles, señalando los hechos acontecidos en el pasado y que forman parte del núcleo de la personalidad, el trauma y la psique del personaje. Esta serie de ataques comienzan en el club de alterne de Mercado Muro. Cloud se encuentra con una imagen intermitente de sí mismo con la espada Mortal —su arma habitual— desenfundada y acurrucado en un rincón de la habitación. Cuando el usuario se acerca, comienza a escucharse un fuerte pitido, la imagen de sí mismo desaparece y se puede leer la voz en *off*:

VOZ- ¿Qué estás haciendo en un sitio como éste? Eso es lo que me gustaría preguntarte a ti. ¿Por qué estás perdiendo el tiempo por aquí? ¿Crees que los problemas desaparecerán así como así? ¿Estás pensando eso? No puedes cambiar nada de lo que haya ocurrido en el pasado (*Final Fantasy VII*, 1997).

Los acontecimientos narrados en Nibelheim constituyen un núcleo dramático donde se ven envueltos la mayoría de protagonistas en el juego —Tifa, Cloud, Aeris, Sefirot—. La historia la cuenta por primera vez por Cloud en la Ciudad de Kalm al resto del grupo. A través de un flashback jugable, Cloud narra cómo cinco años antes, ya convertido en

un miembro de elite de SOLDADO, Cloud, el legendario soldado Sefirot y un par de soldados rasos de las tropas de Shin-Ra llegan a Nibelheim, ciudad natal del héroe, para estudiar y solucionar un fallo en el Reactor de Mako que gobierna el Monte Nivel; reactor muy cercano a la ciudad. Tifa —amiga de la infancia de Cloud— los escolta de camino al Reactor a través de los peligrosos montes. La narración cuenta cómo Sefirot acaba asesinando a todo el pueblo y quemando sus restos por algún motivo que el protagonista aún desconoce. Cloud se dispone a combatir contra Sefirot por la destrucción de su tierra natal en el reactor de Mako de Nibel al término de la historia. El relato hace hincapié en la superioridad heroica de Sefirot como matador de dragones y en la relación de superioridad y tutelaje de este para con Cloud: “¿Yo? Yo estaba hipnotizado por el poder de Sefirot” (*Final Fantasy VII*, 1997), llegará a exclamar el héroe durante el relato de los sucesos de Nibelheim.

Cloud se comporta de manera inusual durante buena parte del juego — le entrega la codiciada Materia Negra a Sefirot para que invoque a Meteorito, intenta asesinar a Aeris— y esto le provoca una gran frustración que se muestra en contra de sus deseos racionales.

El héroe responde a la llamada del Herald, pero, internamente, hay algo de “la negativa a la llamada” campbelliana o resistencia durante todo el juego, y explícitamente en torno a este punto de la aventura, cuando Cloud se convierte en víctima; una negación que finalmente es salvada y superada por el autoconocimiento en las aguas de la fuente divina (Corriente Vital). “La llamada no atendida convierte la aventura en una negativa (...). Toda casa que construya [el héroe] será la casa de la muerte, un laberinto de paredes ciclópeas para esconder a su vista su propio Minotauro” (Campbell, 1972, p. 41).

Tras varias interpelaciones de la voz en *off* y en un estadio muy avanzado del juego, es la misma visión de Sefirot quien desvela el misterio al héroe: nuestro protagonista es un monstruo creado a partir de las células de Jenova para uso militar de Shin-Ra, un clon al servicio de las órdenes del villano Sefirot. El antagonista también desvela que, para ocultar esta temible verdad a sí mismo, Cloud había asumido en sus recuerdos de Nibelheim la personalidad y acciones de Zack Fair, un antiguo

compañero y amigo miembro de SOLDADO y pareja de Aeris, que su memoria se había esforzado en olvidar, y que Cloud asimiló parte de la personalidad de su amigo durante todo el tiempo de juego hasta este preciso momento. Ante esta revelación, Cloud entra en shock, admite que existen partes de su vida que no recuerda con claridad y acaba desapareciendo como resultado de la invocación Meteorito, dejando el equipo momentáneamente sin liderazgo.

Tifa Lockheart tomará el mando del equipo en ausencia de Cloud, el usuario debe recorrer todo el mapamundi al timón de la nave Viento Fuerte para intentar rastrear una pista del paradero del héroe mientras realiza misiones secundarias. Tras encontrarlo en la isla de Midel, el grupo descubre que su estado es catatónico y lamentable, los acontecimientos se precipitan, Arma Última ataca Midel, la Corriente Vital invade la ciudad y lanza a Cloud y a Tifa a sus aguas. Esta es la fuente divina y espiritual, el trance que le permitirá al héroe el descenso y el regreso al mundo de los vivos con la buena nueva de la restitución de su ser. Durante este trance, Tifa desciende a la mente de Cloud para liberar recuerdos y encontrar la verdad de los sucesos de Nibelheim; si Cloud es el antiguo amigo de Tifa o si por el contrario resulta un experimento completo del doctor Hojo.

Al percatarse de que se encuentra en los pensamientos de Cloud, Tifa exclama: “¿Estoy dentro de tus sueños o... dentro de tu subconsciente? ¿Estás de búsqueda, no es cierto, Cloud? ¿Te estás buscando... a ti mismo?” (*Final Fantasy VII*, 1997). Los recuerdos se muestran siguiendo una lógica topográfica: el usuario deberá decidir el orden de desbloqueo de los tres recuerdos traumáticos acercando a Tifa a cada Cloud sentado al inicio de cada sendero. Al acercarse al último recuerdo, Tifa aborda cuestiones esenciales:

TIFA- ¿Por qué quisiste unirme a SOLDADO? Siempre pensé que tomaste una decisión muy repentina.

CLOUD- Estaba hundido. Quería que se dieran cuenta de que existía. Me dejaste destrozado. Quería que notaran mi presencia. Pensé que si me hacía más fuerte alguien notaría mi presencia.

TIFA- ¿Alguien? ¿Quién?

CLOUD- [Voz de subconsciente] ¿Quién? Tifa, sabes quién... Eres ese quién (*Final Fantasy VII*, 1997).

Tras este diálogo, Cloud desvela un antiguo recuerdo de la infancia en el que el héroe demuestra a Tifa que su intención era formar parte de su grupo de amigos. En el recuerdo, asistimos a un “día muy especial” según Cloud, y podemos observar a un Cloud niño y a un Cloud adulto entablando conversación con Tifa. Un recuerdo aparentemente sin importancia, pero que apunta a las claves internas del desarrollo de su personalidad:

CLOUD (niño)- Solía pensar... que eran unos estúpidos. Eráis unos niños, os reíais por cualquier cosa estúpida.

TIFA- Pero entonces, éramos todos unos niños.

CLOUD (niño)- Lo sé. Yo soy el que era un estúpido. Siempre quise jugar con todo el mundo, pero nunca me dejaron entrar en el grupo. Entonces, más tarde empecé a pensar que era diferente. Yo era muy distinto a esos niños. Pensé que el algún día me invitarían, por eso estaba siempre paseándome por los alrededores. Yo era entonces una persona muy inflexible y también... débil (...) (*Final Fantasy VII*, 1997).

En este pequeño trance, se demuestra que Cloud no fue creado hace cinco años en Nibelheim sino que resulta ser, efectivamente, aquel amigo de la infancia de Tifa cuyos recuerdos se encontraban malversados debido a la exposición de la energía de Mako y a la integración de las células de Jenova que Hojo le inyectó a Zack y a él mismo tras los sucesos ocurridos en su ciudad natal. Cloud se encontraba presenciando los sucesos traumáticos de Nibelheim, pero observándolo todo desde la posición de uno de los dos soldados rasos que les servían de escolta, como él mismo reconoce tras mucho esfuerzo:

CLOUD- Yo... en realidad, nunca conseguí llegar a ser miembro de SOLDADO. Incluso me despedí de mi ciudad natal diciendo a todo el mundo que me iba a unir. Pero tenía tanta vergüenza [Por ser un soldado raso y no haber llegado a formar parte de SOLDADO, la unidad de élite de Shin-Ra] que no quería ver a nadie (*Final Fantasy VII*, 1997).

Cuando Cloud reconoce esta gran verdad, él y Tifa despiertan en la orilla de una Midel destruida por la Corriente Vital, con el equipo de héroes justo a su lado. Es esta distinción sobre su “mismidad” y “debilidad”

la que consigue Cloud en Midel. Los valores purificadores asociados al agua divina —Corriente Vital— son aquellos de la transformación última: “todo lo que en ella se sumerge «muere», y sale de las aguas como un niño sin pecado y sin «historia», apto para recibir una nueva revelación y comenzar con una vida limpia” (Eliade, 1954, p. 191). Tifa, representación del “mundo exterior” campbelliano, asiste a Cloud en este trance porque, como apunta el propio Campbell citando al texto hinduista Upanishad Brahmana:

La felicidad de las moradas profundas no ha de ser abandonada con ligereza, en favor de la dispersión del yo que priva en el individuo cuando está despierto. «¿Quién que haya abandonado el mundo (...) desearía regresar de nuevo? Él sólo quiere estar allá» (1972, p. 120).

Tras la resolución del conflicto interior del héroe —la liberación tanto de la verdad fáctica (Cloud no es un clon) como de la interna (la asunción de debilidades y apertura emocional)—, al equipo sólo le restará hacer efectivo este autodescubrimiento y aceptación: la batalla final contra el dragón, momento que se llevará a cabo, esta vez de manera literal y no figurada, tras descender a las tinieblas del Cráter del Norte. La posición de Cloud y el grupo comienza siendo la defensa de aquella individualización solar —luchar para que los humanos sigan existiendo en el Planeta—, para después aceptar, investidos como héroes, la decisión del mismo Planeta y de Sagrado consiguiendo el elixir de vida eterna —Corriente Vital—.

Sin embargo, Cloud consigue aquella unidad y especificidad tan cara al Régimen Diurno, el lugar en el mundo por el que tanto combate durante todo el juego. Como apuntaba Campbell validando las nociones de Jung: “El héroe (...) es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas, personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (Campbell, 1972, p. 19).

1.5. EL REGRESO PARCIAL DEL HÉROE

Tras la revelación, “el regreso” del héroe y el descubrimiento del elixir o la joya que podrá salvar el mundo —la materia Sagrado en el Cráter que

se encuentra impedida por Sefirot—, el héroe protagoniza un regreso a Midgar con toda la experiencia y el saber acumulados: el conocimiento y la experiencia de que el Planeta se encuentra trazado por unas energías espirituales —puesto que el héroe ha sido “ungido” en la Corriente Vital— y las certezas del “sí-mismo” junguiano con las que se ha vestido al héroe. En la mitología nórdica, Midgar, la tierra donde habita el ser humano, es uno de los nueve reinos que sostiene Yggdrasil, el árbol de la vida —Asgard, Helheim, Niflheim, Muspellheim, Svartalfheim, Alfheim, Vanaheim, Jötunheim y Midgard—. Representa la tierra destinada a los hombres que los dioses formaron a partir de los restos del gigante muerto Ymir en el Ginnungagap, un “aparente vacío” o “vacío enorme” que existía entre el reino helado de Niflheim y las llamas del mundo flamígero de Muspellheim. La ciudad de Midgar suscita el símbolo de la totalización del reino del ser humano, por esta razón se parte y se regresa a Midgar, porque se muestra como máxima expresión de las formas de relación del mundo humano con el entorno. En la torre del cañón de Junon instalado ahora en la metrópolis de Midgar, el Doctor Hojo hace gala de nuevo de su cinismo y Cloud responde desde la seguridad identitaria y el aplomo del héroe vestido y engalanado por los dioses espirituales del Planeta:

CLOUD- ¡Hojo!

HOJO- Oh, eres tú, el fracaso.

CLOUD- ¡Al menos recuerda mi nombre!

HOJO- Cada vez que te veo, me duele que tuviera tan poco olfato científico. Te evalué como un proyecto fracasado (*Final Fantasy VII*, 1997).

Aunque este regreso a los orígenes —Midgar— acabe con la destrucción de la Compañía Shin-Ra y la muerte de su presidente, Rufus Shin-Ra, a manos de Arma Esmeralda; este retorno se muestra como un regreso parcial del héroe, puesto que el héroe solar aún no ha conseguido el elixir que restaure el mundo, la codiciada joya que se encuentra en la boca del averno, tras el descenso a los infiernos que se producirá hacia el final de la aventura: la última batalla en el Cráter, el *axis mundis* de *Final Fantasy VII*.

1.6. EL DESCENSO A LOS ABISMOS (LUCHA: EMISARIO)

El héroe no huye con la Joya Sagrada, sino que debe luchar por conseguirla, descender a los infiernos como emisario del Planeta. El descenso a las profundidades del mundo como viaje a lo desconocido y abyecto, a la cueva última y al averno de las aguas subterráneas donde se encuentra el dragón definitivo o la muerte muestra en el tópico por excelencia del héroe o la Diosa en las mitologías más complejas: ambos descienden al abismo para vencer la oscuridad y reactivar la vida generativa del mundo (agrícola y amorosa) rescatando un objeto o —persona— valioso de las profundidades. Como apuntan Baring & Cashford, “la diosa desciende para vencer a la oscuridad, para que el ser a quien ama pueda regresar a la luz, y la vida pueda proseguir” (2005, p. 176). En la mitología sumeria, Inanna debía descender al inframundo para encontrar a su hermana Ereshkigal, así como en la griega Deméter debía rescatar a su hija Perséfone e Ishtar, en Babilonia, debía atravesar las puertas del submundo para despertar a su hijo-amante Tammuz, todas ellas conscientes de que la tierra estaría baldía y reinaría la muerte germinativa hasta que recuperaran a su hijo/amado. También el joven Eneas descendió al inframundo y engañó a Cerbero para visitar el alma de su padre. Más tarde, este mito se reconvertiría en el amor puro del héroe masculino mítico en el mito griego de Orfeo y en el mismo descendimiento icónico de Jesús al infierno por tres días, que se enraizaría en la cultura popular y literaria gracias a la tradición dantesca. Este otro gran “descenso” del héroe en la aventura de *Final Fantasy VII* también cuenta con la ayuda de Tifa para volver a alzarse y regresar del inframundo con la gran joya para que la vida humana pueda proseguir.

El objetivo de los héroes es abatir al dragón último y a su vástago (Sefirot) que impide la actuación de la materia Sagrada, la magia blanca que puede detener a Meteorito. Con todo, y tras el éxito en la batalla, este elixir o joya, la materia Sagrada, resulta insuficiente para detener a la inmensa mole espacial que amenaza al Planeta. Entonces la Corriente Vital comienza a fluir como una emanación desde las entrañas de la tierra e impide que Meteorito destruya el Planeta. Este es el gran elixir, el gran don que el héroe trae consigo de su viaje al mundo habitual industrializado para compartir con el resto de sus hermanos y hermanas,

recordando a todos que el mundo espiritual y divino del planeta existe, aun cuando lo hayan olvidado por la excesiva mecanización y las formas agresivas e impersonales de la industrialización. Como apunta Campbell:

Los dos mundos, el divino y el humano, sólo pueden ser descritos como distintos uno del otro: distintos como la vida y la muerte, como el día de la noche. El héroe se aventura lejos de la tierra que conocemos para internarse en la oscuridad; allí realiza su aventura, o simplemente se nos pierde, o es aprisionado, o pasa peligros; y su regreso es descrito como un regreso de esa zona alejada. Sin embargo, y ésta es la gran clave para la comprensión del mito y del símbolo, los dos reinados son en realidad uno. El reino de los dioses es una dimensión olvidada del mundo que conocemos. Y la exploración de esa dimensión, ya sea en forma voluntaria o involuntaria, encierra todo el sentido de la hazaña del héroe. Los valores y las distinciones que en la vida normal parecen de importancia desaparecen con la tremenda asimilación del yo en lo que anteriormente era mera otredad (1972, p. 106).

1.7. EL REGRESO DEL HÉROE

Como apunta Campbell, si las fuerzas divinas han bendecido al héroe, “éste se mueve bajo su protección (emisario) (...). En el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno; resurrección). El bien que trae restaura al mundo (elixir)” (1972, p. 140). El verdadero regreso del héroe —esto es, el usuario— tras su aventura se lleva a cabo después de los créditos de la obra. Tras las pantallas de reconocimiento a los diseñadores del juego, emergen unas letras: “quinientos años después”, seguidos de unas crías de lobos de la estirpe de Red XIII dirigiéndose a las inmediaciones de Midgar. El hecho de que se muestren específicamente unas crías de esta especie resulta llamativo, puesto que, como recuerda el propio Red XIII en Cañón Cosmo, él es el último de su raza debido a la debilitación del Planeta y al aumento de los monstruos de la tribu Gi que amenazaban Cañón Cosmo: “Mi valiente madre luchó y murió aquí. Pero mi cobarde padre la abandonó... Soy el último de mi raza” (*Final Fantasy VII*, 1997). Esto sugiere que el Planeta ha encontrado un nuevo balance energético y ecológico gracias al reconocimiento

de la Corriente Vital y a la sana comunidad del ser humano con su entorno. La familia de perros-lobo aúllan ante las ruinas de Midgar florecientes de verde y de vida. De manera macroestructural, basándonos en el estudio de Campbell, el viaje del héroe en *Final Fantasy VII* podría resolverse en el siguiente diagrama [Figura 1].

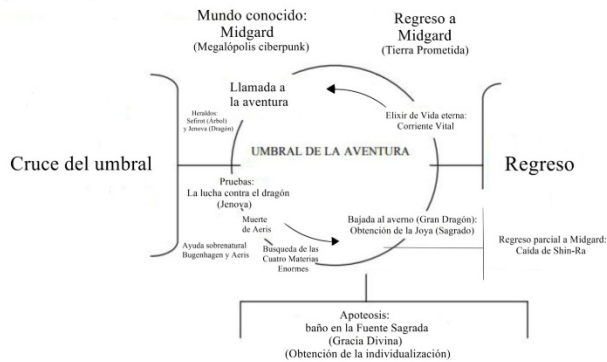


Figura 1. La aventura del héroe en *Final Fantasy VII*, según el modelo del monomito.
Fuente: Elaboración propia.

2. CONCLUSIONES

Final Fantasy VII deconstruye el tópico del “matador de dragones” al señalarlo como “simulación” —la usurpación de la personalidad y recuerdos de Zack por parte de Cloud— y apuntando la importancia de la “debilidad” del héroe, pero al hacerlo, de algún modo valida su propia noción tópica para el relato heroico. El drama del héroe se muestra precisamente en su incapacidad de encontrar su “sí-mismo”, la “confianza de existir en el mundo”. El héroe encuentra este “sí-mismo” junguiano con la primera asunción de la figura del matador de dragones, del vigoroso Zack miembro de SOLDADO y pupilo del antagonista Sefirot. El personaje heroico de Cloud tiene cabida en el universo en el momento en que se descubre a sí mismo como asesino de monstruos y del Gran Dragón —Jenova—, demostrando aquella fuerza y entereza tan apreciadas por el relato heroico, en el sentido más vulgar y físico del término. En este viaje del héroe, Cloud Strife, asume los atributos del matadragones modélico para renegar más tarde de sus atributos y abrazar la debilidad de la “ayuda” y el autoconocimiento. Las bifurcaciones

dispuestas en el modelo monomítico de Joseph Campbell se adecuan a las articulaciones narrativas emergentes en la aventura cibertextual de *Final Fantasy VII*, apreciándose la coherencia estructural del viaje del héroe inclusive en su propia negación. La aplicación del monomito al cibertexto revela la oportunidad y flexibilidad del modelo, y su encaje aun en un texto tan aparentemente alejado de los estudios antropológicos como el cibertexto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AARSETH, E. (1997). *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. John Hopkins University Press.
- BARING, A. & CASHFORD, J. (2005). *El mito de la diosa*. Siruela.
- CAMPBELL, J. (1972). *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica.
- CAMPBELL, J. (2018). *Las máscaras de dios* [4 volúmenes]. Atalanta.
- DURAND, G. (2005). *Estructuras antropológicas del imaginario*. Fondo de Cultura Económica.
- DURAND, G. (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Siglo Clave.
- ELIADE, M. (1954). *Tratado de historia de las religiones*. Instituto de estudios políticos.
- ELIADE, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama/Punto Omega.
- ELIADE, M. (1983). *Herreros y Alquimistas*. Alianza.
- ELIADE, M. (1991). *Mitos, sueños y misterios*. Grupo libro 88.
- ELIADE, M. (1999). *El mito del eterno retorno*. Alianza Emecé.
- JUNG, CARL GUSTAV (2002). *Mysterium Coniunctionis*. Trotta.
- KERÉNYI, K. & JUNG, C. G. (2004). *Introducción a la esencia de la mitología*. Siruela.
- VARGAS IGLESIAS, J. J. (2016). *Sistematización de un nuevo paradigma ontológico del videojuego: el formativismo* [Tesis doctoral inédita]. Universidad de Sevilla.

EL VIDEOJUEGO REDEFINIENDO AL CINE. O CÓMO LA LÚDICA DIGITAL IMPONE SUS CONDICIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA

DR. MARIO-PAUL MARTÍNEZ FABRE
Universidad Miguel Hernández de Elche

RESUMEN

Desde el estreno de *Tron* (Steven Lisberger) en 1982, el número de películas dedicadas al videojuego ha crecido de una forma exponencial, pasando de un estreno internacional anual, a una media de cuatro por año. Una cifra, tan solo equiparable al crecimiento de sus recaudaciones en taquilla, y al también notable aumento de la presencia del juego digital en el marco de la cultura y el entretenimiento.

