



Inflexiones

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades. Número 17. Enero - junio 2026

Número 17.

Enero - junio 2026



UDIR
Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales

revistas
unam

Director

Mario Martínez Salgado

Editora

Gabriela Irina Pinillos Quintero

Inflexiones

Revista semestral de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México

Número 17, enero - junio 2026

Consejo editorial

Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca), Alberto Dallal (Universidad Nacional Autónoma de México), Luis Díaz Viana (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Fernando Doménech Rico (Real Escuela Superior de Arte Dramático), Enrique Flores (Universidad Nacional Autónoma de México), Margit Frenk (Universidad Nacional Autónoma de México), Jacques-Antoine Gauthier (Université de Lausanne), Silvia Giorguli Saucedo (El Colegio de México), Nora Jiménez (El Colegio de Michoacán), Rosa Lucas (El Colegio de Michoacán), Alfonso Mendiola (Universidad Iberoamericana), José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá), Hans Roskamp (El Colegio de Michoacán), Domenico Scafoglio (Universidad de Salerno), Hebe Vessuri (Universidad Nacional Autónoma de México), Alberto Vital Díaz (Universidad Nacional Autónoma de México)

Comité de redacción

Mariana Masera Cerutti, Emiliano Mendoza Solís, Luciano Concheiro San Vicente, Fabián Herrera León, Caterina Camastra, Antonio Ziri6n Quijano, Tania Ruiz Ojeda

Diseño

Amaury Veira Huerta

Asistencia editorial y formaci6n

Bianca Alessandra Pizano Soto

Inflexiones, año 9, número 17, enero-junio 2026, es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, Ciudad de México, C. P. 04510, a través de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales de la Coordinación de Humanidades, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, Ciudad de México, C. P. 04510, teléfono: 5556237319, URL: <http://inflexiones.unam.mx>, e-mail: inflexiones@humanidades.unam.mx. Editora responsable: Gabriela Irina Pinillos Quintero. Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo del Título No. 04-2022-042816583300-102, ISSN: 2954-341X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Gabriela Irina Pinillos Quintero, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701, Ex-Hacienda de San José de la Huerta, 58190, Morelia, Michoacán, teléfono: 5556237319. Fecha de la última modificación: 09 de marzo de 2026

El contenido de los textos es responsabilidad de los autores y no refleja forzosamente el punto de vista de los dictaminadores o de los miembros del comité editorial de la revista o de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se autoriza la reproducción de la revista a reserva de citar la fuente exacta y de respetar los derechos de autor.

Índice

Fugas

- 09. Wendy Marilú Sánchez Casanova, Caracterización de los conocimientos técnicos tradicionales desde la concepción de aura de Benjamin
- 39. María Selene Álvarez Larrauri, Representaciones femeninas y desigualdad social y de género en el Preclásico Mesoamericano
- 81. Jesús Gutiérrez Guzmán, Música de Cámara P'urhépecha: una categoría instrumental en Michoacán, México

Horizonte

Producción y circulación popular de la literatura y las ideas en América Latina

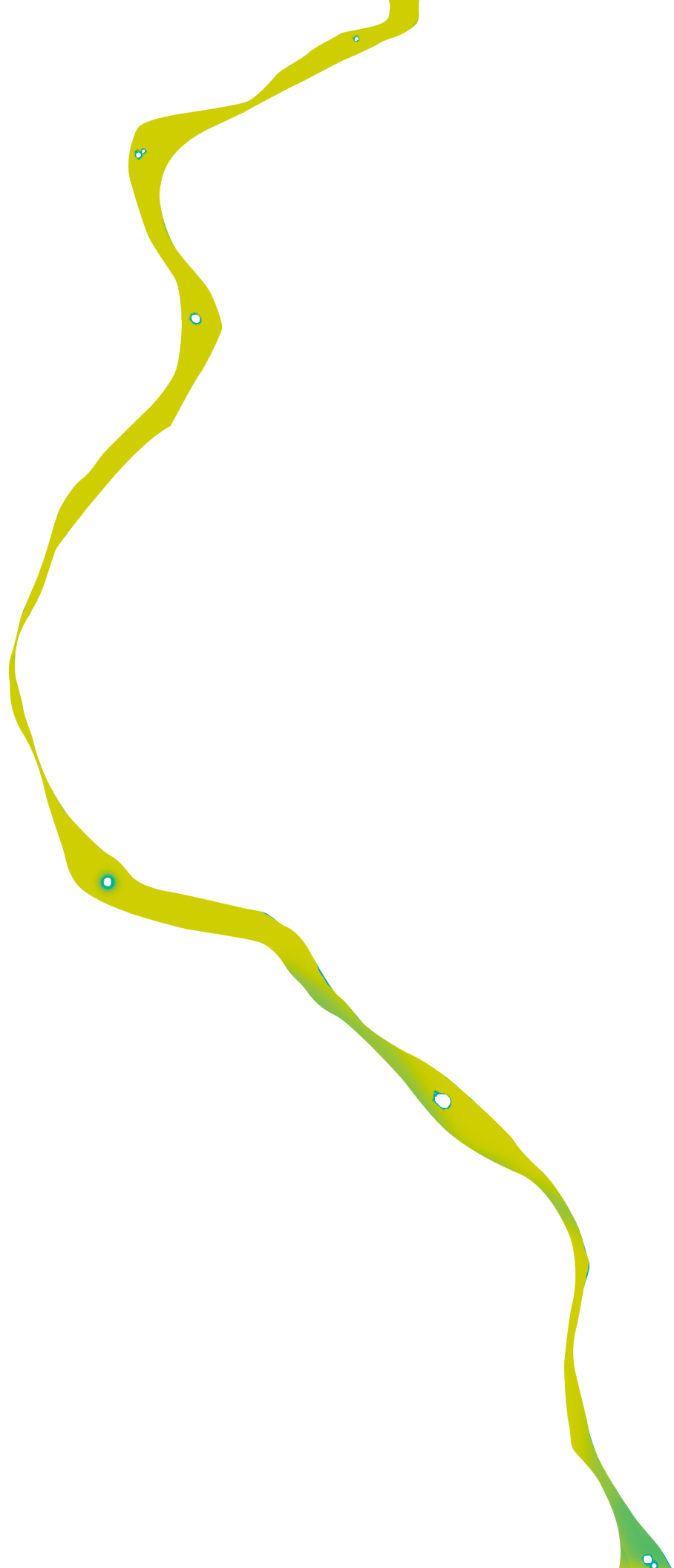
Dossier coordinado por Grecia Monroy y Camila de Oro

Presentación

- 113. Cecilia Stecher, El carnaval habla: la murga rioplatense y los caminos de su transmisión
- 145. Martha Fernanda Vázquez Carbajal, Los impresos jocosos de tarascas y suegras de dos imprentas mexicanas desde su circulación (siglo XIX y XX)
- 183. Grecia Monroy Sánchez, Formas poéticas y procesos escriturales en las calaveras políticas de la imprenta Testamentaria de Antonio Vanegas Arroyo (1917-1928)
- 221. Christoph Müller, *Haiku, haikai y tanka* en Guatemala: ¿poesía popular o juego intelectual?