Adaptaciones cinematográficas de plataformas de éxito como *Tomb Raider*, *Resident Evil* o *Assassin's Creed*, pero también películas cuyo guion original y cuya estética reivindican al videojuego sin modelos previos, como la misma *Tron*, u otras como *eXistenz*, *Rompe Ralph* o *Avalon*, dan buena cuenta de los efectos de este desembarco, y denotan un nuevo paradigma cinematográfico: la impronta del juego digital sobre el lenguaje del cine.

Los ejemplos antes citados (entre otros muchos), prueban cómo las condiciones del videojuego -acción, interfaz, algoritmo, etc.- han ido integrándose paulatinamente en la pantalla fílmica, remodelando sus códigos formales, así como buena parte de sus estrategias narrativas. Algunos incluso, durante todo el metraje del mismo film, como es el peculiar caso de *Hardcore Henry* (Naishuller, 2015). Cabe preguntarse cuál es la medida y la verdadera relevancia de estas aportaciones, y cuáles son los mecanismos que estas emplean para decantar al lenguaje fílmico hacia el terreno del videojuego. Del mismo modo, cabría cuestionar el papel de los grandes consorcios cinematográficos y de la industria del entretenimiento ante tales hibridaciones, así como cuáles son las directivas de mercado bajo las que se ha consolidado este nuevo régimen.

La presente propuesta, pretende ofrecer una respuesta general al grueso de estas cuestiones, examinando el contexto cine-videojuegos, y proponiendo una serie de casos de estudio, cuyo impacto e influencia sobre el medio cinematográfico, han consolidado el asentamiento y la definición de este *cine de videojuegos*.

PALABRAS CLAVE

videojuego, cine, adaptación, espectáculo

1. INTRODUCCIÓN

Cuando uno no es un simpatizante o un *conaisseur* del videojuego, suele llegar a su conexión con el cine a través de una de sus facetas más visibles: las adaptaciones de plataformas de éxito. Esto es, adaptaciones cinematográficas de videojuegos con grandes ventas a sus espaldas, como *Street Fighter* (Souza, 1994), *Resident Evil* (Anderson, 2002), *Lara Croft: Tomb Raider* (West 2001), o *Assassin's Creed* (Kurznel, 2016), entre otras, que, con cierta frecuencia, aterrizan en las pantallas de cine, de TV o vídeo por demanda.

Se trata de un caso normalizado en las salas de cine (o que podría calificarse, cuanto menos, como común), ya que las compañías de Hollywood, y los grandes conglomerados del entretenimiento que las sustentan⁷⁶¹, invierten mucho esfuerzo y dinero en publicitar este trasvase, y en intentar trasladar el éxito económico del videojuego a la taquilla cinematográfica. Un modelo semejante al que, por ejemplo, ocurre con la literatura y sus adaptaciones fílmicas; o con los cómics, y sus abundantes desembarcos en las salas de cine.

Algunos espectadores, no obstante, también reconocen un cine de videojuegos paralelo, con un volumen igualmente considerable de producciones, cuyas películas tratan el tema del videojuego sin centrarse concretamente en una adaptación. Es decir, en la cinematografía actual también constatamos películas que elevan al videojuego como tema central de su producción, empleando un guion original que no debe nada a ningún juego del mercado más que los códigos de su propio lenguaje. Aquí nos referimos a films conocidos por el público general como *Tron*

⁷⁶¹ Seis de los estudios actuales más poderosos del cine estadounidense, Columbia Pictures, Warner Bros, Fox, NBC Universal, Paramount Pictures y Disney, son ahora filiales de otros seis "gigantes mediáticos" como Sony, Time Inc., Viacom, General Electrics, News Corporation y Walt Disney Company, respectivamente. Consorcios que, a su misma vez y a una escala mayor, prácticamente se reparten el control de la industria de entretenimiento y de los medios en Estados Unidos, y parte del mundo globalizado.

(Lisberger, 1982), *¡Rompe Ralph!* (Moore, 2012), *Spy Kid 3D: Game Over* (Rodríguez, 2003), *Pixels* (Columbus, 2016); o a estrenos de corte independiente como *eXistenZ* (Cronenberg, 1999), *Avalon* (Oshii, 2001), *Ben X* (Balthazar, 2007), o *Hardcore Henry* (Naishuller, 2016), entre otros, que, *grosso modo*, no han sido tan publicitados como las adaptaciones, y se mantienen en los márgenes de un cine más alternativo, o menos *mainstream*.

Lo cierto es que, entre ambos modelos -*adaptaciones cinematográficas de videojuegos y películas sobre videojuegos*- se constata ya una producción bastante importante de films bajo la temática de la lúdica digital. Y lo cierto es que, si contamos con los “grandes” estrenos de Hollywood, las películas de corte independiente e, incluso, películas más marginales como los *anime* (films de animación japonesa), los *fanfilms*⁷⁶², o las películas que van directamente a video por demanda (léase Netflix, Amazon Prime, etc.), observaremos como es un espacio cinematográfico muy amplio, con un gran volumen de producciones, y con más de 40 años de longevidad. Hablamos, sin problemas, de más de 400 films alrededor del videojuego, en un crecimiento exponencial que desde, 1982 hasta nuestros días, se ha multiplicado casi por diez⁷⁶³.

Buena parte de la culpa de este volumen de films, como se comentaba, recae en el ya citado Hollywood y en su deseo de rentabilizar sus *blockbusters* bajo una serie fórmulas básicas propias de su estilo: a saber, de una o varias estrellas mediáticas como reclamo del film, una estética potente repleta de efectos especiales y, en la mayoría de ocasiones, unos formulismos narrativos que, relajan -almibaran- los contenidos originales del videojuego, adecuándolos a las grandes audiencias. Caso, por ejemplo, de adaptaciones como *Street Fighter* o *Double Dragon* (Yukich, 1995), que en su traspaso sustituyeron buena parte de la violencia

⁷⁶² Producciones audiovisuales no profesionales, realizadas por aficionados de un determinado producto, historia o personaje.

⁷⁶³ Estas cifras pueden contrastarse en libros como *Des Pixels a Hollywood. Cinéma et Jeu Vidéo. Une Histoire économique et Culturelle* (Blanchet, 2010) y *El videojuego en el Cine. Orígenes y Perspectivas* (Martínez, 2020). Así como en plataformas abiertas de listados y datos sobre producciones cinematográficas como IMDB; FilmAffintiy o Box Office Mojo.

original del juego, por una dudosa comicidad (que no salvó su negligente paso por taquilla). O casos, igualmente sangrantes, como el de la adaptación homónima del juego del fontanero de Nintendo, *Super Mario Bros* (Morton y Jankel, 1993), cuyos directores canjearon su universo fantástico, por un film en el que se intenta racionalizar lo que -precisamente- funcionaba por su fantasía: a nadie convenció que para realizar sus característicos saltos entre plataformas, Mario tuviese que hacerlo con unas botas mecánicas, o que las simpáticas setas del juego (Toad), fuesen en la película una manta bulbosa de hongos sin personalidad⁷⁶⁴. Todo en aras -como puede verificarse en diversas entrevistas y fuentes documentales⁷⁶⁵- de intentar contentar a una gran audiencia y engrosar la recaudación, sin finalmente convencer ni a aficionados del juego, ni al público general, ni a la crítica especializada.



Figura 1: Anuncio publicitario del film *Assassin's Creed* (Kurzel, 2016).

⁷⁶⁴ El film costó 48 millones de dólares y en la taquilla internacional no alcanzó los 21 millones dólares. Información extraída de <<http://boxofficemojo.com/movies/?id=supermariobros.htm>> [Última consulta: 04/10/2020].

⁷⁶⁵ Por ejemplo, el documental *Starz Inside: Hollywood Goes Gaming* (Foglight Entertainment, 2007) o el libro *Hollywood Gamers. Digital Convergence in the Film and Video Industries* (Brookey, 2010).

Pero también es cierto que, si Hollywood ha apostado por estos films relacionados con el videojuego, es por un cambio generacional que se ha dado entre un público que, hoy en día, juega prácticamente desde los 8 hasta los 50 años⁷⁶⁶. Así como por la aparición de una serie de cineastas, usuarios de videojuegos o -cuanto menos- interesados en expandir su contenido en la pantalla de cine, que han decidido explorar este campo sin los prejuicios que todavía arrastraba este medio, tachado en sus inicios de “juguete” o mero “producto de entretenimiento”⁷⁶⁷.

En este último grupo, podemos citar desde realizadores de dudoso calado como James Yukich, Jason Lei, o el mismísimo Uwe Bowl, director de más de una decena de *adaptaciones de videojuegos* encasilladas en la *serie B* o en la *serie Z*. A cineastas solventes o de renombre como David Cronenberg o Steven Spielberg, cuyas mayores pretensiones artísticas para la temática del juego digital han aportado nuevas perspectivas al género.

2. HIPÓTESIS

Ahora bien, ¿qué es lo que nos ofrece, entonces, este nuevo fenómeno del campo cinematográfico versado en el videojuego? ¿Cuáles son las cualidades que aporta la lúdica digital al cine? Esta es la hipótesis desde la que cabe preguntarse cuál es la medida y la verdadera relevancia de estas aportaciones, y, bajo este aspecto, cuáles son los mecanismos que estas emplean para decantar al lenguaje fílmico hacia el terreno del videojuego. Del mismo modo, esta es la hipótesis desde la que cabría, también, cuestionar el papel de los grandes consorcios cinematográficos y de la industria del entretenimiento ante tales hibridaciones, así como

⁷⁶⁶ Datos que pueden consultarse en bases de datos e informes anuales de producción y consumo de videojuegos como, por ejemplo, la Entertainment Software Association (ESA), la Asociación Española de Videojuegos (AEVI), o listados de ventas internacionales como VGchartz.

⁷⁶⁷ No olvidemos que el cine, en sus inicios, tampoco fue considerado un espectáculo “intelectual” (a la altura, en su momento, de artes elevadas las clases pudientes como la literatura, el teatro o la ópera), y que sus primeras proyecciones circulaban bajo salones improvisados o carpas de feria.

preguntarse cuáles son las directivas de mercado bajo las que se ha consolidado este nuevo régimen.

3. METODOLOGÍA

Para ofrecer una respuesta general al grueso de estas cuestiones, examinaremos el contexto cine-videojuegos desde una perspectiva de tipo inductivo, y desde una metodología combinada entre los *Estudios del cine*, y los *Estudios del videojuego* (*Game Studies*). El primero, como campo metodológico a partir del cual sustraer las bases de los mecanismos y las estrategias del lenguaje cinematográfico que se aplican al espacio del *cine de videojuegos*. Y el segundo, siguiendo este camino de evidencias, para realizar el mismo ejercicio desde la óptica del videojuego, y desde las particularidades propias de su ámbito que aterrizan en el cine (tales como acción, interfaz, algoritmo, y demás aspectos que se desgranarán a lo largo del texto). Como paraguas, y elemento catalizador a estas metodologías, en ciertos pasajes se acudirá a los *Estudios visuales*, disciplina que se encarga de analizar la importancia de *visualidad* y la construcción de las imágenes en cultura contemporánea. Todo ello, proponiendo una serie de casos de estudio donde aplicar estas metodologías del conocimiento, y cuyo impacto e influencia sobre el medio cinematográfico, han consolidado el asentamiento y la definición de este *cine de videojuegos*.

4. DISCUSIÓN, RESULTADOS

4.1 HACIA EL ESPACIO DE JUEGO

En ambos modelos, tanto en las *adaptaciones* como en las *películas sobre videojuegos*, y en cualquiera de sus estratos, del cine *mainstream* al cine independiente, lo que ha hecho el videojuego es: primero, imponer sus temáticas y su imaginario estético; y segundo y, paulatinamente, ir imprimiendo sobre estos dos factores sus propios recursos discursivos.

Esto es, no solo construir un *cine de videojuegos* a través de guiones adaptados, guiones originales, u homenajes nostálgicos alrededor de los juegos clásicos; sino también construir un cine armado con una estética y

con un lenguaje derivados de su propia naturaleza computerizada: por tanto, un cine donde se perciben trazos de su algoritmo, de su interfaz, y de su condición principal, la *acción*. Y esta naturaleza digital es una de las claves mas interesantes del *cine de videojuegos*: cuando los films evitan limitarse al mero traslado de un guion o una faceta plástica de un juego de éxito, e intentan introducir alguno de sus patrones estructurales en la pantalla de cine para fomentar nuevos discursos (y encuentros). Hallazgos, en este aspecto, con un verdadero sentido fehaciente en el film; capaces de provocar la reflexión, y capaces despertar nuevos conceptos y emociones en el espectador.

En la cinematografía actual, comienzan a ser numerosas este tipo de experiencias. Un ejemplo de ello podría ser *Elephant*, la película dirigida por Gus Van Sant en 2003, sobre los terribles sucesos de la *masacre del Colombine* en Estados Unidos. En muchos pasajes del film, observamos como la cámara sigue continuamente a los protagonistas devaneando por los pasillos del instituto. Son planos secuencia muy extendidos, en ocasiones hasta el tedio, que por un lado reflejan cierta intranscendencia vital del adolescente americano, y por otro aluden a la perspectiva de los videojuegos de disparo en primera persona -los FPS (*First-person shooter*)- a lo que juegan los perpetradores de la masacre. Al final del film, la misma cámara que circula por los pasillos, se situará bajo la vista subjetiva de los asesinos, realizando un evidente ejercicio de superposiciones entre cine y videojuego. En general, un movimiento filmico que aprovecha las condiciones del videojuego para exponer un patrón nuevo: una cinestesia particular (un “tiempo esculpido”⁷⁶⁸), dilatado bajo la cadencia y la perspectiva propia de la lúdica digital.

⁷⁶⁸ Conocida expresión del cineasta Andrei Tarkovsky para referirse a una particular modulación del tiempo cinematográfico.

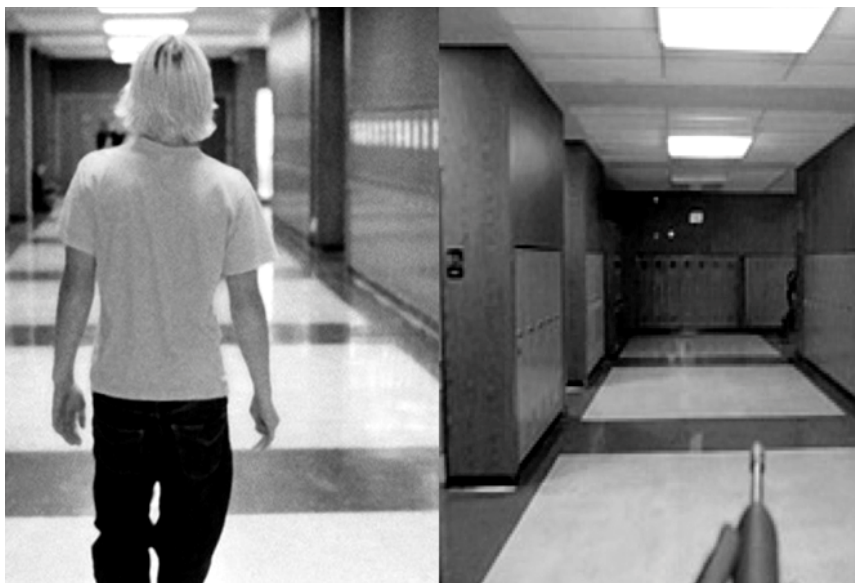


Figura 2: Fotogramas del film *Elephant* (Van Sant, 2003).

Este tipo de cine, con inquietudes reflexivas alrededor del videojuego, tiene su germen, en realidad, en 1982, en el estreno de *Tron* de Steven Lisberger. Y por ello, y ya desde sus inicios, puede decirse que el *cine de videojuegos* nació para aportar una nueva visión a la cinematografía. Pero bien es cierto que su tímida recaudación en taquilla (respecto a los costes de producción), y la reticencia de algunos públicos a acercarse a estas temáticas, dejaron en barbecho durante mucho tiempo a los ejercicios cinematográficos más atrevidos alrededor del juego digital.

Tron, no obstante, fue en su momento una película muy avanzada a su tiempo⁷⁶⁹. Su guion abordaba conceptos como la inteligencia artificial, la existencia en la virtualidad, o el “hackeo” informático, desde el punto de vista novedoso de la lúdica digital, y bajo conceptos narrativos accesibles y sustentados por alusiones visuales de gran potencia (los discos duros que portan los personajes del mundo digital adheridos a su espalda

⁷⁶⁹ Su influencia, además, se aprecia tanto en films del *cine de videojuegos* como *Pesadillas*, *Juego mortal*, *¡Rompe Ralph!*, etc. como en películas inspiradas por lo digital y sus espacios virtuales como *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995), *Virtuosity* (Brett Leonard, 1995) o la trilogía *The Matrix*, entre otras.

y que representan su código y su memoria; o ideas como la del “guardián de la torre”⁷⁷⁰ que representa “físicamente” a un programa de seguridad -lo que hoy llamamos *cortafuegos*-). En este sentido, su particular yuxtaposición de filmación real, con animaciones de rotoscopia y con más de 15 minutos de metraje realizado por computación digital (por primera vez en la historia del cine), llevaron tan lejos al film en cuestiones estéticas, que la propia academia de los Oscar, no permitió que se presentase al galardón de los mejores Efectos especiales. Los académicos consideraron que usar la computadora en el metraje cinematográfico y los VFX “era hacer trampa”⁷⁷¹.

3.2 TEMÁTICAS DEL CINE DE VIDEOJUEGOS

En el *cine de videojuegos*, la constante es, evidentemente, el videojuego; sea adaptado o sea la idea principal que sobrevuela el film. Así que lo más interesante, en este aspecto narrativo, suele ser la perspectiva que adoptará la película frente a él.

El videojuego, a lo largo de toda su trayectoria cinematográfica, ha pasado primero por ser un mal endémico de la juventud. Especialmente en sus inicios, cuando copaba las salas de máquinas recreativas a las que los adultos consideraban lugares de dudosa moral (*Pesadillas, Joysticks*),⁷⁷². Y, de ahí, a convertirse directamente en la personificación del mal (*Juego Mortal, Stay Alive*)⁷⁷³; con monstruos propios que amenazan con quebrar la barrera del juego e invadir la realidad. También ha pasado de ser un objeto cultural, ameno y amigable, propio de las comedias familiares (*¡Rompe Ralph!, Pixels*), a dar pie al drama social o de sobremesa, protagonizado por personajes que viven aferrados a su burbuja virtual (*Ben X, El campeón del videojuego*, Holland, 1989).

Lo habitual por tanto, y sino se trata de una *adaptación de videojuego*, es toparse con películas que indagan en temas como: las aventuras

⁷⁷⁰ Dumont, interpretado por Walter Gibbs.

⁷⁷¹ *The Making of Tron* (Robert Meyer Burnett, 2002).

⁷⁷² Sargent (1983) y Clark (1983), respectivamente.

⁷⁷³ Flynn (1994) y Brent (2006), respectivamente.

“inmersivas” de los usuarios por los universos virtuales del juego; los peregrinajes pubescentes alrededor de las salas de máquinas recreativas; las problemáticas sociales en las que, de una forma u otra, termina inmiscuido este fenómeno del entretenimiento, etc. Films, en resumen, cuyo *corpus* ha sido ideado para entretener y para reflexionar bajo las temáticas de los juegos digitales.

En general, estas pulsiones temáticas han ido inspirándose en los géneros cinematográficos en los que también se apoyaron los primeros videojuegos para triunfar. El cine de artes marciales, el cine de acción, el de ciencia ficción, el *Western*, etc. fueron los temas a los que se acogieron los primeros videojuegos, comercializados entre los 70 y 80, que aun no vislumbraban su verdadero potencial narrativo, y que preferían aferrarse al *mainstream* funcional para tener éxito⁷⁷⁴.

De ahí también, y siguiendo esta línea, puede destilarse que las primeras adaptaciones cinematográficas de videojuegos (*Super Mario Bros*, *Double Dragon*, *Wing Commander*, etc.), fuesen en su mayoría un sonado fracaso. Como se ha apuntado, en su recelo por presentar la verdadera naturaleza del juego, pervertían la temática del original del mismo, y la adecuaban a cánones cinematográficos preestablecidos para hacer películas acomodadas a un gusto general que, al final, no convencían a nadie.

Hoy en día, no obstante, el *cine de videojuegos* parece haberse aceptado a sí mismo, y no solo acude a los géneros cinematográficos preexistentes, sino que ha aprendido a respetar su naturaleza y a sus propias tramas sin descafeinarlas, e imprimiendo, además, sus propias tipologías en el cine: Por ejemplo, el género *arcade* (*Spy Kids 3D*, Rodríguez, 2003), el Survival Horror (*Resident Evil*), los juegos de lucha (*Mortal Kombat*, Anderson, 1995), los juegos de disparo en primera persona (*Doom*, Bartkowiak, 2005), etc. Un vasto campo del *intertexto*, donde las temáticas

⁷⁷⁴ Prueba de ello son juegos como *Space Invaders* (Taito, 1978), *Gun Fight* (Taito, 1975), o *Kung-Fu Master* (Data East, 1984), entre otros, que se adherían a los géneros cinematográficos antes comentados para articular sus partidas.

cinematográficas clásicas, ahora son rearticuladas por el juego, ofreciendo un nuevo panóptico de subgéneros y narrativas.

3.3 ESTÉTICAS DEL CINE DE VIDEOJUEGOS

Si los textos se cruzan, por fuerza mayor, los lenguajes también terminan haciéndolo. En este punto, la novedad surge cuando las condiciones particulares del videojuego se superponen a las del medio cinematográfico. En otros términos, cuando la *acción*, la interfaz y el algoritmo -las 3 condiciones que han hecho del videojuego un medio artístico independiente y con cualidades propias-, se yuxtaponen a las estructuras expresas del cine como el montaje, el diseño de sonido, los VFX, la dirección de arte, etc. Si el cine, en este aspecto, presenta el montaje como una cualidad intrínseca, inherente a su naturaleza y a sus modos de control del espacio-tiempo, el videojuego tiene como primera y radical condición, la *acción*; la dinámica interactiva que se da entre máquina y usuario, desde la que, partida tras partida, emerge un mensaje. Sin montaje (por básico que sea), no hay cine; sin *acción*, no hay partida.

El traslado de esta dinámica de juego a la pantalla cinematográfica ha generado, por un lado, una alusión exagerada de la *acción*. Una serie de films frenéticos, repletos de secuencias explosivas, que muchas veces confunden el concepto de adaptación -del latín *adaptare*, adecuar, ajustar- con la literalidad. Es lo que ocurre en *adaptaciones* o *películas sobre videojuegos*, como *Doom*, *Dead or Alive* (Yuen, 2006) o *Guns Akimbo* (Lei, 2020), entre otras, que no contentas con atiborrarnos con la testosterona visual de sus efectos visuales, intentan imitar la *acción de juego* con montajes sincopados, grandes dosis de efectos especiales, y superposiciones de elementos del videojuego como la interfaz, las barras de energía, las de puntuación, etc. Hasta convertir el film en una pasarela de secuencias de acción, que se suceden sin mucho fuste, prácticamente como sucede entre los niveles de un videojuego.

Pero, por otro lado, el traslado de la *acción* de juego a la gran pantalla también ha generado una sinestesia peculiar, más expandida, que -como en el caso de *Elephant*- abre su tempo a prolongados planos secuencia, semejantes a los devaneos del jugador por el entorno virtual. Films como

Silent Hill (Gans, 2006) o *Avalon*, por ejemplo, cuentan con unos tiempos “esculpidos”, a la manera del cine expandido de Youngblood, o - salvando las distancias- a la manera de un Tarkovsky o un Sokurov, donde el elemento dramático no se deja recoger hasta que alcanza su propio tiempo: solo se sale de este bucle cenestésico, al alcanzar finalmente el siguiente escenario, o frente a la resolución de un problema. Es decir, y como ocurre con los videojuegos, cuando el personaje/avatar termina un nivel, o cuando vence al problema propuesto por la máquina.

Este efecto, derivado de la condición informática del juego, nos lleva a la propia relevancia de su algoritmo. Su programación interna; aquella que, como un motor bombea órdenes y datos para que el juego vaya generando el espacio virtual por donde circula el jugador. Pero, ¿cómo pueden trasladarse este algoritmo, estos modelos de programación informática, a una película? Insertar este tipo de órdenes computerizadas nos llevaría, en casi todos los aspectos, a un cine experimental (como, por ejemplo, piezas de videoarte en la que el metraje se genera según códigos informáticos); o nos llevaría a lo que conocemos como películas interactivas, films como *Night Trap* (Digital Pictures, 1992), *Bandersnatch* (Slade, 2018), donde el espectador, mando en la mano, decide que rutas debe tomar el film.

No todos los espectadores y espectadoras están dispuestos a consumir este tipo de productos interactivos, así que el *cine de videojuegos*, en general, ha optado por simular esta idea del algoritmo desde su propio lenguaje.

Por ejemplo, en su film *eXistenZ*, David Cronenberg deja a un personaje suspendido en un bucle, colapsado *ad infinitum*, del que no puede salir hasta que los protagonistas del film vuelvan a interactuar con él y le responden a una pregunta. Un funcionamiento propio de los videojuegos, que no nos dejan avanzar hacia los siguientes niveles de juego sino interactuamos con ciertos personajes, y que también podemos ver en otros films afines a la temática de *eXistenz* como *Nirvana* (Salvatore, 1997) o la citada *Avalon*. O incluso en films menos pretenciosos en su contexto intelectual, como las nuevas versiones de *Jumanji* (*Jumanji*:

Welcome to the Jungle, y *Jumanji: Next Level*, Kasdan ,2017 y 2019) o *Pixels*.

Otro agente algorítmico visto en reiteradas ocasiones en la pantalla de cine, es el efecto *glitch* o “error informático”. Ese efecto de rotura de sistema, que quiebra la imagen en pixels e interferencias de código. Se utiliza con fines estéticos, por ejemplo, en films como *Gamer* (Nevelidine y Taylor, 2009) o *Ready Player One* (Spielberg, 2018), donde los objetos destruidos quedan suspendidos en el aire, cual veladuras que permean la virtualidad y la realidad. Pero también, se introducen como elementos narrativos en films como *¡Rompe Ralph!*, donde la propia protagonista padece constantemente achaques de *glitches*, los cuales lejos de ser una enfermedad, se revelan al final del film como un valor añadido que la mejoran como personaje.

Curiosamente, también podríamos citar la imitación de la condición algorítmica del juego, entre las conductas de los propios actores y protagonistas de los films. En adaptaciones como *Tomb Raider*, *Assassin's Creed*, *Prince of Persia* (Newell, 2010), es sencillo comprobar como los actores y actrices adoptan las poses y los movimientos característicos de los personajes de juego para que sean reconocibles al espectador. Puro fetichismo para completar el encuadre de referencias estéticas. Pero en otros films, como *Gamer* o *Ben X*, se avanza un paso más allá y observamos como las conductas de los propios personajes, funcionan a la manera espasmódica de los avatares de un juego. Ambos films realizan un ejercicio inverso al trasladar las estructuras y las reglas del videojuego sobre el plano real; planteando, esta vez, cuáles serían las consecuencias de configurar nuestra realidad bajo los códigos del videojuego. Por ellos, sus personajes se mueven en una coreografía rígida, como si fuesen manejados por control remoto, y cuyas conductas llegan a afectar, paulatinamente, a sus modos de pensamiento y percepción de la realidad.

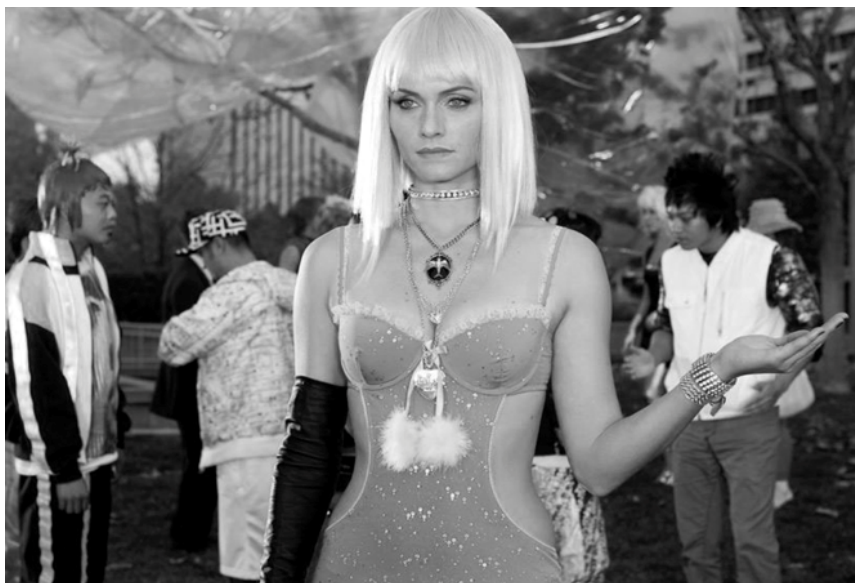


Figura 3: Fotograma del film *Gamer* (Nevelidine y Taylor, 2009).

Para terminar con esta serie de ejemplos estéticos, cabría citar que estos aspectos derivados del lenguaje compartido entre el cine y el videojuego, no solo afectan a su propio cine, sino también a un tipo de películas que, sin tener al juego como tema principal, han incorporado sus condiciones y hallazgos en su metraje. Se trata de films como *Scott Pilgrim contra el mundo* (Wright, 2010), *Código fuente* (Jones, 2011), o *Hardcore Henry*, entre otros, que han hecho suyas muchas de estas fórmulas, no solo para construir su imagen a través del imaginario estético del videojuego, sino para incorporar también su lenguaje en sus estructuras narrativas.

Es especialmente sonado, por ejemplo, el uso de la vista en primera persona de los videojuegos (la vista subjetiva) que emplea *Hardcore Henry*, durante todo su metraje. Su director expande el plano cinematográfico con una cámara GoPro y un objetivo gran angular⁷⁷⁵ para que, como en los juegos de disparo FPS, observemos la acción en toda su amplitud y

⁷⁷⁵ La cámara de gama alta, GoPro Hero4 Black, usa un “ultra gran angular” a 30 fotogramas por segundo. Las cámaras de este tipo fueron desarrolladas, originalmente, para acoplarse al cuerpo de los deportistas, y conseguir una mayor estabilidad visual a la hora de enfrentarse a sus retos.

voluptuosidad. Un POV (siglas de *point of view*)⁷⁷⁶ visceral en sus espectáculos de lo sensitivo y lo *immersivo*, donde bien podríamos hablar de una pornografía de la *acción*, o de una pornografía de la “hipervisualidad” (Lipovtesky, Serroy, 2009). Un producto que muestra en la pantalla *todo lo que hay que mirar*, sin figuras retóricas ni dobles sentidos en su trama o forma. En otras palabras, un *gonzo cinematográfico* dopado con la tecnología necesaria para exacerbar el impacto y la verborrea audiovisual, que potencia los nuevos espacios compartidos entre el cine, el videojuego y la realidad virtual (Martínez, 2018), planteando interesantes preguntas para el cine que viene.

4. CONCLUSIONES

Estos son solo algunos casos acotados tras la amplia hipótesis que plantea este texto. Existen muchos más y, con toda seguridad, se abrirán también nuevos derivados de ellos. Ya que, el *cine de videojuegos*, como se ha constatado, constituye un producto de relevancia para el mercado audiovisual, así como un importante fenómeno de la *cultura de masas*, con sus propias condiciones, afín a las nuevas generaciones de espectadores.

Sin embargo, y aun a pesar de algunos de sus excepcionales ejemplos, todavía se trata de una categoría audiovisual con un largo camino por recorrer en lo que se refiere a la optimización de su discurso general, y en lo que se refiere, en este sentido, a la mejora de sus narrativas y de sus cualidades semióticas.

Las *adaptaciones de videojuegos* representan hoy la muestra más encasillada de este tipo, al funcionar bajo los parámetros convencionales de Hollywood. Esto es una prueba de cómo un fenómeno (en principio) con características propias como el *cine de videojuegos*, puede perder una

⁷⁷⁶ Cabe recordar que la etiqueta POV, también es el indicativo de un género pornográfico especializado en mostrar de forma directa la experiencia sexual desde la vista subjetiva: se busca intensificar la experiencia a través del factor *immersivo* que proporciona esta técnica -precediendo prácticamente a la realidad virtual-, hoy mucho más factible y accesible gracias a las cámaras y a los dispositivos antes comentado

parte de su impronta absorbido por el *establishment* de los estudios de cine y sus imperativos económicos.

Por otro lado, y en lo que respecta a las *películas sobre videojuegos*, aún se está lejos del punto óptimo. A pesar de que representan generalmente la faceta más creativa y experimental de este cine, muchos de estos films no han conseguido ni la visibilidad ni la rentabilidad suficiente como para fomentar su propio campo en la industria. *Nirvana*, *eXistenZ* o *Avalon*, entre otras películas de esta categoría, siguen siendo películas marginales, situadas entre el *cine de culto* y el *cine de autor*, que apenas aportan beneficios a sus productoras. Solo los ejemplos más familiares (y por tanto los más comerciales en su clase) de las *películas sobre videojuegos* como, por ejemplo, *Pixels*, *Spy Kid 3D: Game Over* o *¡Rompe Ralph!*, han conseguido generar notables beneficios para los estudios cinematográficos.

Esperemos que cada rama de este género, las *adaptaciones de videojuegos* y las *películas sobre videojuegos*, puedan sortear en un futuro próximo los escollos impuestos por su propia industria o los prejuicios -aun arrastrados- por ciertos espectadores, ante sus propias narrativas y antes sus particulares innovaciones. Y esperemos, del mismo modo, que estas propuestas innovadoras evolucionen en su propio espacio, y sean cada vez sean menos tangenciales -o superficiales-, para alcanzar una mayor profundidad en su relación con el lenguaje cinematográfico. Por el empuje de la propia tecnología, del mercado, y de la cultura, ambos medios están destinados a coexistir y a seguir avanzando en la constitución de su propio campo cinematográfico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLANCHET, Alexis (2010). *Des Pixels a Hollywood. Cinéma et Jeu Vidéo. Une Histoire économique et Culturelle*. Pixn' Love Editions.

BLANCHET, Alexis (2012). *Les Jeux Vidéo au Cinéma*. Armand Colin.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin (1993) *El arte Cinematográfico*. Paidós Comunicación. Barcelona.

- BROOKEY, Rober Alan (2010) *Hollywood Gamers. Digital Converge in the Film and Video Industries*. Indiana University Press. Bloomington, Indiana.
- DARLEY, Andrew (2002). *Cultura visual digital*. Espectáculo en los Medios de Comunicación. Paidós. Barcelona.
- DONOVAN, Tristan (2010). *Replay. The History of Videogames*. Yellow Ant. East Sussex.
- GALLOWAY, Alexander (2006). *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*. Minessota Press. Minessota.
- MARTÍNEZ, David (2003). *De Super Mario a Lara Croft. La historia oculta de los videojuegos*. Dolmen Editorial. Palma de Mallorca.
- MARTÍNEZ, Mario-Paul (2020). *El videojuego en el Cine. Orígenes y Perspectivas*. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- NASAW, David (1993). *Going Out. The Rise and Fall of Public Amusements*. Cambridge, Mass. Harvard University Press.
- STAM, Robert (2000). *Teorías del cine*. Paidós Comunicación. Barcelona.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

- LISBERGER, Steven (1982). *Tron*.
- SARGENT, Joseph (1983). *Nightmares. Pesadillas*
- CLARK, Greydon (1983). *Joysticks*.
- HOLLAND, Tom (1989). *The Wizard. El campeón del videojuego*.
- PICTURES, Digital (1992). *Night Trap*.
- FLYNN, John (1994). *Brainscan. Juego Mortal*.
- SOUZA, Steven S. (1994). *Street Fighter. Street Fighter: La última Batalla*.
- ANDERSON, Paul W. S. (1995). *Mortal Kombat*.
- Yukich, James. (1995). *Double Dragon*.
- CRONENBERG, David (1999). *eXistenZ*.
- OSHII, Mamuro (2001). *Avalon*.
- WEST, Simon (2001). *Lara Croft: Tomb Raider*.

ANDERSON, Paul W. S. (2002). *Resident Evil*.

MEYER, Robert (2002). *The Making of Tron*.

VAN SANT, Gus (2003). *Elephant*.

RODRIGUEZ, Robert (2003). *Spy Kids 3-D: Game Over*.

BARTKOWIAK, Andrzej (2005). *Doom*.

YUEN, Corey (2006). *DOA: Dead or Alive*.

GANS, Christophe (2006). *Silent Hill*.

BRENT BELL, William (2006). *Stay Alive*.

BALTHAZAR, Nic (2007). *Ben X*.

NEVELDINE, Mark y TAYLOR, Bryan (2009). *Gamer*.

NEWELL, Mike (2010). *Prince of Persia: The Sands of Time*. *Prince of Persia: Las arenas del tiempo*.

WRIGHT, Edward (2010). *Scott Pilgrim vs. the World*. *Scott Pilgrim contra el mundo*.

JONES, Duncan (2011). *Source Code*. *Código fuente*.

MOORE, Rich (2012). *Wreck-It Ralph*. *¡Rompe Ralph!*

COLUMBUS, Chris (2015). *Pixels*.

NAISHULLER, Ilya (2016). *Hardcore Henry*.

KURZEL Justin (2016). *Assassin's Creed*.

KASDAN, Jade (2017). *Jumanji: Welcome to the Jungle*.

SLADE, David (2018). *Bandersnatch*.

SPIELBERG, Steven (2018). *Ready Player One*.

KASDAN, Jade (2019). *Jumanji: Next Level*.

LEI, Jason (2020). *Guns Akimbo*.

ARTE Y BIENESTAR. “EL MUSEO POR LA VENTANA”
COMO HERRAMIENTA PARA MEJORAR LA CALIDAD
DE VIDA A TRAVÉS DE PROPUESTAS ARTÍSTICAS
CONTEMPORÁNEAS

LIDIA GARCÍA MOLINERO
AMAIA SALAZAR RODRÍGUEZ
IRENE ORTEGA LÓPEZ
MARIA GIL GAYO

Universidad Complutense de Madrid, España

RESUMEN

“El museo por la ventana” es una iniciativa organizada por el Museo Pedagógico de Arte Infantil (MuPAI), inscrito en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid dedicado al estudio del arte en la infancia. Este proyecto surgió con el objetivo de mejorar el bienestar de niños y adolescentes mediante una serie de propuestas artísticas para hacer en el hogar, siendo éste el punto de partida, tanto conceptual como físico. Las actividades realizadas fueron mediadas telemáticamente por el equipo de educadoras del museo durante los meses de mayo, junio y julio de 2020, a raíz de la situación vivida de (des)confinamiento debido a la COVID-19.

PALABRAS CLAVE

Bienestar, museo, arte, hogar

INTRODUCCIÓN

“El museo por la ventana” es el título del proyecto desarrollado desde el Museo Pedagógico de Arte Infantil (MuPAI), museo universitario inscrito en el Departamento de Escultura y Formación Artística de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid dedicado al estudio del arte en la infancia.

El MuPAI nace en 1981 bajo la dirección de Manuel Sánchez Méndez, que en ese momento ocupaba una de las primeras cátedras en España de Pedagogía del dibujo en la Facultad de Bellas Artes (Belver, 2015). El proyecto contó con la financiación del Ministerio de Cultura, así como con el apoyo del entonces director del Museo Español de Arte Contemporáneo, Joaquín de la Puente, que también había desarrollado un taller de Arte Infantil en el mismo. De este modo, el MuPAI se convirtió en el primer museo en España dedicado a la investigación de la expresión plástica en la infancia. También funcionaba como lugar de encuentro para la comunidad académica y como una consultoría especializada. Por consiguiente y tras haber analizado las carencias que poseen los museos universitarios, Antúnez (2008, p.26) plantea los siguientes objetivos:

- I. Dar servicio a la docencia, posibilitando:
 - a) La investigación sobre la realidad - creativo artística infantil.
 - b) La investigación de las posibilidades pedagógicas formativo-educativas y de desarrollo global del niño a través de las artes plásticas.
- II. Dar servicio a la sociedad para su mejor desarrollo:
 - a) Poner los resultados de la investigación al servicio de centros u organismos que los soliciten.
 - b) Presentar la exposición permanente al público en general.
 - c) Investigar sobre las posibilidades pedagógicas de la propia Exposición en cuanto "Creación infantil para los propios niños", técnicas de exhibición de "arte" para un público infantil, etc.
 - d) Brindar posibilidades de investigación con nuestro material, favoreciendo la creación de nuevo a cuantos estudiosos lo soliciten.
 - e) Colaborar con la difusión a todos los niveles con nuestras experiencias y aportaciones (montaje de exposiciones, préstamos, etc.)
 - f) Crear una Biblioteca especializada, tanto para el servicio interno como para el servicio público.

Desde ese momento, el MuPAI ha sufrido numerosas transformaciones espaciales y procedimentales que pueden reagruparse en cuatro etapas:



Figura 1: Cronograma de la evolución del MuPAI (Antúnez, 2008, p. 25)

En este contexto, surge el Grupo de Investigación Interuniversitario del Museo Pedagógico de Arte Infantil (GiMUPAI) en el año 2004. El grupo cuenta con varias líneas de investigación fundamentales que quedan mutuamente imbricadas en cada uno de los proyectos desarrollados: Arte y Salud, Educación Artística en Museos y Educación Artística en Secundaria.

Concretamente, el GiMUPAI ha sido pionero en la inclusión del arte contemporáneo como recurso de bienestar en contextos de vulnerabilidad, como las unidades pediátricas hospitalarias. Esta línea de investigación se inicia con el Proyecto CurArte y un trabajo en torno a la creación de materiales de juego creativo adaptados a ese entorno (Ullán & Belver, 2007). Los resultados de estas primeras investigaciones mostraron los beneficios cognitivos y emocionales que el juego creativo tenía en estos niños, así como la incidencia de la humanización del espacio hospitalario en su bienestar. Posteriormente, se han enlazado numerosos proyectos I+D (ref. SEJ2004-07241-CO2-00/EDUC; ref. EDU2008-05441-CO2-10/EDUC), aplicados en hospitales de la Comunidad de Madrid

y de Castilla y León, acompañados también de relevantes publicaciones (Ullán & Belver, 2008; Ullán & Belver, 2019). Las sucesivas investigaciones han demostrado que estas actividades ayudan a los pacientes a reducir el estrés, promover la imaginación, desarrollar estrategias de afrontamiento y ofrecer a los niños un medio de auto-expresión ya que son, ante todo, una poderosa herramienta de comunicación con notable utilidad (Archibald, Scott, & Hartling, 2014).

En este sentido, el GiMUPAI ha continuado desarrollando esta línea de trabajo e inició en el año 2020 el proyecto AVISPAR (Artes Visuales Participativas como recurso de bienestar para niños y adolescentes hospitalizados) (REF: PR87/19-22605), cuyo objetivo era desarrollar un modelo de actividades participativas que pudiera llevarse a cabo en contextos hospitalarios, adaptado a las diferentes necesidades de los niños ingresados. El diseño de este modelo se llevaría a cabo en colaboración con el grupo de educadoras del MuPAI conformado por Sata García Molinero, Amaia Salazar Rodríguez, Irene Ortega López, María Gil Gayo, Roberto Fernández Vallbona, Laura Jiménez Borrallo y Manuel Fuentes Rodríguez, encargadas del desarrollo de las propuestas con el público infantil.