Simultáneas

- 240. Caterina Camastra, Mabel Cuesta (2022). *In your face, papi! Arte, política y sociedad civil en Cuba*
- 243. Esteban Marín Ávila, Antonio Ziri3n Quijano (2024). *Sobre el colorido de la vida y la fenomenología de lo inefable*

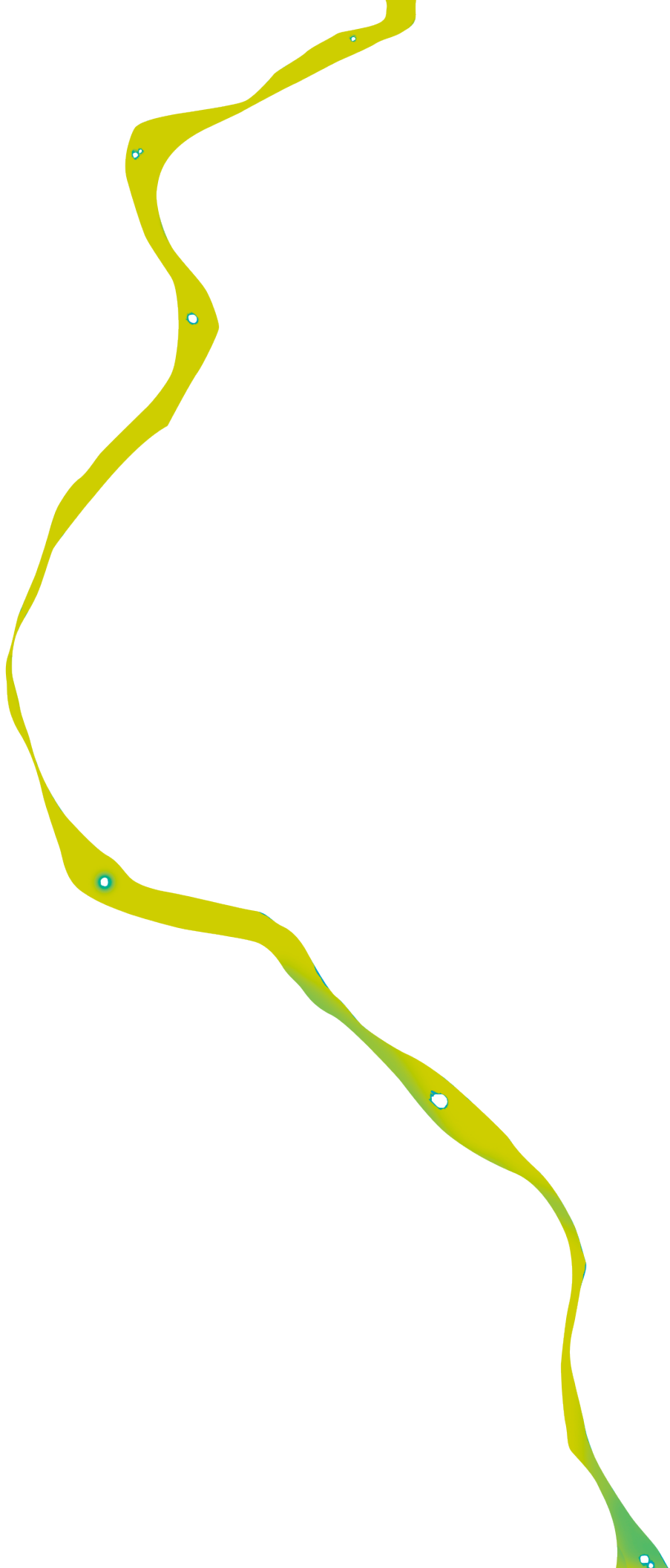


Fugas

01. Sánchez

02. Álvarez

03. Gutiérrez



01.

Caracterización de los conocimientos técnicos tradicionales desde la concepción de aura de Benjamin

Characterization of Traditional Technical Knowledge from Benjamin's Concept of Aura

Wendy Marilú Sánchez Casanova
Secretaría de Ciencia, Humanidades,
Tecnología e Innovación

recepción: 28 de agosto de 2024
aceptación: 21 de agosto de 2025
DOI: 10.22201/udir.2954341xp.2026.287

Resumen

Mediante el análisis documental, el objetivo de este trabajo es caracterizar los conocimientos técnicos tradicionales a partir de la idea de aura de Walter Benjamin, consistente en el ritual del paisaje y de la propia actividad de producir. Así, se configuran los conocimientos técnicos tradicionales como un acervo de saberes para solucionar problemas de modo práctico y cubrir diversas necesidades, y se distinguen en el contexto de la técnica en general precisamente por el aura que da pie a la ancestralidad, territorialidad y sustentabilidad, oportunamente estudiadas desde la geohistoria dado el cruce singular de tiempo y espacio. No obstante, estos saberes enfrentan el despojo del aura bajo el argumento de una anacronía y/o ineficacia para justificar la reproducibilidad masiva sustentada en una tecnología que sólo reconoce la validez del conocimiento científico, como una de las expresiones de la violencia epistémica. Esto implica la urgencia de visibilidad y protección de la técnica tradicional, robusteciendo su caracterización bajo aspectos como la propia tradición, así como su transferencia, transformación, custodia, protección y administración en el marco de la justicia epistémica o acción latente de reconocimiento y defensa de diversas fuentes del saber para posibilitar un diálogo horizontal.

Palabras clave: aura, conocimiento técnico tradicional, geohistoria, justicia epistémica.

Abstract

This paper uses documentary analysis to characterize traditional technical knowledge through Walter Benjamin's concept of aura, understood as the ritual embedded in both the landscape and the act of production. Thus, traditional technical knowledge is configured as a corpus of knowledge oriented toward problem-solving and the fulfillment of diverse needs, and it is distinguished within the broader context of technique in general because of the aura that supports ancestry, territoriality, and sustainability, best explored through geohistorical approach that foregrounds the unique intersection of time and space. However, this corpus of knowledge faces the loss of its aura under the argument of anachronism and/or inefficiency to justify mass reproducibility based on a technology that only recognizes the reliability of scientific knowledge, as one of the expressions of epistemic violence. This implies the urgency of visibility and protection of traditional technique, reinforcing their characterization under aspects such as tradition itself, as well as their transfer, transformation, guardianship, protection, and management within the framework of epistemic justice or latent action of recognition and defense of diverse sources of knowledge to enable horizontal dialogue.

Keywords: Aura, Traditional Technical Knowledge, Geohistory, Epistemic Justice

Introducción

Este trabajo tiene como objetivo caracterizar los conocimientos técnicos tradicionales a partir de la idea de aura de Walter Benjamin, que se manifiesta en una práctica productiva que conlleva un ritual atribuido al paisaje como evidencia del nexo entre naturaleza y cultura, otorgando la autoría específica a lo producido desde su ancestralidad, territorialidad y sustentabilidad. En este sentido, los conocimientos técnicos tradicionales son considerados como saberes prácticos que atraviesan las generaciones, inciden en la naturaleza y obedecen a una cosmovisión en particular. Esto los convierte en elementos únicos en una confluencia espacio-temporal, actuando como catalizadores, y constituye la razón por la que se incluyen en las agendas de estudios geohistóricos, con el fin de reunir elementos teórico-metodológicos que permitan comprenderlos tanto en lo ritual como en lo material.