La instauración del estado de alarma debido a la COVID-19 obligó a transformar la estrategia principal del proyecto AVISPAR ante la imposibilidad de asistir a los hospitales. A partir de entonces, se replanteó la investigación ampliando el concepto de “contexto de salud” a los hogares en los que la ciudadanía se encontraba confinada. En definitiva, se observó que los niños vivían una situación de aislamiento similar a la que se podía llegar a dar en los hospitales, por lo que fue fundamental servirse de todos los recursos ya desarrollados desde esa línea de investigación.

OBJETIVOS

El presente proyecto parte de la hipótesis de que las prácticas artísticas contemporáneas pueden mejorar la experiencia de confinamiento domiciliario en el que muchos niños se encontraron durante la crisis sanitaria de la COVID-19.

Este estudio tiene como objetivos generales:

1. Evaluación de la capacidad de las prácticas artísticas contemporáneas como herramienta para promover el bienestar del público infantil y juvenil en los hogares.
2. Análisis de las posibilidades e implicaciones que conlleva la adaptación de nuestras propuestas pedagógicas al contexto de la educación artística a distancia.

Partiendo de estos objetivos generales, es posible destacar los siguientes objetivos específicos que marcarán el desarrollo del proyecto:

1. Diseñar una batería de actividades partiendo de obras de artistas contemporáneos que puedan realizarse desde los hogares para dar a conocerlos al público infantil y familiar.
2. Desarrollar el programa de actividades diseñado con el seguimiento y acompañamiento del equipo de educadores del museo de manera telemática para así evaluar la figura del mediador en ese contexto pedagógico.
3. Evaluar el grado de generación de bienestar que puede producir en las familias la realización de este programa de actividades.
4. Evaluar las fortalezas y dificultades que ha supuesto el diseño, desarrollo y evaluación del programa pedagógico de manera telemática en su totalidad para mejorar la accesibilidad de los recursos y propuestas del MuPAI desde proyectos digitales.

METODOLOGÍA

La metodología escogida para este estudio es la “Investigación - acción participativa” debido a su carácter flexible, ya que al desarrollarse en un contexto de educación no formal es necesario que permita la modificación e intervención del investigador a lo largo de todas las fases. Para Latorre (2005) esta metodología supone un proceso cíclico, que implica una vinculación entre las necesidades del educador y las “estrategias de acción”, oscilando siempre entre acción y reflexión, de forma que ambos conceptos quedan implementados y se retroalimentan.

La metodología utilizada para el desarrollo de la investigación se identifica como analítica-sintética al estudiar con cautela cada práctica llevada a cabo, examinando finalmente de forma holística sus diferentes procesos.

ADAPTACIÓN, CONTEXTO Y CONTENIDOS

Como quedó mencionado en la introducción, “El museo por la ventana” surge como respuesta a la crisis sanitaria y confinamiento domiciliario que se estaba viviendo en España. De este modo, todo el proyecto queda atravesado por esta condición de adaptación permanente de un planteamiento anterior, el del proyecto AVISPAR, en dos aspectos fundamentales:

Por un lado, la redefinición del concepto de “contexto de salud y vulnerabilidad”, que era el eje fundamental sobre el que se sustentaba la investigación previa. De este modo, el proyecto permite hacer un análisis comparativo de las características del entorno hospitalario y del contexto de confinamiento que experimentaron las familias durante dos meses. A la vista de las similitudes que estos contextos guardaban por el posible impacto psicológico, se hizo fundamental que el proyecto se dirigiera a ofrecer herramientas que permitieran manejar la situación y transformar la percepción negativa que pudiesen tener del espacio en el que se encontraban, potenciando las emociones y experiencias positivas. Por ello, el proyecto se centró en conseguir que el espacio doméstico se transformara en un laboratorio artístico a través de las propuestas de acción, dejando de ser un espacio de aislamiento para convertirse en un campo para la experimentación en el que encontrar nuevas formas de expresión.

Por otro lado, esta situación de confinamiento situó como premisa fundamental el hecho de que las nuevas propuestas debían poder desarrollarse desde medios telemáticos, siendo accesibles a todos los hogares a través de internet, teniendo que llevarse a cabo de manera online tanto el diseño de las actividades como su desarrollo y evaluación. Este proceso coincidió con un proyecto de digitalización de los fondos del museo que el equipo de educadoras había iniciado en el año 2019, así como la creación de una página web que albergará un museo virtual 360° con el

objetivo de mejorar la accesibilidad del museo. De este modo, el desarrollo del proyecto “El museo por la ventana” se convirtió en una nueva vía para investigar las posibilidades que la mediación educativa telemática podía ofrecer, ampliando el estudio sobre museos digitales que se estaba llevando a cabo.

Bajo esta doble adaptación, se comenzó a desarrollar el proyecto manteniendo las premisas metodológicas que vienen vertebrando la línea de acción de las actividades educativas del museo en los últimos años.

En primer lugar, entender las prácticas artísticas como un medio de expresión inclusivo, al que todas las personas, independientemente de su edad o formación, pueden acceder. Confiar firmemente en la capacidad del arte como una forma de comunicación universal y democrática. Esta perspectiva resultó una herramienta verdaderamente útil para una situación como la actual, donde el colectivo de personas al que se dirige la propuesta es tan amplio y diverso.

En segundo lugar, destacar la inclusión de referentes y prácticas contemporáneas, ya que en la pluralidad de sus medios y recursos, permite un acercamiento desde lo más cotidiano de una casa, pudiendo llegar a descubrir sus facetas artísticas desde el sofá, la rutina diaria o la convivencia. Por ello, “El museo por la ventana” no deja de ser un proyecto educativo que recoge entre sus principales objetivos el dar a conocer a la sociedad las manifestaciones artísticas actuales.

Atendiendo a la multiplicidad de propuestas que se han lanzando durante estos meses, la particularidad y potencialidad de este proyecto radicó en el contenido, apostando también por la inclusión y reconocimiento de artistas situadas fuera del discurso hegemónico, es decir, aquellas portavoces o ejemplos de la pluralidad en cuestión de género y clase. La selección de artistas y obras escogidas se alejaron de aquellas figuras legitimadas en aras de abrir el espectro de lo que académicamente conocemos como arte contemporáneo, ofreciendo nuevos puntos de vista de las prácticas artísticas contemporáneas.

DISEÑO DE LAS ACTIVIDADES Y PUESTA EN PRÁCTICA. ARTISTAS, ESPACIOS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

“El museo por la ventana” surgió como una batería de actividades dividida en ocho grupos que se proponían cada semana en formato vídeo a través de la página web⁷⁷⁷ y las redes sociales del museo, de modo que eran accesibles a todo aquel que quisiera realizarlas. Cada uno de estos grupos de actividades estaba diseñado partiendo del trabajo de una artista contemporánea y, tras presentar brevemente su trabajo, se proponían una serie de retos relacionados para ser realizados en familia. La particularidad de estas propuestas es que estaban directamente relacionadas con el hogar y los espacios interiores, ya que las actividades se realizaban cada semana en un habitáculo diferente de la casa (sala de estar, cocina, baño y habitación, respectivamente).

Como parte del proyecto de investigación, se invitó a los participantes a compartir los resultados al MuPAI mediante correo electrónico, con el objetivo de conformar un archivo virtual accesible que recogiera los procesos de creación desencadenados, pasando a formar parte de la colección digital de este museo universitario. Igualmente, las personas que habían participado en el proyecto, enviando y compartiendo sus resultados con el museo, recibían una acreditación a modo de cromó con la información relativa a cada artista semanal. Así, los participantes podían elaborar un diario visual sobre arte contemporáneo.

Las propuestas diseñadas y los espacios domésticos en los que se realizaban fueron las siguientes:

1. Lee Materazzi (salón)
2. Sophie Calle (cocina)
3. Los Torreznos (baño)
4. Isidoro Valcárcel Medina (habitación)
5. Guerrilla Girls (salón)
6. María Vallina (cocina)
7. ColectivoF (baño)
8. Pepa Justa (habitación)

⁷⁷⁷ Página web del MuPAI: <https://www.ucm.es/mupai/>

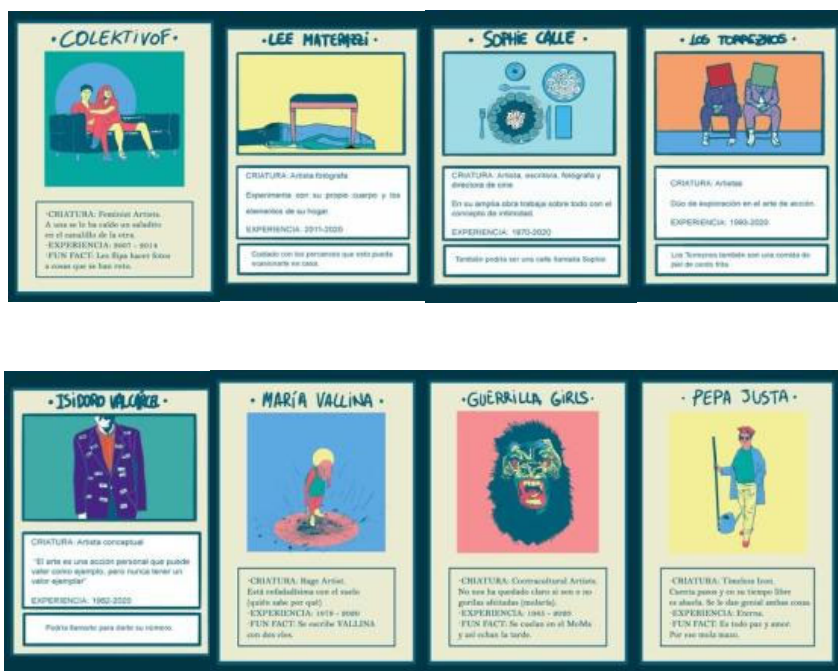


Figura 2: Cromos de los artistas. Elaboración propia (2020)

Todas las propuestas compartían un componente lúdico, ya que se presentaban como retos que debían ser resueltos activamente y dando soluciones creativas, dado que eran lo suficientemente abiertas como para que cada participante las adaptase a su situación particular. La frecuencia semanal de las propuestas posibilitaba la irrupción de la novedad en la rutina monótona de la cuarentena, teniendo así, diariamente, una nueva actividad que realizar. Estos retos podían realizarse individual o colectivamente, implicando de esta manera a un mayor número de modelos familiares. De esta forma, se creaba un vínculo cercano y divertido entre las personas que compartieron su convivencia durante el confinamiento.

Dado que desde la web del MuPAI se publicaban tanto los retos como los resultados, el proyecto pretendía crear una colectividad que trascendía los límites del hogar y del museo, rompiendo con la sensación de soledad o monotonía a la que muchas personas se vieron sometidas.

REFORMULACIÓN DEL PROYECTO: UN CAMPAMENTO VIRTUAL

Debido a la escasa participación, se decidió reformular el proyecto y servirse de la batería de actividades programadas para diseñar un “campamento virtual” durante el mes de julio de 2020. Este campamento supuso la sustitución del campamento de verano habitual que el MuPAI desarrollaba en la facultad de Bellas Artes⁷⁷⁸.

De esta manera, el campamento se organizó en base a cuatro encuentros semanales de una hora de duración en los que las participantes y dos educadoras se conectaban por videollamada. En estos encuentros, las educadoras compartían el vídeo explicativo que se había publicado en la web del MuPAI, en el que se mostraban ejemplos visuales que podrían tomar como referencia y se proponían los retos concretos a desarrollar. Además, durante esa sesión, se llevaban a cabo algunas de estas propuestas de manera interactiva, mientras que el resto se desarrollaban de manera autónoma en sus hogares, para compartir y discutir sobre los resultados en la sesión siguiente.

Al reducir la duración del proyecto a cuatro semanas, se escogieron cuatro de los artistas: Lee Materazzi, Sophie Calle, Los Torreznos y Guerrilla Girls, atendiendo al potencial que guardaban estas propuestas para ser realizadas en el contexto de la videollamada.

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

Para evaluar el desarrollo y los resultados del proyecto, se utilizaron diferentes instrumentos:

El índice de participación y número de respuestas recibidas con los resultados obtenidos a partir de las propuestas compartidas en la página web y redes sociales.

Número de participantes en el campamento virtual.

⁷⁷⁸ El MuPAI organiza desde el año 2006 el programa “Vacaciones de Colores”, un campamento urbano para niños entre 4 y 12 años en la Facultad de Bellas Artes durante el mes de julio.

- Observaciones y notas de las educadoras que participaron en el campamento virtual. Cada educadora elaboró un pequeño informe en cada sesión donde recogían observaciones sobre la participación y actitud de los participantes y sobre los resultados y desarrollo de las actividades.
- Evaluaciones con las participantes. A través de dinámicas participativas, se establecían sesiones de evaluación en las videollamadas para revisar los resultados de los retos. De este modo, era posible obtener información directa de cómo se habían sentido los niños y niñas al realizar las actividades y qué problemas habían podido experimentar.
- Registro de las acciones realizadas. Este registro se recibía por parte de las familias mediante archivos multimedia y posteriormente era analizado por las educadoras.
- Formulario sobre el desarrollo del taller. Este formulario se diseñó para que lo rellenaran los participantes en los retos publicados e incluía las siguientes preguntas:

<p>Puntúa del 0 al 5 tu conformidad con las siguientes afirmaciones, siendo el 0 totalmente desacuerdo y el 5 totalmente de acuerdo.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Hemos disfrutado de la actividad - Hemos podido realizar la actividad sin dificultades (se adapta al contexto actual de confinamiento por tiempo, materiales necesarios...) - La actividad propuesta respeta y/o transmite valores de igualdad y ecología - Hemos aprendido sobre arte contemporáneo.
<p>Puntúa entre -2 y 2 en qué medida la actividad ha beneficiado a vuestro bienestar, teniendo en cuenta si al realizarse se ha aumentado o disminuido los siguientes valores, siendo -2 que han disminuido mucho, 0 que no han variado y 2 que han aumentado mucho.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Felicidad - Tranquilidad - Relación con vuestro entorno/casa (habéis podido conocerlo mejor, hacerlo propio o aprovecharlo más, cuidarlo...) - Relación entre vosotros (habéis mantenido un tono cordial al hablar, se han respetado opiniones y turnos, cada uno /a ha tenido espacio para realizar su proyecto o ha colaborado en el del resto de forma armónica...)

Tabla 1. Preguntas incluidas en el formulario

RESULTADOS

A continuación, se exponen los diferentes resultados obtenidos a través de los instrumentos de evaluación expuestos en el apartado de metodología.

Respecto de la participación en la primera propuesta, solo se obtuvieron dos respuestas a través del formulario sin fotografías de registro, a pesar de que el proyecto fuese compartido y comentado en redes, alcanzando a priori un mayor alcance que otros proyectos pasados. Esta escasa muestra hace que los resultados no puedan considerarse significativos para el estudio.

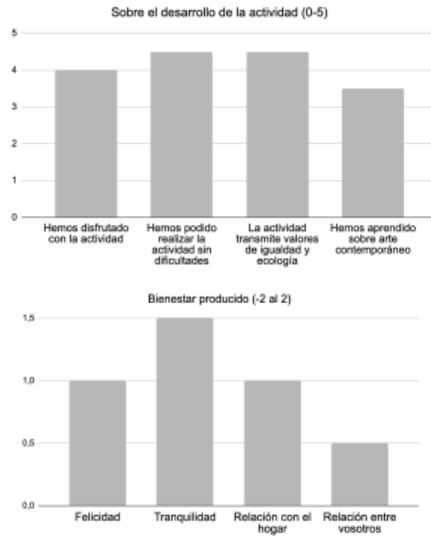


Gráfico 1. Respuestas recibidas en el formulario (2 participantes)

En el campamento virtual⁷⁷⁹, participaron un total de seis niños/as, recogiendo en esta tabla las características de los participantes:

Semana	Artista	Nº. Participantes	Rango de Edades	Relación previa con el MuPAI
1	Lee Materazzi	2	4 - 7 años	Sí
2	Sophie Calle	2	4 - 7 años	Sí
3	Los Torreznos	4	4 - 12 años	Sí
4	Guerrilla Girls	4	4 - 12 años	Sí

Tabla 2. Datos de participación del campamento telemático.

A lo largo de las sesiones, todas las participantes estuvieron implicadas, sin abandonar el proyecto, y realizaron todos los retos propuestos durante la semana.

⁷⁷⁹ Para más información, consultar el siguiente enlace: <https://www.ucm.es/mupai/atelier>

A continuación, se exponen los resultados obtenidos en las diferentes sesiones, con el apoyo de las fotografías de registro, las observaciones de las educadoras durante el desarrollo de la sesión y los comentarios de las participantes.

1. LEE MATERAZZI, SER OBJETO (SALÓN)

Durante la primera sesión, la artista seleccionada fue la fotógrafa Lee Materazzi. La decisión de incluir a esta artista británica estuvo determinada por el hecho de que trabaja a través del humor creando composiciones surrealistas donde se aúnan los conceptos de “lo familiar” y “el absurdo”, jugando con las estancias y sus elementos cotidianos. En esta ocasión, las participantes aceptaron el reto de “convertirse en un mueble”. Durante la videollamada, se camuflaban en las distintas estancias y las educadoras tenían que taparse los ojos, para encontrar posteriormente su ubicación. Finalmente, el reto se convirtió en el juego del “escondite” y contribuyó a que al acabar esta primera parte las participantes que se habían mostrado más tímidas disfrutaran de la actividad, mostrándose desinhibidas y emocionadas.

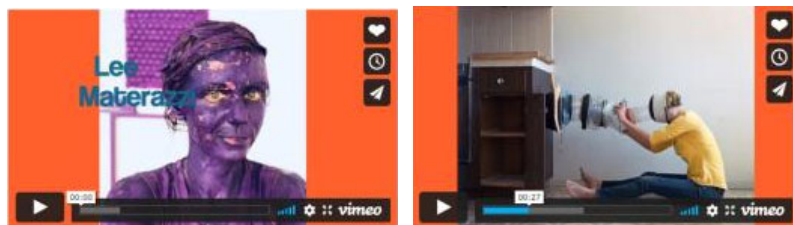


Figura 3 y 4: Fotogramas del vídeo (1era sesión)⁷⁸⁰

El segundo reto fue elegir un objeto cotidiano y crear agrupaciones de estos hasta construir una torre en equilibrio, siguiendo algunas obras de la artista. Las participantes eligieron rollos de papel higiénico con los que, finalmente, jugaron posicionándolos en la espalda y también intentando sujetarlos contra la pared con la cabeza para que no se cayeran. El

⁷⁸⁰ Vídeo completo en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/413069221>

reto se convirtió en una suerte de concurso para ver quién realizaba la acción más alocada y difícil.



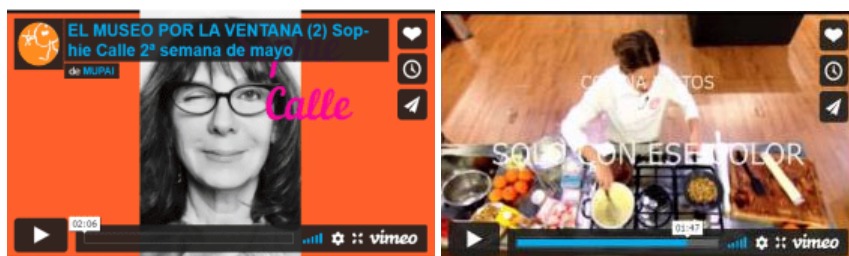
Figuras 5, 6, 7 y 8: Resultados de las participantes

Al finalizar la sesión, las participantes se mostraron impacientes por conocer la próxima y comentaron que habían disfrutado mucho con esta. Además, anunciaron que durante la semana buscarían nuevas formas de camuflaje y equilibrio para sorprender a las educadoras.

2. SOPHIE CALLE, OTRO PUNTO DE VISTA (COCINA)

La segunda sesión partía de la obra de la artista conceptual francesa Sophie Calle y, como reto, debían cocinar con una sola tonalidad de color y registrarlo fotográficamente. Actualmente, se ha estudiado cómo la vista puede influir en los otros sentidos, ya que estos no actúan de forma individual sino que pueden alterarse y confundirse entre ellos (Collins & Kapralos, 2019). De hecho, a través de un estudio realizado entre la Universidad de Oxford y la Universidad Politécnica de Valencia,

observaron como el color del recipiente que sustentaba la comida, realzaba algunos atributos de ésta, ya sea el gusto o el propio aroma (Betina & Charles, 2012). Nuestros sentidos interactúan entre ellos para potenciarse y competir, realizando “asociaciones visuales sensoriales y fomentando el pensamiento creativo” (Salazar, 2019, 53-54), a través de, en este caso, productos alimentarios que intensifican su percepción. Esta actividad generó cierto desconcierto al inicio ya que no se esperaban hacer algo relacionado con comida. Además, mostraron su reticencia ya que consideraban muy difícil el reto. Sin embargo, en la sesión siguiente, cuando compartieron sus resultados, expresaron con gran emoción cómo durante esa semana estuvieron cocinando y descubriendo nuevas recetas para poder cumplir el reto.



Figuras 9 y 10: Fotogramas del vídeo (2ª sesión)⁷⁸¹



Figuras 11 y 12: Resultados de las participantes

La segunda propuesta se basaba en la fotografía intimista de Calle, ya que debían espiar a sus familiares y fotografiar sus actividades sin que estos se percatasen. Mediante esta fotografía *voyeur* -proveniente de la palabra francesa *Voir* (observar/mirar)-, se adentran, desde una mirada

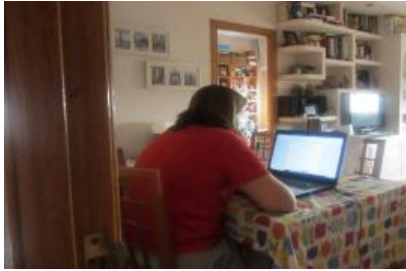
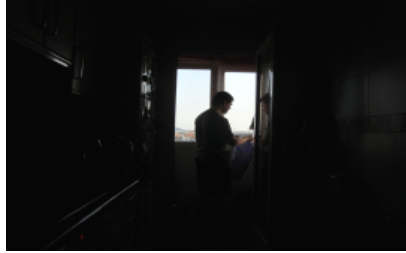
⁷⁸¹ Vídeo completo en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/417649965>

documental, en el registro de acciones cotidianas. Lo interesante emerge en la representación visual donde el creador y observador se esconde para no dejarse ver. Es decir, la ocultación y el juego “de no ser visto”, permite capturar momentos donde se revelan actos, gestualidades y parámetros naturales que las participantes rescatan a partir de imágenes de su retina para ser compartidas. Es interesante reflexionar sobre cómo se representa una escena intimista a través de los ojos de un/a niño/a, donde la curiosidad pasa a ser un factor determinante en su desarrollo y aprendizaje (Pascale & Ávila, 2007). El interés sobre lo que pasa a su alrededor y el dedicar tiempo a escuchar y observar a los miembros de su familia les hacen comprender situaciones comunes, creando así patrones culturales que se reiterarán en un futuro próximo. Por este motivo, es de vital importancia atender nuestras conductas y acciones delante de ellos, además de introducirlos mediante las prácticas artísticas y sus respectivos autores- a una percepción del mundo desde una sensibilidad corporeizada.



Fig. 13 y 14 - Fotogramas del vídeo (2ª sesión)⁷⁸²

⁷⁸² Vídeo completo en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/417649965>



Figuras 15, 16 y 17: Resultados de las participantes

Dentro de esta sesión y como práctica convergente, se les propuso un reto donde debían registrar cuánta basura acumulaban durante esa semana y tomar consciencia de su consumo como metáfora medioambiental. En este sentido, podemos hablar de lo que se conoce como Junk Art o Trash Art, donde el creador utiliza objetos como materiales reciclados o desperdicios “sin valor” para otorgarle una segunda vida a través del arte (Whiteley, 2010). Pero más allá de incitar al acto de reciclar o reusar, se quería concienciar de la cantidad de basura generada cada día y registrarla mediante una fotografía. Esto puede recordar a la acción del fotógrafo Antoine Repessé al capturar mediante una serie de imágenes

la ingente cantidad de basura que acumuló durante cuatro años almacenándola en su hogar⁷⁸³.

Ciertamente, se observó cómo las participantes se implicaron con una gran motivación, acompañadas siempre del apoyo y participación activa de sus familiares. En la sesión siguiente, compartieron con entusiasmo las fotografías que habían realizado e incidiendo en la cantidad de cosas que habían descubierto que tiraban cada día.



Figuras 18 y 19 - Fotogramas del vídeo (2ª sesión)⁷⁸⁴



Figura 20: “#365, Unpacked” (2016) de Antonie Repessé.

⁷⁸³ El proyecto fotográfico completo puede consultarse en:
<https://www.antoinerepese.com/work>

⁷⁸⁴ Vídeo completo en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/417649965>



Figura 21: Resultados de las participantes, 2020.

3. LOS TORREZNOS, HACIENDO COMO SI (BAÑO)

Esta tercera sesión presentaba el trabajo del dúo de artistas Los Torreznos (compuesto por Rafael Lamata y Jaime Vallaure), fundamental para comprender la escena contemporánea dentro del arte de acción y las artes vivas. Esta pareja aborda la creación artística performativa desde el humor y el simulacro, sirviéndose de recursos propios del absurdo para presentar acciones cotidianas. En sus obras, la comunicación y la complicidad son esenciales para establecer un contacto directo con el público e inaugurar con gran ingenio un espacio de creación artística provocando risas contagiosas. A través de un pensamiento generalizado se cruza el imaginario con el absurdo, alejándonos del costumbrismo perspicaz de las artes clásicas.

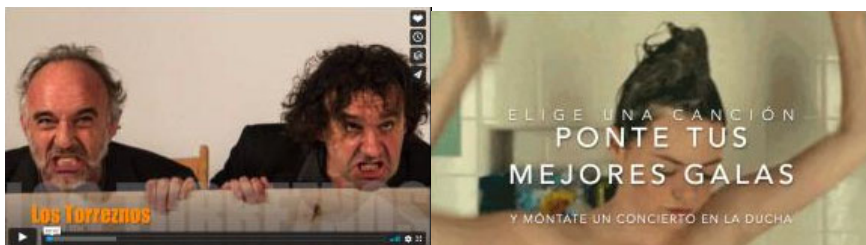


Figura 22 y 23: Fotogramas del vídeo (3ª sesión)⁷⁸⁵

⁷⁸⁵ Vídeo completo en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/419934197>

Por ello, lo que se propuso a las participantes fue que, por un lado, realizaran una serie de acciones con una emoción concreta (por ejemplo: peinarse con nostalgia) y, por otro, que hicieran un concierto en la ducha. Una de nuestras participantes, envió un vídeo realizando una acción performática entonando una canción mientras “tocaba la guitarra”, al buen uso y ritmo de una fregona, como vemos a continuación en el siguiente fotograma:



Figura 24: Resultados de las participantes

Esta actividad fue recibida con muchas ganas e implicación, debido al disfrute que la misma provocaba por su carácter humorístico. Los familiares de las participantes contaron cómo se divertieron las participantes al hacerlo y cómo esto provocó que aumentaran sus ganas de realizar las siguientes actividades.

4. GUERRILLA GIRLS, ACTIVISMO CONFINADO (SALÓN)

Aunque oficialmente sean conocidas por ocultar su identidad con máscaras de Simios inspiradas en el largometraje de King Kong como símbolo masculino de supremacía⁷⁸⁶, el colectivo feminista Guerrilla Girls (formado por historiadoras, creadoras y comisarias del mundo artístico)

⁷⁸⁶ Además, (re)utilizan en sus intervenciones públicas los nombres de artistas fallecidas como Eva Hesse o Frida Kahlo, otorgando la voz que el mundo patriarcal nunca les dio en vida.

recupera mediante mensajes cargados de ironía su reivindicación feminista contra la discriminación en todos sus ámbitos. Gracias a la elaboración de carteles que acusaban directamente a las instituciones discriminatorias que construían el desequilibrio entre sexos en el mundo artístico, combatieron durante años la desigualdad existente de las mujeres artistas.



Figuras 25 y 26: Fotogramas del vídeo (4ª sesión)⁷⁸⁷

Debido a la importancia que sus actos tomaron dentro del arte contemporáneo, se vio oportuno proponer a las participantes elaborar carteles y anuncios con protestas y demandas desde su visión como creadoras en potencia. Además, el lanzamiento de esta propuesta coincidió con la desescalada progresiva del confinamiento, por lo que se hizo más apropiada esta actividad que buscaba expresar sus peticiones. De este modo, la sensación de liberación que suponía salir del hogar tras dos meses de confinamiento se superponía con estos deseos de cambio. Sus obras gráficas lograron reflejar la actitud reivindicativa a través de carteles en los que se incluían reclamas como “Regad las flores”, “Que no peguen a los caballos”, “Libertad sirenil” o “Stop racism”, colocándolos en puertas y muros de su hogar, como podemos ver en las siguientes imágenes:

⁷⁸⁷ Vídeo completo en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/424803175>



Figuras 27, 28 y 29 : Resultados de las participantes

DISCUSIÓN

ADAPTACIÓN DE LA PROPUESTA INICIAL ANTE LA FALTA DE PARTICIPACIÓN

Como ya se ha mencionado, la propuesta inicial como un proyecto de libre participación durante el confinamiento resultó no tener ninguna respuesta con el registro de las acciones solicitado, sólo dos respuestas al formulario. Esta ausencia de participación hizo replantearse los objetivos iniciales del proyecto acerca de las necesidades que podía llegar a tener el público infantil y sus familias en el contexto de un confinamiento domiciliario tras analizar dos factores fundamentales. Por un lado, el hecho de que durante esos meses toda la vida social más allá del núcleo familiar conviviente se hiciera a través de medios digitales (incluyendo colegio y actividades educativas). Por otro lado, esta situación se intensificó por el aumento desmesurado de propuestas educativas,

culturales y de ocio digitales que surgieron. Esta saturación pudo provocar en los niños un rechazo a este tipo de proyectos que perpetúan esta relación impersonal a través de la pantalla.

Este hecho pone de manifiesto la importancia de la interacción personal en los proyectos educativos, especialmente en contextos de vulnerabilidad y aislamiento como eran los hogares en situación de confinamiento, pero también en los hospitales pediátricos (Pascale & Ávila, 2007; Ullán & Belver, 2004). Por ello, se decidió transformar de nuevo el proyecto manteniendo la batería de actividades ya diseñadas, pero incluyendo la figura del educador como agente activo.

Igualmente, la ausencia de un educador pudo haber provocado la reticencia de las familias por compartir las imágenes, ya que en el campamento virtual no hubo problemas para recibirlas.

INTERACCIÓN A TRAVÉS DE LA PANTALLA

El hecho de que las participantes del campamento virtual ya conocieran el proyecto y hubiesen participado en otros campamentos presenciales hizo que mostraran enseguida una gran disposición a la interacción, al conocer ciertas dinámicas de juego de años anteriores, así como a las educadoras.

Sin embargo, la interacción online condujo a conductas próximas a la timidez, no queriendo ciertas participantes mostrarse a través de la cámara del ordenador los primeros días. A pesar de ello, a medida que avanzaron las sesiones, se observó un aumento progresivo de la confianza y la interacción. Para activar la participación en los encuentros, hubo dos factores determinantes:

- En primer lugar, la introducción personal de las educadoras contando cómo habían llevado el confinamiento, narrando anécdotas y generando un espacio de interacción amistoso, llevando a las participantes a sentirse más confidentes para expresarse. Sin duda, se observa cómo la figura mediadora permite crear lazos afectivos y uniones positivas. Asimismo, la actitud empática y la búsqueda de situaciones o nexos en común con las participantes

fue fundamental para activar mediante estas dinámicas participativas la motivación e implicación.

- El segundo factor determinante fue la presencia de los padres y la rutina tanto educativa como familiar que marcaban en sus hogares a sus hijos/as. Al establecerse estos encuentros sólo una vez a la semana, era esencial el tiempo que dedicaban durante el resto de días a la experimentación y desarrollo de las propuestas. Además, las familias se encargaban de hacer el registro de retos, así como de ayudarles a leer las propuestas que iban apareciendo en pantalla. La presencia de los progenitores, en ciertas ocasiones, produjo cierta seguridad frente a los nuevos desafíos. Sin embargo, también hay que tener en cuenta las limitaciones conductuales y estados cohibidos que dicha presencia determina.

HUMOR COMO HERRAMIENTA

Durante todas las sesiones, se observó como los retos se canalizaban a través del humor, sin perder la perspectiva de trabajo durante la realización de acciones cotidianas. Esto hizo que aumentara el disfrute y la implicación de las participantes. Szabo (2003), citado por Martin (2010), muestra que la exposición al estímulo humorístico produce un incremento en el afecto y en el buen ánimo, activando los sistemas de recompensa del sistema límbico. A su vez, la risa es un acto social que busca inducir ese estado en otros, motivarlos (Martin, 2010). De este modo, las sesiones abrieron un contexto único en el que la comunicación entre las participantes y las educadoras se hacía mediado por la risa y el humor.

Este aspecto se relaciona directamente con la dimensión lúdica del humor, fundamental en estos contextos de vulnerabilidad, ya que “el juego promueve y facilita todo tipo de aprendizajes (...) Es un recurso creador que permite al que juega una evasión saludable de la realidad cotidiana, permitiéndole dar salida a su mundo imaginario” (Bernabeu & Goldstein, 2009, p.45).

APROXIMACIÓN AL ARTE CONTEMPORÁNEO DESDE EL JUEGO

Una vez finalizada las sesiones en las que se habían generado acciones basadas en un artista específico, se observó cómo las participantes recordaban con gran entusiasmo los nombres de las artistas. Sin duda, estas actividades dispuestas en forma de retos, les ayudaron a memorizar y a interesarse por el mundo del arte contemporáneo a través del juego y el aprendizaje experiencial.

Según Gutiérrez (2004), el juego nos proporciona experiencias personales gracias a los estímulos lúdicos que se viven de manera satisfactoria y atractiva, así podemos proporcionar a las participantes habitar sus hogares desde una perspectiva estética, con el objetivo de que creen sus propios “códigos interpretativos” para adaptarse según sus necesidades individuales a la normativa del juego que se les plantea.

La motivación durante las actividades fue tal, que pedían más retos para llevar a cabo, perdurando su entusiasmo una vez finalizada las sesiones telemáticas. Debido a que durante esas fechas el confinamiento no era tan restrictivo, tuvieron el impulso de visitar distintos museos en Madrid, como el Museo del Prado (cuya colección se extiende hasta el s.XIX). Esto prueba que, a pesar de haber trabajado sobre artistas contemporáneos, sigue existiendo un modelo en el imaginario colectivo sobre dónde se encuentra el arte, que continúa apuntando a propuestas figurativas y de corte clásico.

LO COTIDIANO COMO MOTOR

Se pudo observar que el hecho de que las actividades estuvieran directamente relacionadas con el espacio del hogar y lo cotidiano, fomentan la experimentación y la creatividad en las propuestas de los participantes. La selección de artistas contemporáneas y las actividades diseñadas resultaron muy apropiadas al incidir en este entorno familiar, pero de una manera radicalmente diferente. Por ello, parece fundamental escoger este tipo de aproximación temática en contextos de vulnerabilidad que permitan observar de manera diferente una realidad a la que se está acostumbrado (Ullán & Belver, 2008).

Esta sorprendente implicación puede deberse al hecho de que la actividad propuesta incluía una acción poco habitual como es fotografiar y observar la basura, a pesar de que esta acumulación desmesurada de desperdicios sea algo presente en nuestra vida cotidiana. En este sentido, estas actividades artísticas mostraron ser fundamentales y muy eficaces para aproximar el público infantil a este tipo de problemáticas que, a pesar de estar tan presentes, a menudo pasan desapercibidas.

¿LO TELEMÁTICO FRENTE A LO PRESENCIAL?

Por último, resulta imprescindible reflexionar sobre el impacto y los resultados que la adaptación digital de este proyecto tuvo, con el objetivo de ampliar las posibilidades pedagógicas de las propuestas futuras que se gesten en el MuPAI.

Por un lado, a pesar de concebir inicialmente lo digital como una oportunidad para mejorar la accesibilidad a las actividades del museo, se encontró que la sobreexposición a propuestas digitales a la que el público infantil se sometió durante el confinamiento, así como la brecha digital que aún existe en muchos de los hogares, no asegura que pueda haber un desarrollo y predisposición óptimo para involucrarse en un proyecto de estas características.

Igualmente, las nuevas tecnologías limitaron el desarrollo de ciertas actividades lúdicas que requieren de una proximidad corporal y tangible para hacer más efectiva la comunicación. Durante las sesiones, las educadoras han comprobado la gran limitación que puede suponer realizar prácticas telemáticas donde se establece una relación más distante entre participantes. No obstante, las participantes con un perfil más introverso terminaron adaptándose de forma más rápida a la que habitúan hacerlo durante la modalidad presencial.

Por otro lado, se encontró que los mensajes eran mucho más directos mediante la vía telemática, reduciendo el margen de dispersión y favoreciendo la comunicación, pero, por otra parte, también limitaba su creatividad. Como resultado, podemos concluir que las sesiones online han dado pie a seguir experimentado durante el resto de la semana con una gran motivación, prolongando la actividad durante el tiempo no

formativo y realizando pruebas mucho más creativas al disponer de más tiempo durante la semana para su ejecución.

En definitiva, la adaptación al ámbito digital ha permitido poner en práctica las propuestas artísticas que ya estaban planteadas desde un principio y también ha facilitado la divulgación del proyecto, dando a conocer los recursos y plataformas del museo.

CONCLUSIONES

Los parámetros de re-diseño de las diversas adaptaciones metodológicas llevadas a cabo, junto con los modelos de orientación en la construcción de procesos creativos, han sido fundamentales tanto para la formalización de las actividades propuestas como para su propio desarrollo. Actualmente, se ha comprobado cómo a través de diferentes actividades artístico-educativas (Acaso, 2018), así como las llevadas en este proyecto, la figura del mediador favorece una vinculación afectiva entre las participantes, estableciendo una reciprocidad y cooperación en los marcos de convivencia participativa. Además, los efectos positivos no se deben únicamente al proceso en sí mismo, sino que también se observan durante la formación profesional de las mediadoras (Casella, 2000), contribuyendo a un gran desarrollo educativo de la persona en sí misma para afrontar retos educativos en el campo artístico durante la pandemia.

Durante el proyecto, se observó cómo, gracias a las mediadoras, se obtuvo un cambio de actitud positiva en las participantes mejorando la atención, la toma de decisiones y la escucha en el proceso de producción creativa. Las medidas interdisciplinarias artísticas y la ejecución de tareas direccionales actúan en este caso como efecto conciliador para educar la percepción de convivencia y mejorar el aprendizaje socio-cognitivo y emocional. Las educadoras ayudan, sugieren y se proyectan inconscientemente en las producciones de los creadores (Petrus, A., Romans, M. y Trilla, J., 2002), para que las participantes puedan encontrar su propio significado y expresar sus asociaciones con el mundo a través del arte contemporáneo. En este caso, podemos además, hablar de una experiencia estética generada con materiales propios del hogar que contribuye a

un bienestar emocional y social, tanto para la figura mediadora como, por otro lado, para los participantes y sus familiares.

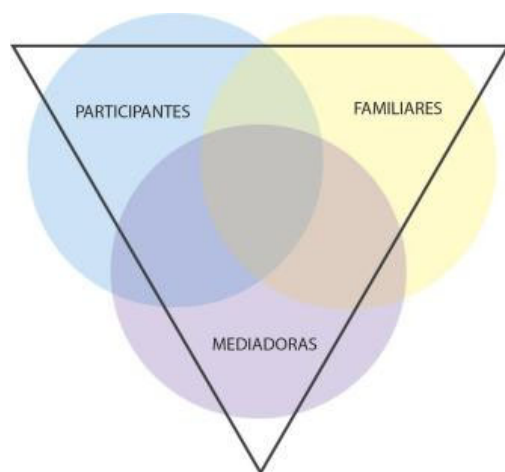


Figura 30: Los tres pilares fundamentales participantes-mediadoras-familiares

El papel de las familias durante los talleres originó un proceso de simbolización (Piaget, 1946), conectando y revisando su imaginario colectivo para posicionarse ante conceptos representativos que promueven una identidad entre el “yo” y el mundo que les rodea (Moreno, 2016). La participación de los padres estableció además un contexto de intercambio y cuidado intergeneracional que permitió fortalecer los vínculos afectivos a través del juego. La conexión familiar responde, por tanto, a las necesidades físicas y emocionales de los niños mediante una participación activa y recíproca, construyendo un ambiente seguro y creativo para llevar a cabo un trabajo enriquecedor de forma conjunta. Por esta razón, el triángulo de conexiones y cooperación mutua entre mediadoras, participantes y familiares ha sido imprescindible para la ejecución de las propuestas artístico-educativas.

Desarrollar nuevas formas de expresión y experimentación artística dentro del espacio doméstico permite activar un nuevo proceso de percepción de nuestro entorno que permite disociar el espacio como un hogar

de convivencia habitual, convirtiéndolo en un campo de juego y experimentación con herramientas impecables como el humor. La creación de arte contemporáneo a partir de materiales comunes que encontramos frecuentemente en los hogares, permite acceder a la reflexión sobre la expresión artística y la forma que toma cuando se trata de un trabajo participativo y compartido a través de las redes. Además, se ha observado de forma cualitativa cómo las participantes retuvieron mejor la información expuesta.

Esta nueva puesta en común abre futuras líneas de investigación sobre las actividades lúdicas en el campo artístico dentro de la educación no formal. Se invita a reflexionar sobre cómo se podrían aumentar los índices de participación o la difusión de actividades en un futuro próximo (resueltas en esta investigación mediante la figura del educador como conductor y mediador de las acciones), siendo nuestra propuesta un ejemplo transversal pedagógico en el campo de la educación artística, como inicio de un recorrido que aún está por desarrollarse y evolucionar en otras áreas colindantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acaso, M. (2018), *Pedagogías invisibles: El espacio del aula como discurso*. Madrid: La Catarata
- Antúnez, N. (2008), *Metodologías radicales para la comprensión de las artes visuales en primaria y secundaria en contextos museísticos en Madrid capital*. Tesis doctoral. Madrid: UCM. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/8265/1/T30587.pdf>
- Archibald, M., Scott, S., & Hartling, L. (2014). *Mapping the waters: A scoping review of the use of visual arts in pediatric populations with health conditions*. *Arts & Health*, 6(1), 5-23.
doi:10.1080/17533015.2012.759980
- Belver, M. H. & Ullán de la Fuente, A. (2007). *La creatividad a través del juego: Propuestas del museo pedagógico de arte infantil para niños y adolescentes* (Recursos didácticos). Salamanca: Amarú.
- Belver, M. H. (2015) *Manuel S. Méndez. In Memoriam*. *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 27 (2), p.347-348.