Además, en esa caracterización es importante incluir las interrelaciones de los conocimientos técnicos tradicionales con otras fuentes de saber, esto con la finalidad de comprender su impacto a lo largo de la historia y en la geografía como medida para contrarrestar la violencia epistémica que los sitúa “en la parte baja de una jerarquización de conocimientos, clasificados por un nivel requerido de cognición o científicidad” (Beltrán, 2017, p. 119). En esta línea, se enfatiza la justicia epistémica no solo en su vertiente teórica, sino como la acción latente de reconocimiento y defensa de diversas fuentes del saber, procurando un diálogo horizontal entre ellas para visibilizar su relevancia y alcances, juntas o por separado.

Metodológicamente, este trabajo se sustenta en el análisis documental de fuentes académicas y de organismos internacionales, activado con las nociones de conocimiento, técnica y tradición, unidas bajo el término de aura (Benjamin, 2003), y subrayando su relación con las categorías de paisaje, universo simbólico, cosmovisión y ritual. Este análisis documental ha seguido la ruta propuesta por Marcelino, Martínez y Camacho (2024, p. 4), comprendida en ocho etapas: 1) búsqueda, 2) selección, 3) recolección, 4) clasificación, 5) organización, 6) análisis, 7) interpretación y 8) presenta-

ción. Desde luego, “el análisis documental es un proceso en el que se encuentran involucradas las estructuras mentales de los individuos, tanto de los que analizan textos para otros como de los usuarios finales de los textos analizados” (Peña y Pirela, 2007, p. 60). Por ello, la evidencia documental permanece abierta para dar cuenta de la historia del pensamiento, con sus rupturas y continuidades, que son precisamente las que proporcionan las bases para la construcción de nuevo conocimiento.

En este sentido, el análisis y la representación se han realizado reconociendo que existen diferentes fuentes de conocimiento, para después centrar la atención en el conocimiento técnico tradicional: su origen, portadores y alcance; puesto que “es necesario buscar las categorías concretas y posteriormente, relacionarlas con el objeto percibido en forma inicial lo que nos daría una visión adecuada” (Gutiérrez, 1986, p. 61). De esta manera, se cumple un reto epistemológico, “que plantea la pregunta de cómo conocemos el mundo, y cuáles son las relaciones entre el investigador y el conocimiento” (Martínez, 1999, p. 51). Ese conocer el mundo, compartido desde diferentes perspectivas en un encuentro de saberes que apela a la justicia epistémica, inspira la presente exposición que pretende contribuir al conocimiento del conocimiento.

Para dicho fin, esta exposición abre con “El conocimiento del conocimiento”, apartado que subraya las implicaciones de conocimiento y la necesidad de su análisis en el marco de las ciencias sociales, especialmente desde la geohistoria. Asimismo, se sitúan las perspectivas objetivista y basada en la práctica, atribuibles al conocimiento científico y técnico/tradicional, respectivamente. Así, se establece una suerte de clasificación que suele motivar jerarquizaciones que conducen a la violencia epistémica, ante lo cual se invoca la justicia epistémica, iniciando con el abordaje teórico que se ofrece aquí mismo.

En “La ruta de la técnica”, se presentan diversos modos de entender la técnica en general para después establecer su relación con el paisaje y el ritual, en el entendido de que el primero otorga los materiales para desarrollar el saber hacer o práctica, mientras que el segundo procede de la significación asignada a ese proceso. En este sentido, se exponen las etapas o grados coincidentes

de la técnica de Benjamin, Ortega, Heidegger y Salmén, destacando una distinción entre técnica tradicional y tecnología desde el nivel de intervención en los componentes del paisaje.

Ese nivel de intervención se retoma en “El aura de Walter Benjamin como proposición para caracterizar los conocimientos técnicos tradicionales”. El aura se entiende como el punto ritual, axiológico y filosófico de una práctica determinada, que la conduce a algo más que la mera instrumentalización y que aparece indudablemente en el conocimiento técnico tradicional, al encaminarse a un equilibrio holístico que se apega a la ciclicidad del paisaje y da pie a la ancestralidad, territorialidad y sustentabilidad, oportunamente estudiadas desde la geohistoria, justamente por el cruce singular de tiempo y espacio. Finalmente, en “Conocimientos técnicos tradicionales y reproductibilidad masiva” se aborda el reto contemporáneo impuesto por la tecnología, que suele despojar del carácter ritual a los objetos al ser producidos en grandes cantidades, priorizando el tiempo lineal sobre el tiempo cíclico, lo cual minimiza los conocimientos técnicos tradicionales en una manifestación de violencia epistémica. Por ello, se detalla la necesidad de visibilizarlos y protegerlos mediante la fortaleza de su caracterización desde elementos como la propia tradición, así como su transferencia, transformación, custodia, protección y administración.

El conocimiento del conocimiento

El conocimiento es el impulsor de la acción humana, al constituir un ingrediente y un resultado primordial del descubrimiento y la innovación en diferentes ámbitos y hacia múltiples objetivos. Por eso, su origen y trascendencia requieren un abordaje desde la diversidad de actores y contextos. No obstante, resulta relevante admitir que esa pluralidad ineludible es la misma que da pie a disputas, especialmente en lo que respecta a cuál es o cuál debería ser un conocimiento válido.

La epistemología trata múltiples maneras en las que el conocimiento incide en la capacidad de las personas para intervenir y/o transformar su entorno,

así como las dinámicas de construcción, organización y transmisión entre generaciones (Chapela, 2010), lo cual conduce a diferentes fuentes del saber. Las ciencias sociales explican el conocimiento a partir de la conformación de su fuente, lo que implica un análisis geohistórico, por lo que Fernand Braudel afirmó con total convencimiento que “siempre hay un eslabón geográfico, y a veces más de uno, en la cadena de los hechos sociales” (Braudel, 1944, citado por Mattozzi, 2014, p. 92).

La posibilidad de “convergencia de dos pensamientos y miradas, la geográfica y la geohistórica, en la operación de reconstruir e interpretar los hechos sociales históricos contextualizados en un entorno y en un territorio” (Mattozzi, 2014, pp. 93-94) conduce a la identificación del origen y la evolución de un saber remite a determinadas personas o grupos en relación con su espacio vital. Esta relación no es solo material, sino también ritual. Además, una perspectiva geohistórica es capaz de reportar la imprecisión relativa a lo que suele catalogarse como conocimiento. Sobre este particular, el conocimiento será tácito por el nivel de abstracción, que determina el grado de dificultad para identificarlo, comunicarlo y codificarlo. Por otro lado, el conocimiento se hace complejo en cuanto al número de sus elementos interrelacionados y su capacidad de generar cada vez más interacciones. Finalmente, el conocimiento se vuelve específico cuando se le vincula con el contexto en el que se crea y aplica (Law, 2014, p. 446).

Las características anteriores asumen la ambigüedad del conocimiento, que ha de ser confrontada para no limitar las fuentes del saber antes de profundizar en su tiempo y espacio. Antes esto, Valladares y Olivé expresan lo siguiente:

Si el impulso que una sociedad pueda dar a sus procesos de conocimiento (incluidos su gestión, producción, transferencia, aplicación, aprovechamiento, protección intelectual) depende en gran medida de cómo el conocimiento sea entendido y de la facilidad con la que el conocimiento pueda ser movilizado, interpretado, compartido o aprovechado por quienes conforman organizaciones o redes de investigación e innovación, entonces merece especial atención comprender cómo se le define y caracteriza usualmente a ese conocimiento (2015, p. 70).