- Bernabeu, N., & Goldstein, A. (2009). *Creatividad y aprendizaje: El juego como herramienta pedagógica (Educación hoy. estudios)*. Madrid: Narcea.
- Betina P. F. & Charles S. (2012). *The Influence of the Color of the Cup on Consumers. Perception of a Hot Beverage*. *Journal of Sensory Studies*, 27
- Casella, R. (2000). *The benefits of peer mediation in the context of urban conflict and program status*. *Urban Education*, 35(3), 324-355
- Collins, K. y Kapralos, B. (2019) *Pseudo-haptics: leveraging cross-modal perception in virtual environments*. *The Senses and Society*, 14
- Gutiérrez, M. T. (2004) *La significación del juego en el arte moderno y sus implicaciones en la Educación Artística*. Tesis doctoral. Madrid: UCM. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7209/1/T28325.pdf>
- Latorre, A. (2005) *La investigación-acción. Conocer y cambiar la práctica educativa*. Barcelona: Grao.
- Martin, R. A. (2010). *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. Academic Press.
- Moreno González, A. (2016) *La mediación artística. Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*. Barcelona: Octaedro
- Pascale, P. y Ávila, N. (2007). *Una experiencia de creatividad con adolescentes hospitalizados: unidad de psiquiatría de adolescentes del Gregorio Marañón*. *Arte, individuo y sociedad*, 19, 207-246.
- Petrus, A., Romans, M.M. & Trilla, J. (2002). *Funciones y competencias del educador social*. De profesión Educador(a) Social. Barcelona: Paidós.
- Piaget, J. (1946) *La formación del Símbolo en el niño*. Editorial Fondo de Cultura económica, México: 1982.
- Salazar, A. (2020). "Aproximación a los procesos sensoriales". *El arte de corporeizar el entorno: Prácticas artísticas para una pedagogía del sentir*. Coordinadora: Tonia Raquejo. Madrid: Aula Magna McGraw Hill
- Ullán, A. y Berver, M. H. (2004). *Los niños en los hospitales: espacios, tiempos y juegos en la hospitalización infantil*. Madrid: Ediciones Témpora.

Ullán, A. y Belver, M.H., (2008). *Cuando los pacientes son niños: Humanización y calidad en la hospitalización pediátrica* (1a ed.). Madrid: Eneida.

Whiteley, G. (2010) *Junk: art and the politics of trash*. Londres: I.B. Tauris

REPENSANDO EL ESPACIO ARTÍSTICO Y NARRATIVO. EL PARQUE TEMÁTICO COMO MARCO ARTÍSTICO PARA LA REALIDAD VIRTUAL

DRA. ANA URROZ OSÉS

Universidad de Barcelona, España

DOCTORANDO DANIEL CANDIL

ESUPT Tecnocampus, España

RESUMEN

En el siguiente trabajo planteamos alternativas tecnológicas a los espacios expositivos físicos tradicionales. Partiendo del estudio de nuevas formas de arte tecnológicas que precisan de nuevas formas de exposición, y teniendo en cuenta la situación excepcional y actual de la pandemia provocada por la COVID19, realizamos un análisis de las posibilidades narrativas de las tecnologías de Realidad Virtual (RV) para la creación y para la difusión del arte. En este sentido, partimos de los estudios sobre el parque temático para elaborar un corpus que permita indagar y formular pautas para la creación de narrativas dedicadas al discurso del arte.

INTRODUCCIÓN

La pandemia provocada por el COVID-19 nos ha colocado a todos en una situación de distancia social que modifica hábitos establecidos tanto a nivel laboral, como social. Para el sector del arte esto ha supuesto una disrupción en las prácticas tradicionales de exhibición y disfrute de la experiencia artística como espectadores. Museos, galerías y toda forma de salas de exposición han visto cómo las instituciones gubernamentales correspondientes han ido decretando cierres más o menos contundentes: ahora parciales, ahora totales, ahora por unos días, etc. Los artistas observan desolados un nuevo escenario en el que su discurso, su planteamiento de participación del público en su obra ha de transitar hacia nuevos territorios.

O no tan nuevos. La primera reacción ha sido trasladar el espacio expositivo al espacio digital: convertir la sala del museo en una página web desde la que poder tener acceso a las obras de arte. ¿Pero qué consecuencias tiene para el autor, para la obra y para el público esta traslación? ¿Dónde queda la experiencia museística? ¿Dónde la contemplación sensorial, la apreciación de texturas, volumen, olor? ¿Dónde el aspecto social, de comunidad, de la sala del museo? ¿Tenemos opción para una nueva experiencia

contemplativa más inmersiva, más sensorial? Para responder a estas y otras preguntas, el presente texto pretende plantear un marco teórico desde el que repensar el espacio artístico y narrativo teniendo en cuentas las posibilidades tecnológicas, y las experiencias previas.

Así, plantearemos una aproximación a las posibilidades narrativas de la RV a partir de su propia historia. Revisitar experiencias previas en las que artistas e instituciones han propuesto formas de experiencia diversas que han modificado y definido nuevas narrativas nos permitirá ofrecer otros marcos de actuación, o cuando menos de reflexión, para la contemplación y vivencia de la obra de arte que van más allá de la exposición en línea.

A partir de El Lissitzky y sus “*Proun*” (Puig Pagés, 2016); y pasando por Antonin Artaud hasta llegar al trabajo de John Hench (Hench, 2008), y siguiendo estas y otras experiencias de narraciones inmersivas que toman el espectador como centro, propondremos dejar de representar espacios bidimensionales y delimitados para construir espacios tridimensionales, aparentemente tangibles, dialogantes y abrazar la Realidad Virtual como el medio para hacerlo. Para ello, habremos de atender también a la siguiente pregunta: ¿existe algún sistema de narrativa espacial que sea aplicable a la creación de obras y espacios de Realidad Virtual?

En definitiva, buscamos ofrecer líneas de investigación para la creación de experiencias expositivas virtuales, pero también pautas de aproximación para la creación por parte de los artistas de obras que ya nazcan con la posibilidad de ser experimentadas (más que contempladas) de manera virtual, en unos tiempos, los de la pandemia, que todavía no nos permiten saber cuándo volveremos al museo, a la sala de exposición, a la galería de arte.

PALABRAS CLAVE

Arte. Realidad virtual. Narrativa. Museo. Pandemia.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La presente investigación busca ofrecer alternativas expositivas no presenciales en época de COVID19, pero también y fundamentalmente pretende arrojar luz sobre las posibilidades narrativas que las tecnologías de la Realidad Virtual (RV) ofrecen para la creación artística. Así, a partir de la indagación en antecedentes teóricos y prácticos mediante revisión bibliográfica y análisis de proyectos existente, el texto hace un recorrido por aquellas características específicas, actuales y potenciales, que la RV incorpora a la enunciación y experimentación. Tomando las experiencias inmersivas como eje central, el texto propone el ejemplo del parque temático como marco artístico para la RV, y trata de ofrecer pautas para la creación de propuestas tanto artísticas como expositivas.

1. LA BUSQUEDA DE LA EXPERIENCIA INMERSIVA DESDE EL ARTE. PRECEDENTES HISTÓRICOS

En la década de los 80 la realidad virtual se desarrolló tanto a nivel técnico y teórico que acabó saltando del ámbito académico, en donde Ivan Sutherland ya había desarrollado la Espada de Damocles en Harvard, y del ámbito militar, en el que Tom Furness llevaba diez años trabajando en crear un HMD, a intentar consolidar una industria con compañeros de viaje del calibre de Atari, Nasa, Disney o General Motors (Jerald, 2016). En 1993 Nicholas Negroponte, fundador del MIT Media Lab, dejó escrito en WIRED que la Realidad Virtual en menos de cinco años llegaría a todos y sería tan habitual como el walkman (Negroponte, 1993). Usuarios y creadores, podrían abrir la puerta a crear mundos antes imposibles.

No ocurrió. La tecnología de los años 90 no pudo soportar tantas promesas (Jerald, 2016) y a finales de la década, la Realidad Virtual ya era sólo un mal recuerdo de lo que pudo ser y no fue. Hasta hace diez años.

Gracias al avance tecnológico e industrial, a día de hoy podemos adquirir dispositivos de Realidad Virtual que cumplen con aquellas promesas imposibles de los años 90 y cuyo uso se va normalizando en la esfera médica, pedagógica, lúdica e incluso artística. Ahora podemos crear mundos y habitarlos.

La Realidad Virtual ofrece la oportunidad no solo de estar visualmente rodeado de espacio representacional, si no también moverse e interactuar con él (Calleja, 2011). Y es en ese contexto y en la dimensión artística del videojuego en los que intentaremos responder a la pregunta: ¿existe algún sistema de narrativa espacial que sea aplicable a la creación de obras y espacios de Realidad Virtual?

Empezamos a hilvanar una respuesta gracias a una conversación fortuita en Central Park. Es invierno de 1935 y Dan Burke y el Profesor Albert Ludwig discuten acaloradamente bajo el influjo de, tal vez, demasiadas copas. ¿Qué es la realidad? Se preguntan. ¿Es real lo que uno ve? ¿Lo que uno sueña? Dan parece tenerlo claro y afirma que, en cualquier caso, convertir esos sueños, esas visiones, esos anhelos en algo tangible... ¿no es acaso lo que hacen los artistas con sus cuadros y esculturas? ¿Con sus fotografías? ¿Con sus películas?... Y cuando lo hacen, todo el mundo sabe ver que eso no es real, que una película no es la vida misma.

El profesor Ludwig no lo tiene tan claro y le pide a Dan que imagine. Que imagine que en lugar de ver una película o un cuadro a través de una pantalla o de un marco se imagine dentro. Se imagine que puede tocar, oler e incluso hablarles a los personajes que habitan en él y que estos le responderán. Le harán parte de la historia y su experiencia será el centro de la misma... ¿Sería eso suficiente para convertir el sueño en realidad?

Dan en ese momento no lo sabía, pero el Profesor Ludwig ya había inventado una suerte de gafas conectadas que al ponérselas le permitirían acceder a Paracosma, un mundo más allá del mundo, en el que viviría aventuras, se enamoraría de una de sus habitantes, Galatea, y quedaría cautivado por la belleza de un paisaje que parecía el Edén.

Ojalá el Profesor Ludwig existiese y hubiese inventado la Realidad Virtual en los años 30, pero no. Son personajes del primer relato de ficción, *La Gafas de Pígalión* (Weinbaum, 1935), que se atrevió a imaginar y a describir casi literalmente el concepto de Realidad Virtual tal y como lo conocemos hoy (Fictum, 2016). En ese relato Weinbaum ya imaginaba que gracias a unas gafas y unos guantes funcionando a modo de interfaz, podríamos acceder a un mundo imaginario y virtual, a una

especie de Edén, que nos convertiría en el actor principal de una obra que ocurriría a nuestro alrededor. Un teatro interactivo en el que abandonaríamos el papel de espectador para adoptar un papel activo dentro de la representación.

Pero, aunque Weinbaum quizá fue el primero en introducirnos en la idea de entrar a un mundo virtual que se sentía físico, real y evocador, lo cierto es que muchos creadores llevaban tiempo reflexionando sobre el papel del artista como generador de espacios y sobre el papel del espectador al relacionarse con ellos.

Marinetti, en los albores del futurismo de principios de siglo y al calor de Las Vanguardias, ya ambicionaba la idea de “colocar al espectador en el centro del cuadro” (Marinetti, 1978) y unos años más tarde, los surrealistas, propondrían que el espectador dejase de estar “frente” a una obra de arte cualquiera para “situarse en” ella, pudiendo moverse a través del espacio y entre los objetos que ésta contenía (Baigorri, 1997).

Enmarcado en una visión semejante a la de sus contemporáneos El Lissitzky, obcecado en encontrar el camino que le acabaría llevando desde la pintura suprematista hasta la arquitectura constructivista y convencido de que el arte no podía ser concebido como una simple expresión personal y de producción de objetos proponía que el artista sirviese a la creación de un nuevo mundo (Lissitzky et al., 2014).

Sus *Prouns* (Proyectos para la Afirmación de lo Nuevo) eran concebidos como una estación de intercambio entre la pintura y la arquitectura. El mismo artista escribía que el “*Proun* comienza como una superficie plana, se convierte en modelo del espacio tridimensional y acaba construyendo todos los objetos de la vida diaria” (Lissitzky & Lissitzky-Küppers, 1980). Son obras diversas y se componen de una gran variedad de elementos geométricos bidimensionales y tridimensionales, casi arquitectónicos; planos verticales y horizontales, a menudo representados de forma axonométrica, que desafían las expectativas de las relaciones espaciales. Los elementos están organizados sin tener en cuenta las convenciones de la gravedad, de ahí que a veces parezcan flotar en el espacio (Lissitzky et al., 2014).

Circunscritos a esa frontera que separa la pintura y la arquitectura sus *Proun* evolucionarían para la Gran Exposición de Arte de Berlín en 1923. Era cuestión de tiempo que, tal y como El Lissitzky afirmaba, los *Proun* dejaran de ser cuadros y se convirtieran en “un edificio que ha de mirarse (girando a su alrededor) desde todos los ángulos” (Puig Pages, 2016).

Así nacía la *Prounenraun* (Espacio *Proun*), una representación tridimensional de su particular mundo geométrico desde la que el artista definía el propio concepto de espacio como “aquello que no se puede ver a través del agujero de una cerradura, ni a través de una puerta abierta. El espacio no existe sólo para la mirada: no es una imagen, se debe vivir dentro” (Baigorri, 1997). Lissitzky acabaría replanteando el papel del espectador transformando su percepción pasiva en una participación activa. Del espacio bidimensional se llegaría por fin al tridimensional y el espectador se convertiría en visitante.

En 1938, el director y escenógrafo, Antonin Artaud proclamaba la revolución del Teatro de la Crueldad dentro de su ensayo “El Teatro y su doble” (Artaud, 2011). En este acercamiento terapia-exorcismo al teatro, entre otras cosas, Artaud defendía que el espacio, lugar en donde truenan imágenes, también podía y debía hablarle al espectador. Y el espectador, a su vez, debía convertirse en el centro de la obra y ésta fluir en el espacio a su alrededor, en un entorno y una escenografía diseñada para dialogar con él y hacerle partícipe de la historia, creando una suerte de realidad alternativa, un espejismo, o como él la llamó una “Realidad Virtual”. (Artaud, 2011)

Artaud fue el primero en acuñar la expresión Realidad Virtual (Bucher, 2018), aunque centrada en la relación entre el espectador y la escenografía de una obra de teatro y no tanto como concepto tecnológico como acabó acuñando Jaron Lanier en 1987 (Jerald, 2016).

Tanto El Lissitzky como Antonin Artaud, cada uno en su campo de experiencia, reflexionaban sobre cómo escapar del marco que rodea al lienzo, huir de la ventana que nos aleja de la obra y nos convierte en espectadores para pasar a formar parte de la obra en sí misma y vivirla desde dentro. Quizá para poder dejar de representar espacios

bidimensionales y delimitados y pasar a construir espacios tridimensionales, infinitos y evocadores, pero aparentemente tangibles y dialogantes. En definitiva, crear una Paracosma como la que soñó Weinbaum, podemos utilizar la Realidad Virtual.

En ese caso se convierte el artista, más que otra cosa, en un creador de entornos (Fictum, 2016). Entornos que deben comunicarse con el espectador para contarle historias y dialogar con él utilizando algún sistema de narrativa espacial. Pero, ¿existe algún sistema de narrativa espacial que sea aplicable a la creación de obras y espacios de Realidad Virtual? La hipótesis que planteamos es que sí y lo que proponemos es fijarnos en los maestros de contar historias utilizando el entorno: los diseñadores de experiencias temáticas.

2. EXPERIMENTAR LA REALIDAD VIRTUAL. MÉTODOS Y ESTRATEGIAS

2.1. PARQUES TEMÁTICOS: EL DISEÑO TEMÁTICO

Tal y como John Hench lo definió en el Disney e-ticket número 17 de 1967, Walt Disney era un artista y un comunicador, pero sobre todo un hombre de cine que a menudo se preguntaba acerca de los límites narrativos en las películas. Sabía que no era lo mismo mostrar una calle a través de la pantalla de un cine que empujar al espectador a caminar por ella. Se proponía traspasar el marco, la ventana por la que consumimos esas historias y llevar al espectador a otra realidad, a otro espacio, a un lugar que se pudiera experimentar de manera tangible. Ese es el germen que acabaría dando forma a su mayor proyecto, Disneyland, el primer parque temático.

Un lugar diseñado para que cada elemento del espacio contribuya a contar una historia que atrape al visitante. Una historia contada a través de la fisicidad de los objetos, de los edificios, del entorno... que podía ser leída como una novela en la que el visitante decide qué página leer (Rohde, 2007). Para dar forma a este lugar se creó una división nueva dentro de la compañía: *Imageneering*. Una división repleta de artistas

plásticos, ilustradores, escenógrafos de teatro, pintores y escultores que acabaría definiendo una nueva categoría: el diseño temático.

El diseño temático puede ser definido como la creación de una experiencia dimensional de una historia unificada bajo uno o varios temas (Younger et al., 2016). Experiencia en cuanto a que todos los elementos que el visitante encuentra afectan a su percepción, dimensional en cuanto a que ocurre en un espacio físico e historia en cuanto a que ese espacio tiene un fuerte componente narrativo. Y por encima de todo ello se encuentra un hilo conductor, un tema, que unifica la experiencia.

A todo esto, a diseñar la experiencia narrativa espacial del visitante, en Disney Imagineering lo llamaron “Art of the Show” (Hench, 2008). En palabras de John Hench, el director creativo y artístico de la división durante más de 50 años, “Art of the Show” es el nombre de la teoría que se aplicaba a toda la producción artística a cada nivel, desde los más amplios esquemas conceptuales hasta los detalles más pequeños, abarcando la narrativa visual, la espacial, los personajes o incluso el uso del color. Unos fundamentos teóricos, por otra parte, en constante evolución, que se han convertido en la base sobre la que se diseña casi cualquier experiencia temática que, como tal, está basada en la narrativa espacial. Dicho de otro modo, cualquier experiencia que quiera usar el entorno para contarle algo al espectador.

Y ese camino es el que nos lleva directamente a considerar al parque temático y al “Art of the Show”, creado originalmente por Hench, como un marco artístico posible para crear obras, experiencias y también videojuegos en Realidad Virtual. Construir un nuevo universo de objetos y de edificios que deben mirarse girando a su alrededor como sugería El Lissitzky (Puig Pages, 2016), o un espacio que habla y en el que las imágenes truenan como pedía Artaud (Artaud, 2011). En definitiva, una Paracosma a la que acceder mediante unas lentes de Pígmalión (Weinbaum, 1935).

En nuestro caso, y con el objetivo de acercar ese mundo del diseño temático en espacios físicos y reales a una propuesta virtual proponemos una división en tres grandes bloques específicos relacionados con la dimensión narrativa, la dimensión espacial y la dimensión visual. En esta

ocasión dejaremos fuera un cuarto bloque referido en exclusiva a la experiencia sonora. Una parte que algunos autores consideran puede representar hasta el 50% la experiencia completa (Fictum, 2016).

2.2. DIMENSIONES EN EL DISEÑO TEMÁTICO

2.2.1. Dimensión narrativa.

Es lógico pensar que una de las grandes influencias del diseño temático es la industria cultural del cine, no obstante, existe una gran divergencia entre los dos medios. La industria cinematográfica se suele describir como un medio basado en personajes en el que la audiencia responde empáticamente al protagonista principal. En el diseño temático no ocurre lo mismo, pues cada invitado se convierte en el propio protagonista principal de una historia que le ocurre directamente a él. (Younger et al., 2016)

Según apunta Baxter (Younger et al., 2016) el cine necesita personajes fuertes además de historias fuertes. En cambio, un parque temático necesita un entorno fuerte además de una historia fuerte. El diseño temático no puede desarrollar personajes al mismo nivel que otras disciplinas como el cine o la literatura, pero sí puede transportar al visitante a un entorno completamente nuevo y allí diseñar una historia que le interpele directamente a él.

Una estrategia de enfoque narrativo para diseñar una narrativa espacial es la Concentricidad (Figura 1). Rohde (2007), en el "SIGGRAPH 2007", lo definió como un método para transmitir historias de manera no lineal creando círculos concéntricos o áreas de significado. Áreas de significado que a su vez contienen secuencias de ideas o impactos, de las cuales el invitado puede salir y entrar a voluntad, crear vínculos, consistencias y contrastes. (Rohde, 2007)

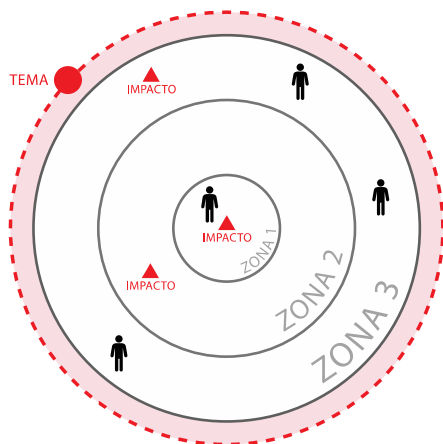


Figura 1. Ejemplo de Concentricidad. Elaboración propia a partir de Rohde, 2007.

Este ejemplo (Figura 1) de una hipotética narrativa espacial que utiliza *Concentricidad* nos muestra tres píldoras narrativas o tres puntos de impacto (Rohde, 2007) cada uno en una área de significado o círculo concéntrico. Podrían ser muchos más de tres y no importa el orden en el que el invitado reciba esos impactos mientras pasea por el entorno. Dichos impactos acabarán formando una secuencia en su mente, los acabará vinculando y tejiendo una historia siempre que tenga sentido dentro del tema global de la propuesta.

Es un acercamiento que se puede intuir como parte de la narrativa de entornos en proyectos lúdicos para realidad virtual como *Face your Fears 2* (Turtle Rock Studios, 2019) en su versión de Oculus Quest. Se trata de una experiencia de terror en la que, desde el inicio mientras el jugador avanza libremente por el entorno, descubre pistas sobre la existencia de una colonia arácnida que sin duda es un riesgo para su propia vida y para la de los que exploraron el lugar antes que él.



Figura 2. Imágenes de Face your Fears 2 (Turtle Rock Studios, 2019) en su versión de Oculus Quest.

Una agresiva araña que aparece de repente sobre un buzón, restos de una acampada, carteles que advierten de personas desaparecidas, telas de araña colgando de árboles o suelos infestados con decenas de pequeñas criaturas arácnidas que siguen el libre movimiento del jugador.

Secuencias de ideas o impactos (Rohde, 2007) con los que el usuario puede tejer la historia del entorno y que le orientan hacia la conclusión de que existe una colonia de arañas gigantes responsables de la desaparición de los excursionistas.

2.2.2. Dimensión espacial

El objetivo último de las técnicas espaciales es el de hacer creer al visitante que el espacio que atraviesa es mucho más grande y sobrecogedor de lo que es en realidad o, en última instancia, de que ese espacio imaginario existe. Nolte (2009) utiliza una división en su acercamiento al enfoque espacial: espacio negativo y espacio implícito. Siendo espacio negativo las zonas oscuras que queremos hacer desaparecer de la ilusión y espacio implícito las que queremos resaltar y que ocupen la atención del visitante.

Partiendo de ese espacio implícito, una estrategia de enfoque espacial para diseñar la narrativa de una experiencia de realidad virtual es la Estratificación.

Steve Kirk, diseñador jefe de Tokio DisneySea, la definía como un compendio de técnicas diseñadas para hacer creer que el mundo se extiende mucho mas allá de los límites físicos reales, enfatizando distintas capas visuales del entorno para dar sensación de profundidad y llevar al visitante, aunque sea por un segundo, a otro lugar (Younger et al., 2016). Son, en resumen, diversas técnicas que deben trabajar juntas, pero una de ellas, que por las propias características del medio se puede adaptar fácilmente a las experiencias de realidad virtual, es la de los portales falsos.

Consideremos los portales falsos como elementos emplazados en el entorno que sugieren la hipotética existencia de más espacio exterior o interior que, sin embargo, no existe (Younger et al., 2016). Ventanas que no se pueden abrir, puertas cerradas, luces, cuevas que se pierden en la distancia, escaleras que no llevan a ninguna parte, pasillos de acceso imposible... todos ellos falsos posibles portales a lugares que no existen pero que el visitante ignora y, por lo tanto, interpreta el espacio como algo mucho más grande de lo que en realidad es.

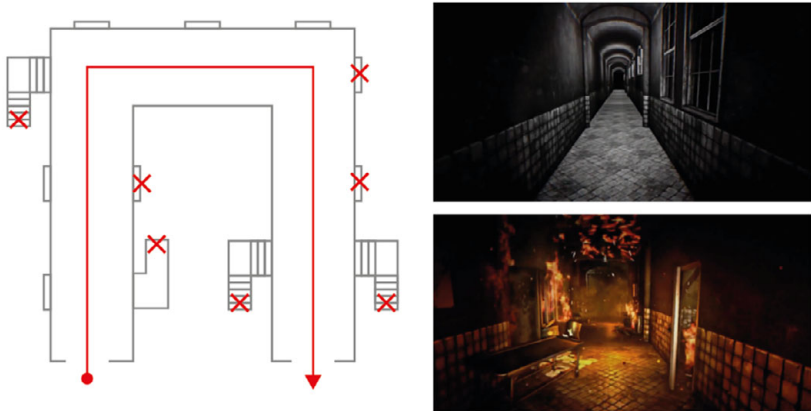


Figura 3. Esquema de Portales falsos en Blues and Bullets (A Crowd of Monsters, 2016).
Elaboración propia a partir de Younger et al., 2016.

Este ejemplo (Figura 3), extraído del video juego Blues and Bullets (A Crowd of Monsters, 2016) para el sistema de entretenimiento PlayStation 4 y para Oculus Rift (Figura 4), aplica el concepto de falsos portales a la experiencia del jugador. El espacio real por el que discurre la narrativa no deja de ser un camino unidireccional que debe ser recorrido en un solo sentido (representado por la flecha roja). No obstante, una serie de falsas escaleras, puertas y ventanas repartidas a ambos lados del pasillo refuerzan la idea de que el entorno, un hospital en este caso, es muchísimo más grande y se extiende a ambos lados del camino principal cuando no es cierto.

2.2.2. Dimensión visual

Transformar un simple espacio en “un lugar de historias” era uno de los principales propósitos del “Art of the Show” de John Hench, Todos los elementos debían funcionar juntos para crear una identidad que soportase la historia de ese lugar. Las estructuras, las formas arquitectónicas, las entradas, las salidas, el paisaje, los caminos, los elementos acuáticos, la flora, etc. Todos los elementos debían en su forma y color comprometerse con la imaginación de los invitados y apelar a sus emociones. (Hench, 2008)

Una estrategia de enfoque visual muy utilizada en experiencias temáticas es la que lleva por nombre “Vista Dirigida” y tal y como su propio nombre parece indicar, tiene por objetivo que el diseñador pueda controlar a dónde dirigen su atención los asistentes. De este modo puede sugerirles que miren hacia un lugar y también lo contrario, que alejen su atención de donde no conviene que miren. Una de las técnicas para lograr dirigir la vista del visitante y que podríamos enmarcar dentro de la estrategia de vista dirigida es el uso de “puntos de foco”.

Un Punto de Foco no es más que un área de interés que atrapa el ojo del visitante y que actúa a modo de contraste con otras áreas que evitan llamar su atención. Para lograrlo podemos usar el color, la puesta en escena, la iluminación y el detalle. (Hench, 2008)



Figura 4. Ejemplo de Puntos de Foco en Gothic Platable Teaser (THQ Nordic, 2019).

Crear puntos de foco para dirigir la vista del jugador es una técnica que se aplica en la creación de entornos tridimensionales para obras lúdicas destinadas al gran público. En estas cuatro imágenes (Figura 4), extraídas de Gothic Playable Teaser (THQ Nordic, 2019), se observan los cuatro principios que John Hench cita en su “Art of the Show”: color, iluminación, detalle y puesta en escena (siguiendo el orden de lectura) comparten el objetivo de señalarle al jugador dónde debe mirar.

A nivel de color, una premisa de la pintura realista pasa por considerar que los colores más intensos atraen más la atención cuando se intercalan con tonos más pálidos (Gurney, 2010), un concepto que se puede aplicar perfectamente a la creación de un punto de foco. En la misma línea podemos considerar el uso del contraste y de los puntos de luz sobre fondo oscuro de un modo parecido a como los utilizaban los maestros del Barroco como Caravaggio (Lambert & Néret, 2019) o para crear una novedosa coreografía que sugiera sorpresa y drama (Innes, 2012)

Hench considera la composición de una escena como otro elemento clave en la creación de puntos de foco. La suma de la disposición estructurada de los elementos que la forman y el cambio visual entre áreas uniformes y áreas de más detalle, áreas ruidosas a nivel visual, es capaz de dirigir el ojo del visitante hacia un área en particular. (Hench, 2008)



Figura 5. Ejemplo de Vista Dirigida en Vader Inmortal (ILMxLAB, 2019).

Un ejemplo de Vista Dirigida podría extraerse de Vader Inmortal (ILMxLAB, 2019) una experiencia de realidad virtual desarrollada por Industrial Light / Magic xLAB (Figura 5). En ella, la puesta en escena, el color, la luz sobre fondo oscuro y los detalles que se van formando, crean áreas de gran complejidad visual que ayudan a dirigir nuestra vista dentro de un entorno tridimensional.

Un entorno por el que truenan imágenes y cuya historia discurre a nuestro alrededor, como si hubiese sido extraído de una especie de ritual del Teatro de la Crueldad (Artaud, 2011) en el que ahora somos protagonistas.

3. CONCLUSIONES

Muchos se refieren a la Realidad Virtual como un nuevo medio, o al menos, como una nueva manera de contar historias. Aunque si abstraemos toda la capa técnica, los dispositivos conectados y la fascinación por una tecnología que hasta hace poco parecía ciencia ficción, puede que nos demos cuenta de que quizá no haya nada de nuevo en ella (Bucher, 2018). Sigue siendo la experiencia espacial de una historia y eso es algo que el mundo de los parques temáticos lleva haciendo generaciones.

Por eso, respondiendo a la pregunta de si existe algún sistema de narrativa espacial que sea aplicable a la creación de obras y espacios de Realidad Virtual, la investigación de la que forma parte este artículo nos invita a pensar que sí.

Y es que, como afirma Gordon Calleja (2011), los mundos ficticios siempre han estado meticulosamente diseñados para atraernos y que vivamos en ellos. Hemos pasado de compartir esos mundos imaginados con una comunidad cercana a través de imágenes y de la palabra hablada, a distribuirlos a distancias muy lejanas a través de la escritura y de la impresión. La tecnología mecánica nos brindó la posibilidad de crear imágenes en movimiento de esos mundos y ahora, por fin, tenemos la posibilidad de simularlos de un modo tangible y finalmente habitarlos.

Y de la misma manera, podemos aprender y emplear estas estrategias para el diseño de narrativas y recorridos expositivos, ya que la tecnología nos permite diseñar una experiencia museística incluyendo obras y autores en un espacio virtual, individual o colectivo sin necesidad de trasladarnos al museo físico. Atendiendo a la aprendido en el diseño de los parques temáticos, podremos plantear experiencias inmersivas desde una dimensión narrativa (el propio discurso curatorial), situando y dirigiendo la mirada del visitante (dimensión visual), e incluso, si así se precise, estimulando una apreciación espacial determinada.

Y es que, aunque sea de manera temporal y conectándose a las gafas de Pigmalión, artistas y curadores pueden, por fin, crear su propia Paracosma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Crowd of Monsters. (2016). *Blues and Bullets—Episode 1* [PS4, PC, Xbox One]. A Crowd of Monsters.

Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. Edhasa.

Baigorri, L. (1997). *El vídeo en el contexto social y artístico de los 60/70*. Edicions Universitat de Barcelona.

Bucher, J. K. (2018). *Storytelling for virtual reality: Methods and principles for crafting immersive narratives*. Routledge, Taylor & Francis Group.

- Calleja, G. (2011). *In-game: From immersion to incorporation*. MIT Press.
- Fictum, C. (2016). *VR UX: Learn vr ux, storytelling and design*. CREATSPACE.
- Gurney, J. (2010). *Color and light: A guide for the realist painter*. Andrews McMeel ; Simon & Schuster.
- Hench, J. (2008). *Designing Disney: Imagineering and the art of the show* (First Edition). Disney Editions.
- ILMxLAB. (2019). *Vader Immortal—Episode 1* [Oculus Quest]. Disney Interactive Studios.
- Innes, M. (2012). *Lighting for interior design*. Laurence King.
- Jerald, J. (2016). *The VR book: Human-centered design for virtual reality* (First edition). acm, Association for Computing Machinery.
- Lambert, G., & Néret, G. (2019). *Caravaggio, 1571-1610: Un genio más allá de su tiempo*. Taschen.
- Lissitzky, E., & Lissitzky-Küppers, S. (1980). *El Lissitzky, life, letters, texts*. Thames and Hudson.
- Lissitzky, E., Rubio, O. M., Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Museo Picasso Málaga, & Fundació Catalunya-La Pedrera. (2014). *La Experiencia de la totalidad*. La Fábrica.
- Marinetti, F. T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Edic. del Cotal.
- Negroponte, N. (1993). Virtual Reality: Oxymoron or Pleonasm? *WIRED*.
- Nolte, F. (2009). *Passport to Dreams Old & New Elements of Theme Design.pdf*. <http://passport2dreams.blogspot.com/2009/01/elements-of-theme-design.html>
- Puig Pages, S. (2016). Are there several El Lissitzky? *grafica*, 4(7), 43. <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.34>
- Rohde, J. (2007). From myth to mountain: Insights into virtual placemaking. *ACM SIGGRAPH Computer Graphics*, 41(3), 1. <https://doi.org/10.1145/1281324.1281325>
- THQ Nordic. (2019). *Gothic Playable Teaser* [PC]. THQ Nordic.
- Turtle Rock Studios. (2019). *Face your Fears 2* [Oculus Quest]. Oculus Studios.

Weinbaum, S. G. (1935). *Pygmalion's Spectacles*, by Stanley G. Weinbaum. 22.

Younger, D., Baxter, T., & Rohde, J. (2016). *Theme park design & the art of themed entertainment*.

EL PAISAJE SONORO Y LA LITERATURA EXPERIMENTAL: LA TRADUCCIÓN DE UNA AMALGAMA INTERDISCIPLINAR⁷⁸⁸

SOFÍA LACASTA MILLERA
Universidad de Salamanca, España

RESUMEN

La aparición de nuevos medios de representación, desde la Posmodernidad hasta la sociedad global y líquida actual, ha supuesto una metamorfosis constante en el ámbito de la producción y recepción de obras artísticas interdisciplinares. La búsqueda de juego entre el arte *per se* y la realidad ha favorecido la composición en un espacio ilimitado dedicado a la creación y construido principalmente a través de dos pilares: la flexibilidad y la indeterminación. Dichos senderos abogan por una interpretación aperturista, en la que se derriben los muros entre las disciplinas artísticas y se estudie la composición como un todo. La investigación pretende demostrar la relación entre el paisaje sonoro y la literatura experimental, así como aportar nuevas interrelaciones a las corrientes traductológicas a través de conceptos musicales y filosóficos, lo que se traduce en una propuesta de metodología interdisciplinar y aperturista que conciba la obra como un producto plural. De esta manera, entremezclando disciplinas tan dispares *a priori* como la pintura, la música, la literatura, la danza y la arquitectura, se podrá obtener una visión completa de obras experimentales que no han sido creadas para ser únicamente leídas y observadas, sino para ser escuchadas e interpretadas. Para alcanzar dicho objetivo, se relacionará íntimamente la producción de dichas obras literarias y musicales con el espacio sonoro en el que estas se han compuesto y los lenguajes que en ellas han intervenido.

⁷⁸⁸ Esta investigación forma parte del Proyecto: VIOSIMTRAD; Ref. FFI2015-66516-P; Nombre del IP o IPs: María Rosario Martín Ruano (IP 1) y María del Carmen África Vidal Claramonte (IP 2); Título del proyecto: “Violencia simbólica y traducción: retos en la representación de identidades fragmentadas en la sociedad global”; Entidad Financiadora: Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. De la misma manera, la autora forma parte del Grupo de Investigación Reconocido “Traducción, Ideología y Cultura” (TRADIC), de la Universidad de Salamanca (España). Además, su investigación recibe el apoyo de un contrato predoctoral cofinanciado por la Universidad de Salamanca y el Banco Santander (Convocatoria 2019, fecha inicio 13/11/20).

PALABRAS CLAVE

Paisaje sonoro, Literatura experimental, Lenguaje, Interpretación, Traducción.

INTRODUCCIÓN

Los sucesos socioculturales acontecidos desde mediados del siglo XX hasta la actualidad han promovido la revisión de los valores prestablecidos y la consecuente aparición de un arte que ya no solo busca la expresión, sino también la representación de la realidad a través de una práctica interdisciplinaria, que destaca la importancia de su carácter ético. Los artistas experimentales deciden, entonces, ignorar los cánones y saltar las barreras normativas para conectar espacios que previamente se hallaban aislados. De esta manera, apuestan por la flexibilidad y la indeterminación en un espacio ilimitado con el anhelo de fusionar arte y naturaleza.

Como consecuencia de estos factores, aparecen nuevos medios de habitabilidad en los que el arte, a través de la flexibilidad y la indeterminación, se desarrolla en forma de realidad y el público no solo interactúa, sino que participa en el proceso creativo y artístico como tal. En este sentido, estos nuevos medios de representación luchan por una interpretación aperturista, rehuendo la antigua división entre el artista/la creación y el receptor/la interpretación. Los paisajes sonoros y visuales empiezan a expandirse, interactuando con otros espacios y con los propios cuerpos. En este mundo globalizado en el que se conjugan la liquidez y lo efímero, dichos espacios se convierten en instalaciones artísticas, los objetos del día a día en obras preciadoas, la calle en museo y los movimientos cotidianos en actuaciones improvisadas basadas en la interdisciplinaria. En consecuencia, resulta imposible analizar a un artista o, sobre todo, una obra, desde una perspectiva única, ya que la mayoría son resultado de la amalgama de la creación conjunta en un espacio heterogéneo, composición, por lo tanto, que ha de concebirse como un todo.

Si bien es cierto que se ha estudiado en profundidad la analogía representativa entre disciplinas artísticas como la literatura y la música, no han sido tan comunes otras combinaciones como la danza y la pintura o la traducción y la arquitectura, entre otras. De esta manera, el presente

estudio pretende demostrar la relación entre el paisaje sonoro y la literatura experimental, a través de conceptos musicales y filosóficos, a fin de establecer una metodología interdisciplinar y aperturista que conciba la obra como un producto plural. Para poder establecer de manera teórica y práctica el vínculo entre el espacio sonoro y el texto, es necesario fundamentar la investigación en un eje central que desvanezca las fronteras entre disciplinas y permita estudiar la composición como un todo producido en un espacio a la vez visual y sonoro. En este caso, dicho punto de encuentro será el lenguaje, un lenguaje que puede ser literario, musical, artístico e incluso pictórico.

Meaning is constructed (though not only via language but also through the responsive acts of each artistic media). Barriers are present which resist the formation of understanding, as for dancers who do not have a musical background, or for musicians who do not have a movement background, there is a context with which they are unfamiliar – hence the need for translation. The different contexts highlight the different languages (metaphorically speaking), *per se*, and so too the different ways of understanding. [...] [A]rtists and audiences are able to understand in multiple ways, through their different experiential (translation) contexts. The arts are understood through and by language, and that language is specific to the art form, though equivalences exist [...] ⁷⁸⁹
(Minors, 2020, p.159)

Este estudio se va a estructurar, en base a la idiosincrasia tan variada de elementos que entran en juego en el análisis, en torno a dos ejes principales: el primero de ellos abordará la creación de este nuevo tipo de obras interdisciplinarias, analizando los puntos de encuentro entre las diversas representaciones artísticas; el segundo, sin embargo, tomará dicho

⁷⁸⁹ El significado se construye no sólo a través del lenguaje sino también mediante las representaciones de cada medio artístico. Existen barreras que se oponen a la comprensión, ya que para los bailarines que no poseen una formación musical, o para los músicos que no disfrutan de una formación de movimiento, existe un contexto con el que no están familiarizados; de ahí la necesidad de traslación. Unos y otros contextos ponen de manifiesto los diversos lenguajes *per se*, metafóricamente hablando, y también las diferentes formas de comprensión. [...] [L]os artistas y el público pueden conseguirlo de múltiples maneras, a través de sus diferentes contextos experienciales (de traducción). Las artes se entienden a través del lenguaje, y ese lenguaje es propio la disciplina artística, aunque existan equivalencias [Traducción propia].

análisis como punto de partida para poner de manifiesto la necesidad de innovadoras teorías traductológicas, adaptadas a este nuevo tipo de obra, sobre todo desde un enfoque espacial de intercambio cultural y artístico tras la difuminación de las fronteras entre disciplinas.

1. INVITACIÓN A LA CREACIÓN INTERDISCIPLINAR EN UN ESPACIO ABIERTO

1.1. CONTEXTUALIZACIÓN

Teniendo en cuenta la evolución conceptual de la representación artística mencionada con anterioridad, el paisaje sonoro en el que se representa dicha realidad se convierte en la escucha de un espacio social y cultural en el que los elementos internos y externos no solo interactúan, sino que evolucionan con el devenir temporal, por lo que el arte adquiere una nueva dimensión. Esta innovadora perspectiva trae consigo la necesidad de una interpretación más aperturista, que ponga de manifiesto la importancia intrínseca de la obra y su recepción. La composición, por lo tanto, se convierte en un acto performativo que solo se completa mediante la percepción múltiple del público, adquiriendo un carácter inconcluso en el que la práctica ha de ser interpretada desde criterios éticos y políticos, reforzando la idea de una semiótica ilimitada.

De esta manera, la tradicional división entre artista y público, con sus respectivas creaciones e interpretaciones, desaparece en pro de nuevos medios de habitabilidad en los que el público participa en el proceso creativo y artístico como tal. La pregunta que cabe plantearse llegados a este punto ya no es cómo se interpreta una partitura, un plano o un texto, sino: ¿cómo se construye la literatura? ¿cómo suena la arquitectura? ¿cómo se lee y ve la música? El índice de un libro, el plano de una casa o la partitura de una obra ya no son el vademécum que hay que seguir al pie de la letra, sino una hoja de ruta que el receptor puede interpretar libremente. Nacen así obras abiertas, en referencia a la *Opera aperta* de Umberto Eco (1992/1962), de las que no hay dos interpretaciones iguales.

La música ya no se escucha, sino que se lee; la literatura ya no se lee, sino que se construye; y la arquitectura ya no se construye, sino que se escucha. El receptor es libre de interpretar personalmente la partitura, el índice o el plano, por lo que existirá una multiplicidad de interpretaciones diferentes de estas obras abiertas. El carácter infinito de las posibilidades interpretativas de estas producciones demuestra el matiz imperecedero de dichas obras en el espacio-tiempo: un mismo paisaje artístico no permanece inmutable, sino que su interpretación continuada va evolucionando, haciendo que la obra permanezca inacabada indefinidamente.