Aun así, emerge una nueva confrontación, justo entre la objetividad (teoría) y la subjetividad (práctica) con miras a determinar cuál de estos componentes será el que legitime al conocimiento. Sobre este punto, Valladares y Olivé enfatizan dos miradas: una que ve al conocimiento como algo que se puede adquirir, almacenar y convertir (perspectiva objetivista o *commodity/possession perspective*), y otra que enfatiza la actividad/práctica de conocer (perspectiva basada-en-la-práctica o *community perspective*) (2015, p. 70).

En la perspectiva objetivista se subraya la necesidad de formalización, codificación y sistematización, procesos que favorecen la explicitación del conocimiento, como sucede con el saber científico. Por su parte, la perspectiva basada en la práctica caracteriza al conocimiento como resultado de la experiencia personal, es decir, una trayectoria vivida y constante, lo que se atribuye a determinados tipos de conocimiento, como el técnico, indígena o tradicional. En realidad, la reflexión sobre lo tácito y lo explícito de los saberes, iniciada por Polanyi,¹ nunca tuvo como objetivo establecer dos tipos de conocimiento, opuestos entre sí, sino llamar la atención sobre el hecho de que el conocimiento puede ir de lo tácito a lo explícito, y viceversa, siendo estas sinergias las que han hecho posible la existencia de una gran variedad de saberes a lo largo del tiempo y del espacio, debido a que se generan en diferentes condiciones, se sustentan por actores diversos y se enfocan a múltiples intereses.

En ocasiones, destacará la vertiente objetiva; en otras, la subjetiva, por lo que surge la necesidad de identificar y caracterizar cada tipo de conocimiento, desde luego, entendido desde su geohistoria. Por ello, uno de los temas preponderantes de la epistemología es precisamente la trayectoria de los conocimientos, a fin de situarlos geohistóricamente y reconocer sus aportaciones junto a sus portadores autorizados, así como para comprender las razones de su reconocimiento bajo formas muy particulares a lo largo del tiempo. Sobre este particular, Berger y Luckmann (1968)

¹ Polanyi afirma que “al formular una definición debemos confiar en observar la forma en que se practica auténticamente el arte de usar la palabra; o más precisamente, observarnos a nosotros mismos aplicando el término a ser definido de manera que pueda considerarse como auténtico” (1958, p. 263).

ponderan el análisis de las diversas experiencias humanas ligadas a los conocimientos y cuál ha sido el camino para su admisión política y social.

De esa manera, en el marco de las ciencias sociales surge el compromiso de ir más allá de la ambigüedad para aludir a la justicia epistémica después de identificar “aspectos históricos y culturales que gestan el conocimiento compartido por los miembros de un grupo determinado, pues los modos de ser y de hacer tienen como trasfondo un bagaje ideológico formulado y apropiado mediante la tradición” (Sánchez, 2015, pp. 53-54), lo que sitúa sinergias entre lo objetivo y subjetivo, abriendo oportunidades de coexistencia.

Por consiguiente, en este trabajo se discute fundamentalmente acerca de la técnica como un saber hacer consciente e intencionado para modificar ciertos componentes del paisaje y convertirlos en artefactos. Esto supone una trayectoria que no puede ocultar su relación o confrontación con la tradición, lo cual ofrece un extenso panorama de análisis como se podrá ver en las secciones que siguen.

La ruta de la técnica

La técnica puede caracterizarse desde diferentes ángulos. Fisher (2010) ofrece, entre otros, los siguientes:

Desde el punto de vista epistemológico la técnica es un conjunto de conocimientos acerca de cómo hacer que ciertos fenómenos o procesos del mundo físico, biológico o simbólico-cultural cambien o permanezcan como resultado de una acción intencionalmente dirigida. Desde el punto de vista praxiológico la técnica es una acción dirigida por conocimiento y orientada hacia la consecución de un objetivo valorado positivamente por su agente. [...] Desde el punto de vista fenoménico la técnica se manifiesta en un artefacto o en un sistema técnico (p. 343).

En ese sentido, Sarsanedas expresa que “en su origen, la técnica responde a una exigencia vital, fruto de la necesidad de adaptación al medio de los

humanos” (2015, ¿Técnica o tecnología?, párr. 3), lo que significa una conexión ineludible entre las personas y el paisaje. Para este trabajo, el paisaje se considera en su nexo entre naturaleza y cultura (Tress y Tress, 2001): un entorno físico es asumido por los grupos y comunidades con base en su cosmovisión y necesidades. Ese medio natural determina las decisiones respecto a la producción a partir de los materiales que él mismo proporciona, y justo esta dinámica implica la adaptación que discute el párrafo anterior.

En el devenir histórico, “a partir del siglo XVIII el concepto de técnica pasó a designar el conjunto de procedimientos que permiten hacer cosas útiles” (Sarsanedas, 2015, ¿Técnica o tecnología?, párr. 4), lo que en su evolución lleva a la tecnología propiamente dicha, suscitándose la discusión de problemáticas derivadas de la reproductibilidad masiva favorecida por las máquinas, desplazando de cierto modo el ritual relacionado con el paisaje y sus componentes como rasgo propio de una técnica más temprana.

En este contexto, “en el ritual, los individuos representan a menudo los mitos en torno al origen de la sociedad, y al hacerlo sancionan concretamente la legitimidad del orden de cosas establecido” (Barfield, 2001, pp. 546-547), lo que reitera la concepción de paisaje como un vínculo entre naturaleza y cultura. Ante ello, cabe destacar a algunos filósofos que, en su reflexión sobre el sentido de la técnica, han coincidido sustancialmente en la intervención en el paisaje y en la distinción de al menos dos etapas o grados, dependiendo de la mayor o menor alteración en sus componentes y en términos de presencia o ausencia del ritual. En tal sentido, por un lado, se presentan aspectos básicos de las aportaciones de Benjamin, Ortega, Heidegger al respecto. Por otro lado, con el texto de Salmén se ratifican esas etapas o grados, sólo que situando a la ciencia o perspectiva objetivista (Valladares y Olivé, 2015) como hilo conductor (ver tabla 1).

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Walter Benjamin subraya una producción artesanal que se expresa en objetos que, si bien tienen utilidad práctica, “ofrecían imágenes del ser humano y su entorno, y los hacían en obediencia a los requerimientos de una sociedad cuya téc-

nica sólo existe si está confundida con el ritual” (2003, p. 55). En contraste, la técnica de las máquinas desvaloriza la producción artesanal y favorece la reproductibilidad, incluso con la oportunidad de alteraciones que erradican paulatinamente el ritual necesario de la producción artesanal. Por ello, “el origen de la segunda técnica hay que buscarlo ahí, donde por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza” (Benjamin, 2003, p. 56), lo que significa una toma de conciencia sobre la capacidad de producir.

Dado lo anterior, la relación con el paisaje, tanto en lo cualitativo como en lo cuantitativo, es crucial para distinguir entre técnicas. En lo cualitativo, se toma en cuenta la presencia o ausencia del ritual en la producción, mientras que, en lo cuantitativo, el grado de intervención y afectación en los variados componentes del paisaje. De esa diferenciación se construye la idea de *aura*, que más adelante será abordada con mayor énfasis. El ritual en la producción “contiene un caudal de información simbólica acerca de los mundos sociales y culturales de los participantes” (Barfield, 2001, p. 545).

En *Meditación de la técnica*, publicada en 1939, José Ortega y Gasset apunta que el primer grado es la técnica del azar, denominándola de este modo “porque el azar es en ella el técnico, el que proporciona el invento” (1964, p. 360). Se trata de un conjunto de prácticas primitivas que sus detentores no destacan del resto de sus actos, por lo que no es premeditada ni se visualiza como una habilidad en sí que resuelve cierta problemática o satisface alguna necesidad. El segundo grado es la técnica del artesano. Ortega señala que este estadio implica “que el hombre adquiriera ya una conciencia de la técnica como algo especial y aparte” (p. 363). Por lo tanto, se identifican actividades que no son comunes en todas las personas, estableciéndose diversos tipos de personas artesanas, quienes producen “instrumentos y no máquinas” (p. 365) que fungen como sus auxiliares.

En *La pregunta por la técnica* (1953), Martin Heidegger (2021) sostiene que el “ser-responsable-de” agrupa el recurso, la forma, el significado y la función de lo producido. Por lo tanto, la técnica no se restringe a una serie de

pasos a seguir para la transformación de la naturaleza, sino en justamente preguntarnos qué es la técnica, activando una profunda reflexión sobre su razón de ser más allá de un mero fin instrumental. Heidegger asocia la técnica artesanal o premoderna con el hecho de producir, y la técnica moderna la caracteriza como un modo de provocar. Esta disimilitud en el modo de intervenir en el paisaje es crucial para distinguir un conocimiento tradicional de uno tecnológico.

Si bien en ambos casos hay un desvelamiento o desocultamiento, la técnica artesanal se configura como una práctica productiva que sigue el ciclo natural y necesario de los materiales, esto de acuerdo al agradecimiento debido (Heidegger, 2021). Por su parte, la técnica moderna se ha desenvuelto como una práctica provocativa que “no aguarda a que los procesos naturales se den por sí mismos, sino que los acelera, los modifica, los desvía, los racionaliza y los aprovecha en función de los fines humanos” (Linares, 2003, p. 31).

Sobre esto, el mismo Heidegger (2021, pp. 25-26) ofrece un ejemplo con la diferencia entre la agricultura productiva —por ejemplo, la agroecología—, la cual se concentraba en “guardar y cuidar” desde la espera de condiciones climáticas favorables para lograr una cosecha exitosa, y la agricultura provocativa, que denomina “industria mecanizada de la alimentación” —o agroindustria— y emplaza a los componentes del paisaje, incorporándolos en una maquinaria extractiva capaz de trastocar su funcionamiento natural. De este modo, mientras la persona fabricante sigue siendo la protagonista de la técnica, los conocimientos tradicionales se sitúan en este grado. Esto se reafirma con la denominación de técnica empírica o artesanal, es decir, prácticas “productivas no basadas en la ciencia” (Salmén, 2006, p. 117).

El tercer y último grado es la técnica del técnico. En esta vertiente, se sitúa la tecnología en un sentido estricto que, según Sarsanedas, comprende el conjunto de “aparatos técnicos más sofisticados producidos por la Revolución Industrial” (2015, ¿Técnica o tecnología?, párr. 5). Otra de sus caracterizaciones es la de un conglomerado de “técnicas productivas (de interés económico) basadas en la ciencia” (Salmén, 2006, p. 117).

Es así como se establece una clara distinción entre técnica y tecnología. La primera se enfoca en la capacidad de transformar el paisaje para la solución de problemas, siendo su resultado el instrumento. En la segunda, esa posibilidad de innovación se centra en las máquinas y su avanzado poder de generar productos más complejos, incluso superfluos (Ortega, 1964).

Tabla 1. La ruta de la técnica²

Autor	Grados de la técnica	
Benjamin (1936) <i>La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica</i>	1ª producción artesanal	2ª reproductibilidad masiva, con alteraciones
Ortega (1939) <i>Meditación de la técnica</i>	Artesano	Técnico
Heidegger (1953) <i>La pregunta por la técnica</i>	Artesanal o premoderna	Moderna
Salmén (2006) <i>El derecho de la ciencia y de la técnica como rama del mundo jurídico</i>	Empírica o tradicional, no basada en la ciencia	Tecnología, de interés económico y basada en la ciencia

Fuente: elaboración propia.

Cabe destacar que la conceptualización de tecnología puede presentar dos caminos, conforme a lo señalado por López y Luján (2000):

Tradicionalmente, se entiende por tecnología el conjunto de conocimientos de base científica utilizados para resolver problemas prácticos (en oposición a los teóricos).

Alternativamente, la tecnología se puede definir como una forma de organización social que presupone la aplicación de conocimiento especializado para la transformación, habitualmente mediante el auxilio de máquinas e instrumentos, del entorno natural o social de acuerdo con objetivos dados (p. 191).

² En el caso de Benjamin, Ortega y Heidegger, la tabla indica los años en los que la obra original fue publicada. Para este trabajo, se consultó el Tomo V de Obras Completas de Ortega, publicado en 1964. En cuanto a Benjamin y Heidegger, se utilizaron traducciones de los años 2003 y 2021, respectivamente.

Desde el segundo camino, técnica y tecnología pueden usarse indistintamente, esto también porque algunos aspectos de la tecnología (tercer grado) pueden aplicarse a la técnica en sí (segundo grado), como las capacidades productivas, la finalidad económica y la organización social que la impulsa.

Contribuyendo a estas consideraciones, Villoro (1989) menciona que “algunos autores entienden ‘práctica’ también, en un sentido más estrecho, como una actividad transformadora de una realidad, que parte de una materia prima y la transforma para producir un objeto” (p. 252). De este modo, la práctica es la técnica y remite a procedimientos, modos de hacer, habilidades, destrezas, aplicaciones o intervenciones transformadoras de objetos y ambientes en la búsqueda de resolver problemas y satisfacer necesidades.

Así, el conocimiento técnico resuelve problemas mediante soluciones prácticas. Se sustenta en la adaptación, simulación, experiencia e imitación para producir algo nuevo a partir de componentes del paisaje, pues, tal y como lo indica Vargas (1997):

El entorno geográfico es de suma importancia en la vida económica de una región, pues resguarda una serie de elementos que de un modo u otro brindan al ser humano recursos que deben aprovecharse de manera adecuada para que sean satisfactorios permanentes de las necesidades de la población (p. 75).

Para una comprensión integral de esa insoslayable vinculación entre paisaje y técnica, “la investigación geohistórica logra escapar de la trampa de los enfoques descriptivos y justificativos, ya que resulta en un campo que se adentra hasta en los pormenores de procesos tanto espaciales como temporales” (Urquijo y Hernández, 2017, p. 293).

Adentrarse en los pormenores significa estudiar a profundidad la relación humano-naturaleza a través del tiempo, con énfasis en algún componente específico del paisaje, por ejemplo, la piedra volcánica que suele utilizarse para utensilios de cocina como metates o molcajetes. En este caso, se iniciaría situando geográficamente el material, sus características, modos de extracción,

técnicas de elaboración, aspectos de diseño, modos de enseñanza-aprendizaje, modificaciones en los instrumentos para desarrollar las propias técnicas de extracción o elaboración, normatividad del gremio artesanal correspondiente, formas de protección y permanencia, así como principios rituales inherentes.