1.2. CASO PRÁCTICO: FUSIÓN DE DISCIPLINAS

Una vez sentadas someramente las premisas teóricas, resulta necesario aportar un caso práctico para poder comprender la relación entre espacio sonoro y literatura experimental en un medio de producción artística interdisciplinar y aperturista. En el caso de la producción musical y literaria de John Cage, su concepción de la creación artística y su interés en las filosofías orientales afectan directamente a la búsqueda de una representación del todo y la nada. En este sentido, es evidente que su paisaje sonoro se nutre y alimenta de otros artistas cuya influencia él mismo menciona en su obra: cobra un fuerte protagonismo el paisaje artístico de Duchamp, el paisaje corporal de Cunningham, el paisaje pictórico de Pollock y el paisaje audiovisual de Kubota. La interdisciplinariedad de sus obras musicales y literarias hace que a menudo sean consideradas un *sound-scape*, denominación escogida por el compositor Murray Schaffer (2013) para hacer referencia a aquellas obras sonoras en las que se entremezclan los diferentes tipos de elementos escuchados. De hecho, algunas de sus obras literarias experimentales, que siguen la senda emprendida años atrás por escritores como Joyce, con sus obras *Ulysses* (1922) y *Finnegans Wake* (1939), entre otros, son concebidas como composiciones para ser escuchadas, en las que cobra más significado el sonido que el sentido en sí, sobre todo teniendo en cuenta que «the relation of sound to poetry has always been triangulated, implicitly or

explicitly, by an equally nebulous third term: sense»⁷⁹⁰ (Perloff and Dworkin, 2009, p.9).

Un claro ejemplo de esa representación del espacio sonoro a través de la interdisciplinariedad, más allá de los cánones prefijados para la creación de una obra determinada y a través de otra disciplina artística, es la obra *Solo for Voice 3* (*Song Books: Solos for Voice 3-92*, 1970), cuya partitura, más allá de los formalismos de escritura musical, plasma el mapa de la ciudad en la que vive el filósofo Thoreau, otra de las figuras recurrentes en la obra de Cage. El juego experimental que proponía este compositor reside en la búsqueda constante de una representación libre e indeterminada, al igual que ocurría en las coreografías de Cunningham, en las que el espacio y el sonido, así como sus análogos el vacío y el silencio, permitían plasmar el concepto del proceso, uno de los elementos más rupturistas en las propuestas artísticas del siglo XX.

Esta contraposición entre espacio-sonido y vacío-silenció es muy interesante desde el punto de vista del análisis de una obra experimental, sea en el campo de la literatura, la pintura, la danza o la música, producida en un espacio sonoro concreto. De hecho, es evidente que existe una relación directa entre elementos tangibles y conceptos abstractos como el espacio y el sonido, o el vacío y el silencio, por lo que se puede abordar su análisis desde diferentes perspectivas: como silencio en espacio sonoro, como silencio arquitectónico o como silencio textual, entre otros. Las obras *4'33"* (1952), en el plano musical, y *Lecture on Nothing* (1949), en el plano literario, estuvieron influidas por los *White Paintings* (1951) de Rauschenberg. Tomando como referente la composición musical y con el objetivo de destacar su carácter performativo, la partitura permanecerá en blanco, hasta que sea representada en un auditorio y se puedan añadir elementos externos propios de la temporalidad en la que se ha interpretado. Y lo mismo ocurriría con la lectura de un texto literario.

Con el objetivo de abordar dicho planteamiento desde otra perspectiva, sería interesante apropiarse de la subjetividad inherente a los términos

⁷⁹⁰ La relación entre el sonido y la poesía siempre ha sido triangular, añadiéndose a ellos de manera implícita o explícita un tercer término igual de nebuloso: el sentido [Traducción propia].

acuñados por el arquitecto Miguel Guerra (2017) en su estudio comparativo entre John Cage y Alejandro de la Sota, que habla de la ‘no-música’ y la ‘no-arquitectura’ para analizar la analogía con arquitectos como Peter Zumthor, quien ansiaba que la arquitectura contemporánea siguiese el camino emprendido por la música, obteniendo un producto rompedor. Para Alejandro de la Sota, la arquitectura sí que representa una disciplina precisa muy lejos de lo abstracto. Su diseño en el plano no es arquitectura, sino una representación gráfica de lo que podría llegar a serlo, al igual que ocurre con la materialización de las obras literarias y musicales de John Cage, que deben ser ejecutadas para obtener el elemento sensorial que, en el caso de la arquitectura, ha de ser también práctico. Otro arquitecto en el que se perciben estas semejanzas es Mies van der Rohe, quien diseñaba bajo el lema ‘menos es más’, creando espacios abiertos y geométricos en los que las estructuras aparecen claramente marcadas por el color y el ritmo. Finalmente, y por aportar otro claro ejemplo, cabe destacar a Mark Fisher, considerado el ‘arquitecto del rock’. Sus escenarios para conciertos y montajes para eventos culturales y deportivos multitudinarios han sido a menudo leídos como arquitectura. El diseño y composición de sus obras, a las que se incorpora la interpretación posterior, son un claro ejemplo de la arquitectura haciéndose narrativa.

Parafraseando a Debussy, en todos los casos mostrados el contenido ya no se halla en las palabras, las notas, los colores o las formas, sino entre ellos. Esta premisa refuerza la idea de una obra abierta en la que la amalgama de elementos sonoros y naturales que la acompañen pasarán a formar parte de ella. De esta manera, la interpretación posterior de estas obras, no solo completará su creación, sino que permitirá un sinfín de interpretaciones en función del contexto y de la experiencia previa, pudiendo ser, en estos contextos, todas ellas igual de válidas, al igual que ocurrirá con su traducción.

2. LA TRADUCCIÓN DE UNA OBRA SIN PRECEDENTES

2.1. PUNTO DE PARTIDA

Teniendo en cuenta el carácter de estas obras abiertas, puede resultar irónico proponer la traducción de una obra inacabada, pero más aún si cabe, la traducción del silencio, del ritmo o del ruido que la envuelve y la complementa. El mensaje transmitido a través de una representación ya no es unívoco, sino que sobre él se superponen las múltiples voces propias de cada contexto cultural. El blanco ya no es blanco y el silencio ya no es silencio, sino que en ambos casos coexisten con una amplia gama de tonalidades y sonidos que han de ser tenidos en cuenta. Así pues, la escucha del espacio sonoro nos demuestra la imposibilidad de una interpretación universal y nos insta a atender todas y cada una de sus posibilidades, sobre todo a través de la traducción. De esta manera, la práctica traductológica, al igual que ocurre tal y como se mencionaba al principio con la práctica artística, ha de considerarse como una actuación con complicaciones éticas de representación de esa infinidad de voces, que necesariamente ha de ir más allá de la búsqueda de equivalencia absoluta a nivel interlingüístico e intralingüístico.

El lenguaje es, en el panorama artístico contemporáneo, un instrumento con el que jugar, lo que permite olvidar los requisitos formales y crear una obra rítmica. Es un procedimiento creativo para plasmar una realidad que, por sí misma, no existe. Como diría Barthes (1968), y al igual que sucede con las obras musicales y arquitectónicas, el escritor ahora no nace hasta que no ha nacido su texto; este ya no está en el origen, que desaparece según Derrida (1989a/1967), sino en el destino. Esta premisa complica notablemente, como cabría esperar, la labor del traductor en el plano ético. Si bien hemos dicho que dos composiciones no van a ser interpretadas nunca de la misma forma, la multiplicidad de traducciones variará en función de la interpretación del traductor y todas ellas podrán ser igualmente válidas en determinados contextos. En el entorno globalizado en el que se hallan dichas obras, la traducción debe evolucionar entonces desde un carácter prescriptivista a uno totalmente descriptivista, que defienda la recepción múltiple de la obra y que

tenga en cuenta las interpretaciones particulares de las minorías frente a otras apuestas hacia lo mayoritario.

La traducción de este tipo de obras, que entremezclan disciplinas *a priori* tan dispares y que permanecen inacabadas, tiene que tener en cuenta la inexistencia de un paisaje sonoro homogéneo predefinido, con el objetivo de obtener una visión plural de obras experimentales que no han sido creadas para ser leídas y observadas, sino para ser escuchadas e interpretadas en un sinfín de espacios socioculturales muy variados. Teniendo en cuenta que los valores culturales son producto del contexto espacial y temporal en el que se conciben, existe una relación directa entre esta representación y la identidad, que permanecerá indeterminada. De hecho, nuestra percepción será, hasta cierto punto, irremediablemente subjetiva, ya que en ella influirá nuestra experiencia y conocimiento previos, por lo que el espacio interno y externo no reduce, sino que complementa la obra interdisciplinar.

Por este motivo, el análisis previo a cualquier interpretación ha de relacionar íntimamente la producción de dichas obras literarias y musicales con el espacio sonoro en el que estas se han compuesto y los lenguajes que en ellas han intervenido. Partiendo de esta base, resulta interesante analizar hasta qué punto el lenguaje, ya sea literario, musical o pictórico, se ha convertido en un medio de representación de la realidad, sobre todo en aquellas obras experimentales abiertas cuya trascendencia se desplaza al receptor y su interpretación y, por ende, al traductor. El público ya no solo percibe, sino que interactúa con la obra terminada, participando en el proceso creativo, al igual que ocurre con la traducción en la interpretación artística de la realidad. De hecho, es dicho carácter experimental, desarrollado en un paisaje a la vez sonoro, visual, olfativo y táctil, el que permite fusionar arte y realidad, recalando su magnitud desde una perspectiva multidisciplinar, en la que el traductor ha de ser capaz de plasmar ese carácter perenne de obras cuya interpretación variará con el paso del tiempo.

2.2. APLICACIÓN PRÁCTICA DE NUEVAS SENDAS TEÓRICAS

Considerando la complejidad conceptual de este nuevo tipo de obra interdisciplinar, puede defenderse la necesidad de una evolución de las

teorías traductológicas. De manera general, y partiendo de la distinción tripartita de Jakobson (1963), la búsqueda de una equivalencia lingüística queda relegada a un segundo plano en pro de una traducción inter-semiótica. Esta propuesta puede completarse con las últimas tendencias post-positivistas (Tymoczko, 2007), post-estructuralistas (Davis, 2001) y post-traductológicas (Gentzler, 2017), que permiten fundamentar de manera teórica la interpretación de nuevos códigos lingüísticos (Eco, 2008/2003; Jaworski y Thurlow, 2010) para aplicarlo de manera práctica al tipo de obra analizada con anterioridad. Además, teniendo en cuenta el carácter artístico de dichas composiciones, será requisito imprescindible analizar la interrelación entre lo lingüístico y lo sensorial (Campbell y Vidal, 2019).

En el plano formal, la traducción puede evolucionar hacia el ‘*translanguaging*’ (Baynham y Lee, 2019); «in everyday interactions, banal or profound, actors in the contemporary social and semiotic world draw on a wide range of material means for making meanings (materially) evident – the modes of the semiotic landscape»⁷⁹¹ (Kress, 2020, p.24), por lo que deberá basar el trasvase en la multimodalidad, con el fin último de contemplar las interacciones no solo entre diferentes lenguas, sino también entre culturas, espacios y formas artísticas.

I assume that ‘translations’ across modes within a culture are both possible and hugely difficult [but] that translations across cultures, whether the same mode [...] or across different modes are also possible, though always achieved with enormously difficult selection; at a considerable level of generality; and inevitably with significant changes in meaning⁷⁹² (Kress, 2010, p.10).

⁷⁹¹ En las interacciones cotidianas, sean banales o profundas, los agentes del mundo social y semiótico contemporáneo recurren a una amplia gama de medios materiales para hacer evidentes los significados: los modos del paisaje semiótico [Traducción propia].

⁷⁹² Asumo que las ‘traducciones’ intermodales dentro de una cultura son probables y realmente complicadas, [pero] que las traducciones entre culturas, ya sea a través del mismo modo [...] o entre diferentes modos también son posibles, aunque se consigan a través de una elección extremadamente difícil, un alto grado de generalización e inevitables cambios relevantes en el significado [Traducción propia].

Tomando como referencia estos conceptos teóricos, y adoptando como eje central la comparativa mencionada previamente, cabe destacar la diversidad de obras académicas que analizan la práctica traductológica desde la perspectiva metafórica de un espacio abierto e interconectado. Partiendo de la premisa de las fronteras ‘líquidas’ (Bauman, 2000), e incluso ‘simbólicas’ (Schimanski, 2019), resulta interesante sacar partido de los numerosos estudios en los que se replantean dichas fronteras y la territorialidad como el plano sobre el que diseñar la aproximación a estas obras interculturales propias de un espacio y un tiempo determinados.

Esra Akcan (2012), por ejemplo, explora la función de la traducción como instrumento para expresar las interacciones entre diferentes espacios, que se abren a lo exterior, modificando y enriqueciendo sus formas culturales, dando voz a los diferentes agentes que intervienen en el intercambio.

How is translation possible in the first place? What makes different languages interchangeable, and different places compatible with each other? How do products and ideas pertaining to visual culture, art, and architecture get translated, and what are the ethical and political consequences of these translations? [...] Is the ethical translation the one that resists the implementation of a new set of standards in the local context and appropriates the imported artifact into the local conditions, or the one that refuses to assimilate the foreign into the local and intentionally manifests the foreignness of the translated artifact? Who speaks and who cannot speak during the process of translation?⁷⁹³ (Akcan, 2012, p.6).

La traducción representa un medio a través del cual se entiende y se construye el mundo, y que explora las conexiones culturales y artísticas,

⁷⁹³ ¿Cómo es posible que la traducción se desarrolle en primer lugar? ¿Qué hace que diversas lenguas sean intercambiables y que diferentes lugares sean compatibles entre sí? ¿Cómo se traducen los productos y conceptos de la cultura visual, el arte y la arquitectura? ¿Cuáles son las consecuencias éticas y políticas de estas traducciones? [...] ¿Es la traducción ética la que se resiste a la implantación de un nuevo conjunto de normas en el contexto local y se apropia de la obra importada según las condiciones locales, o la que se niega a asimilar lo extranjero en lo local y manifiesta intencionadamente la extranjería de la obra traducida? ¿Quién habla y quién calla durante el proceso de traducción? [Traducción propia].

ya que «all translation is a vivid demonstration of interdependency»⁷⁹⁴ (Cronin, 2003, p.3). Tanto en el ámbito espacial como en el literario, la traducción establece zonas de contacto en las que el intercambio supone un trasvase intersemiótico y multimodal, pues estas traducciones «engage both the linguistic and the visual, since the reception of one or more architects' texts, concepts, and theories in another language is possible through linguistic translation, while the movement of images, space-making principles, and representational styles involves visual translation»⁷⁹⁵ (Akcan, 2012, pp.7-8). En consecuencia, la traducción ya no puede actuar limitándose a lo lingüístico, sino como una disciplina plural y aperturista en la que confluyen materias hasta ahora no consideradas en el proceso.

CONCLUSIONES

Tanto en el arte, como en el lenguaje y la traducción, el espacio en el que se materializa la obra posee unas características específicas propias de su temporalidad. Los valores culturales son productos del espacio y momento en el que se conciben. Es por este motivo por el que existe una relación directa entre esta representación y la identidad, tanto individual como colectiva, que va evolucionando con el paso del tiempo. En consecuencia, nuestra percepción e interpretación, y por ende la traducción, serán siempre subjetivas y estarán en transformación según el entorno. Resulta casi imposible comprender lo observado, escuchado o sentido, si no podemos compararlo con un conocimiento previo.

Este innovador enfoque espacial para aproximarse a artes como la música y la literatura, consideradas previamente más relacionadas con lo temporal (Leguizamón, 2011, p.36), abre un nuevo camino en la forma de afrontar dichas obras. Autores como Ricardo Atienza (2007),

⁷⁹⁴ Cualquier traducción es una brillante demostración de interdependencia [Traducción propia].

⁷⁹⁵ Interactúa tanto con lo lingüístico como con lo visual, ya que la recepción de los textos, ideas y teorías de uno o varios arquitectos en otro idioma es posible a través de la traducción lingüística, mientras que la circulación de imágenes, principios de creación de espacios y estilos de representación trae consigo la necesidad de un proceso de traducción visual [Traducción propia].

explican la necesidad de recurrir a una nueva escucha musical del entorno cotidiano, apoyándonos por ejemplo en el lenguaje, lo que pone de manifiesto de nuevo la conveniencia de una hibridación de disciplinas. Así, el espacio interno y externo complementa la obra interdisciplinar, mediante la percepción e interpretación individual y colectiva.

Ante este auténtico reto traductológico, puede defenderse que es imprescindible tener en cuenta lo siguiente:

The presence of untranslatable elements, in other words, is not a barrier but rather an opportunity to gain a nuanced understanding of such discursive notions as 'unity in diversity', 'bridging gaps between cultures' and the like, all of which are common propagandistic slogans in multilingual and multicultural societies⁷⁹⁶ (Lee, 2013, p.149).

De hecho, son esas obras concebidas en espacios de producción intersemiótica y multiculturales, las que requieren poner el foco en la «multimodality, materiality and multilinguality of writing»⁷⁹⁷ (Jaworski y Li, 2020, p.3). El texto, considerado previamente el punto de partida y meta final de la traducción ya no se concibe tampoco como un producto unitario e inalterable, sino como una propuesta plural y multidimensional en constante evolución.

En este sentido, la evolución conceptual desde el pasado siglo hasta la actualidad, así como el desarrollo de nuevos medios de difusión, han puesto de manifiesto la necesidad de una actualización en la práctica traductológica. La representación a través de infinidad de medios y sistemas semióticos ha traído consigo la aparición de este nuevo tipo de obras, que suponen un auténtico desafío tanto en el plano formal como en el conceptual, y que subrayan la importancia de la traducción, no solo como agente de mediación interlingüística, sino como instrumento de transmisión intercultural, intermodal e intersemiótica.

⁷⁹⁶ En otras palabras, la presencia de elementos intraducibles no es una barrera, sino una oportunidad para matizar aspectos discursivos como la "unidad en la diversidad", la "disminución de las diferencias entre culturas", y otros eslóganes propagandísticos habituales en las sociedades multilingües y multiculturales [Traducción propia].

⁷⁹⁷ Multimodalidad, materialidad y escritura multilingüe [Traducción propia].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATIENZA, R. (12-15 DE JUNIO DE 2007). *Ambientes sonoros urbanos: la identidad Sonora. Modos de permanencia y variación de una configuración urbana* [Comunicación]. Encuentros Iberoamericanos sobre paisajes sonoros, Madrid.
- AKCAN, E. (2012). *Architecture in Translation. Germany, Turkey & The Modern House*. Durham, Duke University Press.
- BARTHES, R. (1968). La muerte del autor. En Fernández Medrano, C. (Trad.) (1987). *El susurro del lenguaje*, 65-71. En. Barcelona, Paidós.
- BAUMAN, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Oxford, Polity Press.
- BAYNHAM, M. y LEE, T-K. (2019). *Translation and Translanguaging*. Londres, Routledge.
- CAMPBELL, M. y VIDAL, R. (Eds.) (2019). *Translating Across Sensory and Linguistic Borders. Intersemiotic Journeys between Media*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- CRONIN, M. (2003). *Translation and Globalization*. Londres/Nueva York, Routledge.
- DAVIS, K. (2001). *Deconstruction and Translation*. Manchester, St. Jerome.
- DERRIDA, J. (1989A/1967). La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. En J.M. Ortega (Ed.) y P. Peñalver (Trad.) *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- DÍAZ LEGUIZAMÓN, J.M. (2011). La música como agente de territorialidades y devenires. Un enfoque desde Gilles Deleuze [Programa de Maestría, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá].
- ECO, U. (1992/1962). *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona, Planeta-De Agostini.
- ECO, U. (2008/2003). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, trad. Helena Lozano. Barcelona, Lumen.
- GENTZLER, E. (2017). *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. Londres, Routledge.
- GUERRA, M. (2017). La no música y la no arquitectura. John Cage y Alejandro de la Sota en paralelo, *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, 7, pp.146-161.

- JAKOBSON, R. (1963/1975). *Ensayos de lingüística general*, trad. J. M. Puyol y J. Cabanes. Barcelona, Seix Barral.
- JAWORSKI, A. y THURLOW, C. (2010). *Semiotic Landscapes: Language, Image, Space*. Londres, Continuum International Publishing Group.
- JAWORSKI, A. y LI, W. (2020). Introducing Writing (in) the City, *Social Semiotics*, 7, s.p. DOI 10.1080/10350330.2020.1827934.
- KRESS, G. (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Londres/Nueva York, Routledge.
- KRESS, G. (2020). Transposing Meaning: Translation in a Multimodal Semiotic Landscape. En M. Boria *et al.* (Eds.) (2020). *Translation and Multimodality. Beyond Words*, 24-48. Londres/Nueva York, Routledge.
- LEE, T-K. (2013). *Translating the Multilingual City. Cross-Lingual Practices and Language Ideology*. Bern, Peter Lang.
- MINORS, H.J. (2020). Translations between Music and Dance: Analysing the Choreomusical Gestural Interplay in Twentieth- and Twenty-first Century Dance Works. En M. Boria *et al.* (Eds.) (2020). *Translation and Multimodality. Beyond Words*, 158-178. Londres/Nueva York, Routledge.
- MURRAY SCHAFFER, R. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Madrid, Intermedio.
- PERLOFF, M. y DWORKIN, C. (2009). *The Sound of Poetry. The Poetry of Sound*. Chicago, University of Chicago Press.
- SCHIMANSKI, J. (2019). Border Aesthetics, *International Lexicon of Aesthetics*, s.p. DOI 10.7413/18258630068.
- TYMOCZKO, M. (2007). *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester, St. Jerome.