En este punto, resulta importante subrayar un elemento que pueda contribuir a la mencionada justicia epistémica, haciendo énfasis precisamente en el ritual asociado al paisaje, que se hace evidente en los conocimientos técnicos tradicionales. De modo que en el siguiente apartado se explica el término de aura.

El aura de Walter Benjamin como proposición para caracterizar los conocimientos técnicos tradicionales

Este trabajo se apoya en la perspectiva occidental de aura, originalmente planteada para las obras de arte, aunque su aplicación es susceptible de extenderse a los conocimientos técnicos tradicionales en cuanto al ritual inherente a la práctica misma, así como al producto obtenido.

De acuerdo con Benjamin (2003), el aura es un “entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (p. 47). En las obras de arte, el aura reside en la originalidad que proviene de un momento determinado de inspiración, de creatividad y, por ende, de espiritualidad, lo que da un carácter único al resultado de ese proceso, que es en sí mismo un ritual.

Benjamin resalta que “la autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico” (p. 44). Si bien la técnica se enfoca en la producción de artefactos útiles a partir de materiales provistos por el entorno natural, hay algo en ellos que los relaciona con sus creadores y su andamiaje mitológico, epistemológico y material: ahí es donde el aura se sitúa como una amalgama tiempo-espacio, oportunamente tratable desde la geohistoria.

Es precisamente lo que ocurre con los conocimientos técnicos tradicionales. Las prácticas artesanales no se circunscriben a la instrumentalización de los objetos, porque el conocer quién elabora ese instrumento es crucial para la comprensión de los materiales, los significados, la transferencia y la propia continuidad con transformaciones que deben ser aceptadas dentro del gremio, de la institución, de quienes se encuentran legitimados para esa producción.

Así, el aura surge desde esa relación entre las personas y el paisaje desde su ciclicidad, integrándose a una cosmovisión, que contiene “los modos por los cuales se asumen, sienten, entienden y comprenden las personas a sí mismas y al mundo” (Gudynas, 2015, p. 149). Al respecto, Blaser (citado por Gudynas, 2015) distingue tres planos de la cosmovisión:

El primero refiere a los modos de comprender el mundo, los supuestos que se asumen, sobre qué cosas existen o pueden existir, y cuáles podrían ser sus condiciones de existencia, relaciones de dependencia, etc. El segundo aspecto refiere a que las prácticas concretas también generan y reproducen una ontología [...]. El tercer aspecto [...] indica la importancia de los “relatos” y los “mitos”, ya que ahí se hacen explícitos los supuestos sobre las cosas y las relaciones de una cosmovisión con sus propios criterios de veracidad (p. 149).

Por ello, el término de aura encuentra una evidente conexión con los de tradición y técnica, al reiterarse que la utilidad de los objetos suele ir más allá, incluyendo consideraciones sobre ritual y sustentabilidad. De esta manera, a la técnica de cualquier índole se le exigirá el mantenimiento de un equilibrio holístico, porque “la esencia de la técnica no es nada técnico” (Heidegger, 2021, p. 13); su intención y fin la conducen más allá de un saber práctico que se ejecuta y ya. El criterio reducido de la instrumentalidad se complementa con el hecho de que la técnica es también poseedora de respuestas prácticas desde cosmovisiones, perspectivas e intereses determinados, lo que genera una multiplicidad de impactos insoslayables.

Así, el término aura puede enlazarse a la perspectiva global acerca del conocimiento tradicional, que Ocampo y Escobedo (2006) definen como un corpus

que contiene “la suma y el repertorio de símbolos, conceptos y percepciones de lo que se considera el sistema cognoscitivo” (p. 348), transferido de modo oral y experiencial. De este modo, el conocimiento tradicional “resulta un proceso histórico de acumulación y transmisión de conocimientos que se incrementa con la experiencia paulatina del propio productor y su cultura, que permite ir perfeccionando el conocimiento en cada generación, el cual se expresa en la praxis” (p. 349).

Mientras tanto, Donoso (2007) afirma que es necesario analizar el concepto de tradición que ofrece la antropología, por lo que cita a Cruz, Paymal y Sarmiento, quienes aseveran que los conocimientos tradicionales son “aquellos que poseen los pueblos indígenas y comunidades locales, transmitidos de generación en generación, habitualmente de manera oral y desarrollados al margen del sistema de educación formal que imparten los Estados” (p. 96).

Sobre esa independencia, Ocampo y Escobedo expresan que los portadores de los conocimientos tradicionales “han logrado generar mecanismos de resistencia ante situaciones críticas que les ha permitido mantener el sistema en un estado dinámico” (2006, p. 351). Esos mecanismos de resistencia se sustentan en la validez del conocimiento tradicional desde su eficacia, que acredita la identidad y supervivencia sus portadores, al tratarse de prácticas continuas que fortalecen significaciones que integran la esencia grupal y comunitaria.

De esta forma, Valladares y Olivé (2015, pp. 77-78) proponen las siguientes características para los conocimientos tradicionales:

- Dimensión práctica: sobresale su componente tácito.
- Arraigo territorial: referencia primordial a su contexto.
- Carácter colectivo: colectividades como sus generadoras, portadoras y/o poseedoras.
- Linaje u origen histórico: se atiende a su desenvolvimiento a través del tiempo.
- Dinamismo intergeneracional: evolucionan en su transmisión entre diferentes generaciones.

- Valor económico y socioambiental: cuentan con potencial para contribuir a la preservación del ambiente, así como para impulsar el desarrollo social y económico de los espacios en los que impactan.
- Carácter oral-lingüístico: las lenguas maternas son su medio principal de expresión, y suelen carecer de soportes materiales.³
- Matriz cultural: forman y fortalecen las identidades de sus generadores, portadores y/o poseedores.
- Expresión de un derecho colectivo: se incluyen en el catálogo de derechos colectivos de sus generadores, portadores y/o poseedores.

Por su parte, el Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore (CIG), estima que “los conocimientos son tradicionales cuando, a lo largo del tiempo, han adquirido una forma y un contenido que son emblemáticos y característicos de la identidad cultural o social, o del patrimonio cultural, de un pueblo indígena y comunidad local/beneficiario” (2017, p. 5).

Esa perspectiva puede completarse acentuando el contenido de la tradición, consistente en un universo simbólico de referencia como resultado de la interacción y experiencia en el tiempo y el espacio, sosteniendo la identidad a través de portadores definidos, revestidos de prestigio y autoridad.

En relación con lo anterior, el universo simbólico es la “matriz de todos los significados objetivados social y subjetivamente reales; toda sociedad histórica y la biografía de un individuo se ven como hechos que ocurren dentro de ese universo” (Berger y Luckmann, 1968, p. 123). Esto porque suele predominar la idea de que el factor clave de los conocimientos tradicionales son los sujetos, fundamentalmente pueblos indígenas o comunidades locales, por lo que se requiere profundizar su participación a partir de una matriz tácita que motiva, despliega y defiende sus saberes.

Una puntualización de los conocimientos técnicos tradicionales es apropiada, debido a

³ Actualmente y en la medida de lo posible, se procura su registro y difusión a través de instancias como los laboratorios de materiales orales.

que se presentan como conglomerados de saberes que son alternativas significativas y sustentables de intervención en el paisaje, además de que son “el instrumento mediante el cual una gran parte de la población del mundo extrae sus recursos y mejora sus posibilidades de vida” (Salmén, 2006, p. 118). La peculiaridad de los conocimientos técnicos tradicionales parte de su motivación, pues “el hombre tribal, al usar sus instrumentos, no extendía simplemente el alcance de sus capacidades, sino que potenciaba sus habilidades con la adición de los poderes inherentes en las relaciones que mantenía con otros seres vivientes” (Deloria, 2017, p. 6).

Este matiz distingue a los conocimientos técnicos tradicionales de la técnica concebida en términos generales como un orden que agrupa normas de cumplimiento potestativo, cuyo papel es el de indicar el medio necesario para lograr una finalidad no vinculada al mundo de lo axiológico, pero que se considera indispensable por su utilidad práctica. Por lo tanto, en la técnica se enfatiza una existencia física, causal o lógica, a fin de diferenciarla de otros órdenes normativos que acarrear derechos y obligaciones correlacionados, por lo que consisten en medios para alcanzar fines situados en el plano de los valores.

No obstante, en los conocimientos técnicos tradicionales hay un reconocimiento de que el mundo tiene un ser moral (Deloria, 2017). En este tenor, la técnica es crucial para mantener un equilibrio holístico, por lo que no puede ser vista simplemente como un recurso práctico que se aplica y ya, sino como las respuestas desde una cosmovisión determinada a preguntas vinculadas al funcionamiento por sí mismo, su finalidad y su significado. Así, la ausencia de moral en un saber técnico convencional se sustituye en los conocimientos técnicos tradicionales por el significado atribuido desde la cosmovisión para que la transformación de las cosas y los ambientes se despliegue conforme a la ciclicidad de los componentes del paisaje.

Lo anterior se debe a que la tecnología tradicional encuentra su razón fundamental en la previsión comunitaria y social, a diferencia de la tecnología en sentido estricto, que es general y asocial, lo que la lleva en ocasiones a ser impuesta propiciando rechazos que se estudian desde perspectivas como la

sociología del riesgo.⁴ Esa previsión puede apreciarse, por ejemplo, en la casa maya, elaborada a partir de materiales propios del entorno (maderas, palmas, zacate, barro, entre otros) en un terreno acordado socialmente; incluso la propia construcción puede suponer un acto colaborativo entre los miembros de la comunidad. Asimismo, tal y como afirma Sánchez:

Muchas de las acciones que se llevan a cabo en el proceso constructivo nos pueden parecer hasta cierto punto cargadas de un sentido mágico, sustentadas en creencias religiosas y diversos ritos, pero tienen un sustrato de veracidad, ya que realizarlo de otra manera resulta contraproducente y resulta en un material de mala calidad (2006, p. 84).

De esta forma, un conocimiento técnico tradicional es una práctica revestida de valores y filosofía: esto es el aura. Es un saber de íntima conexión con el paisaje y los recursos de sus portadores, quienes los despliegan más allá de la resolución de problemas o la satisfacción de necesidades para asignarles un significado que los integra a la propia identidad y presencia en el mundo. Por consiguiente, los conocimientos técnicos tradicionales encuentran su significado en la ancestralidad, territorialidad y sustentabilidad a partir de un tratamiento geohistórico, sin duda requerido, porque encuentran una fuerte vinculación a la memoria y al paisaje, lo que puede implicar tanto la cooperación como el conflicto y la capitalización.

En este sentido, la ancestralidad hace referencia a la historia y evolución de una práctica, teniendo en cuenta a sus portadores y herederos. Por su parte, la territorialidad es la apropiación del espacio con base en una tradición de pertenencia y de interacción efectiva con los componentes del paisaje. La ancestralidad y territorialidad conducen a la sustentabilidad, es decir, el equilibrio entre los componentes del paisaje y el uso que se les da mediante los rituales y las prácticas relacionadas con ellos. La permanencia del entorno natural depende de las estrategias de conservación que derivan de la propia tradición.

⁴ Estudio del “concentrado de procesos y relaciones sociales que surgen como respuesta a la atribución del carácter de eventualmente dañino o perjudicial a un determinado objeto o situación producidos por la intervención humana” (Sánchez, 2013, p. 31).

La conjunción de ancestralidad, territorialidad y sustentabilidad, propias de los conocimientos técnicos tradicionales, compete a la geohistoria. Los saberes técnicos ancestrales perduran en el tiempo y espacio, parten de una tradición o historia de la práctica y se materializan en un paisaje que ha sido apropiado por sus portadores. Su permanencia como sistema de actores, conocimientos y prácticas legitimadas permite que se mantengan en el tiempo, al igual que las prevenciones destinadas a garantizar la disponibilidad continua de los materiales o componentes del paisaje para el saber hacer. Además, debe comprenderse cómo los saberes se transmiten, protegen, modifican y evolucionan, por lo que la geohistoria “no se limita a la descripción temporal de los paisajes: profundiza en los procesos históricos de dicha transformación y analiza los cambios geográficos y ambientales” (Urquijo y Hernández, 2017 p. 293).

Siguiendo este esquema, los conocimientos técnicos tradicionales se manifiestan en un acervo de saberes orientados a la solución práctica de problemas y a la satisfacción de necesidades. Se sustentan en el significado extraído del universo simbólico de sus portadores, a partir de su relación particular con el paisaje, de la experiencia acumulada y transmitida a los herederos y de su renovación constante. Como se puede apreciar, en los conocimientos técnicos tradicionales sobresale la perspectiva basada en la práctica (Valladares y Olivé, 2015), factor que conlleva problemáticas derivadas de la reproductibilidad masiva, que se explica en el siguiente apartado.

Conocimientos técnicos tradicionales y reproductibilidad masiva

Cabe destacar que los conocimientos técnicos tradicionales enfrentan el despojo del aura bajo el argumento de una anacronía y/o ineficacia convenientemente resuelta por la reproductibilidad masiva, sustentada en una tecnología que sólo reconoce la validez del conocimiento científico. De acuerdo con Benjamin (2003), la reproductibilidad masiva devalúa el *aquí y ahora*, y también niega la apertura a un registro y estimación tangibles de los conocimientos técnicos tradicionales. En la tecnología, el aura desaparece porque

se separa lo reproducido del ámbito de la tradición, puesto que la meta es producir y reproducir sin medida.

Al respecto, el mismo Benjamin señala que “día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción” (2003, p. 47). Así, la reproductibilidad masiva niega la redención o la posibilidad de las personas y los grupos a que se cite su pasado desde la historiografía, sobresaliendo más bien la historia como tiempo lineal escrito por los vencedores (Benjamin, 2005), mientras que la producción artesanal se sitúa en un tiempo cíclico, siguiendo el ritual asociado al paisaje.

Cabe aclarar que de ningún modo se menosprecia la capacidad de reproducir, ello porque resulta necesaria para ciertos enseres. Lo que aquí se cuestiona es el despojo de la tradición, la sustitución de los artefactos rituales por réplicas diseñadas con base tecnológica que se reproducen a gran escala e invisibilizan el conocimiento técnico tradicional del cual procede, violentando indudablemente el derecho intelectual.

Para ejemplificar lo antes expuesto, se hace alusión a los bordados de punto de cruz. Esta técnica ancestral, que plasma el paisaje y suele emplear materiales naturales como algodón, lino o seda, ha prevalecido a través del tiempo y en diferentes puntos geográficos, es incluso una fuente de subsistencia para muchas personas y colectividades. No obstante, desde fines del siglo pasado, ha enfrentado altibajos derivados de la reproductibilidad masiva: primero, por la escasez de insumos de origen natural, los cuales han sido sustituidos por otros de carácter sintético; segundo, por la aparición en el mercado de máquinas de coser que realizan la puntada en un tiempo considerablemente menor que cuando se ejecuta a mano. De esto deriva una producción de bajo costo y también de baja calidad con una alta demanda comercial.⁵

⁵ Para profundizar en este punto, véase *Entre la técnica y la tecnología: dilemas para el xocbil-chuy (punto de cruz) en Yucatán*, en: <https://blog.enesmerida.unam.mx/entre-la-tecnica-y-la-tecnologia-dilemas-para-el-xocbil-chuy-punto-de-cruz-en-yucatan/>

La disputa radica puntualmente en la imposición de un tiempo lineal que se expresa en la reproductibilidad masiva con metas exclusivamente instrumentales, al posicionarse un sólo conocimiento válido y protegido desde el positivismo jurídico o basado en las leyes de quienes precisamente se han situado como vencedores, lo que sigue imponiendo “la concepción del binarismo ‘conocimiento científico/conocimiento tradicional’ como una forma de violencia epistémica” (Beltrán, 2017, p. 120). Es entonces que se puede apreciar el riesgo que enfrentan los conocimientos técnicos tradicionales ante la reproductibilidad masiva, advertida en el tercer grado de la técnica, es decir, la tecnología en un sentido estricto, como pérdida que da pie a intervenciones abruptas y lesivas en el paisaje, así como transgresiones al derecho intelectual.

Por lo tanto, es fundamental profundizar en la caracterización de los conocimientos técnicos tradicionales para lograr una justa visibilidad. Esto mediante su estructura basada en la tradición y en su condición intergeneracional, los modos y espacios de transmisión, su particular transformación, sus mecanismos de custodia y protección intelectual, y a través de su protección.

El CIG (2017) expresa que lo tradicional se refleja en lo emblemático y característico, proyectando una identidad que ha de transferirse de generación en generación. Por esto, se hace énfasis en la necesidad de que los conocimientos técnicos tradicionales sean identificados, descritos y explicados desde su filosofía (universo simbólico) y contexto (ubicación geográfica, componentes del paisaje), generando un análisis desde dentro, evitando parámetros sin alguna correspondencia con ellos.

Al respecto, “la cristalización de los universos simbólicos sucede a los procesos de objetivación, sedimentación y acumulación del conocimiento [...]; o sea que los universos simbólicos son productos sociales que tienen una historia” (Berger y Luckmann, 1968, p. 124), teniendo en cuenta que los componentes de un paisaje específico contribuyen a su conformación. Al mismo tiempo, la cuestión de la técnica se encuentra presente en la misma configuración de los conocimientos y se proyecta en los modos de transferencia autorizados, teniendo a la práctica, la experiencia personal, la imitación y

la oralidad como mecanismos primordiales de comunicación de los conocimientos técnicos tradicionales. El paisaje, la casa, el patio o el taller aparecen como escenarios por excelencia para la transmisión, circulación y difusión de los conocimientos técnicos tradicionales, pero que no impide su posible enseñanza en espacios convencionales como la escuela, sobre todo en épocas en las que su continuidad se ve en riesgo.

La transmisión de los conocimientos técnicos tradicionales suscita su constante evolución, lo que supone la adecuación de la idea de tradicional, al no resultar un producto estático. Por ello, la posibilidad de recurrir a los conocimientos técnicos tradicionales como soporte de la innovación tecnológica no resulta insensata. Asimismo, los conocimientos técnicos tradicionales suelen contar con sujetos y mecanismos específicos de custodia, constituyendo formas alternativas de derecho intelectual. Se dice con frecuencia que la propiedad de los conocimientos tradicionales es colectiva, pues se sitúan en una comunidad o localidad; aunque también es prudente considerar las ocasiones de una propiedad selectiva, en las que la transmisión y custodia correspondería a titulares y herederos muy específicos.

El aspecto económico de los conocimientos técnicos tradicionales se refleja en la administración o gestión, tareas que fortalecen la transmisión, custodia y la participación de los beneficios entre los titulares, así como una resolución determinada de las disputas que pudiesen surgir. Para este componente, Donoso propone a las “sociedades de gestión colectiva” (2007, p. 109), compuestas por representantes de los titulares de los conocimientos técnicos tradicionales, por lo que esa administración grupal puede funcionar con independencia de su reconocimiento en las leyes.

Cabe resaltar que los conocimientos tradicionales en general y los conocimientos técnicos tradicionales en particular requieren de estrategias de pluralismo jurídico, el cual Correa determina como la “coexistencia de normas que reclaman obediencia en un mismo territorio y que pertenecen a sistemas distintos” (2003, p. 36). El pluralismo jurídico supone también un acto de justicia epistémica, en el entendido de que se toma en cuenta cada orden

normativo inherente a las prácticas ancestrales para “analizar las características realmente existentes de instituciones y organización social basadas en elementos tales como etnia, región, lengua o religión” (Krotz, 2014, p. 42), pues las pautas de convivencia y resolución de conflictos también forman parte del universo simbólico compartido por una colectividad, encontrando su eficacia en una reiterada aplicación. Por lo ya expuesto y en aras de la justicia epistémica, se hace latente el compromiso de visibilizar y proteger los conocimientos técnicos tradicionales mediante la reflexión constante de sus características, manifestaciones e impactos concretos.

A modo de conclusión

Mediante el análisis documental, se identificaron claves para la caracterización de los conocimientos técnicos tradicionales en relación con la noción de aura de Walter Benjamin, entendida como el ritual atribuido al momento de producir algo, estableciéndose un sistema epistemológico compuesto de creadores, materiales, técnicas, productos, transmisión, evolución y protección que se retroalimenta desde la ancestralidad, territorialidad y sustentabilidad.

De esta manera, se ha cumplido la finalidad de la metodología empleada para esta disertación, articulando componentes ya existentes para contribuir al conocimiento con propuestas novedosas para la reflexión, al detallar que los conocimientos técnicos tradicionales constituyen un acervo de conocimientos para solucionar problemas de modo práctico y cubrir diversas necesidades. Su punto de distinción, en el ámbito de la técnica en general, es precisamente su aura o la remisión al universo simbólico de sus portadores, en una retroalimentación con el paisaje, la experiencia acumulada y transmitida a los herederos, lo que no excluye su renovación constante.

Por ello, el estudio de los conocimientos técnicos tradicionales es totalmente atractivo para la geohistoria, como el análisis de “la forma y el proceso de la construcción social del espacio en diferentes escalas temporales” (Urquijo y Hernández, 2017, p. 293). En este sentido, el paisaje otorga los materiales

para producir y el aura proporciona el ritual del proceso mismo de producir, por lo que ambos conforman el soporte de los saberes ancestrales. Esto ratifica lo expresado por Heidegger (2021) sobre el sentido más bien filosófico y nada técnico de la técnica.

El recorrido expuesto propone repensar la influencia actual de los conocimientos técnicos tradicionales y su situación ante la reproductibilidad masiva, para sostener su aura desde la premisa básica de estos saberes: la relación geohistórica de las personas con el paisaje, desde el cual se proveen de los componentes necesarios para la producción que sostiene la vida individual y colectiva. De esta manera, el punto de inflexión para fortalecer esta temática parte de reconocer que, aunque los conocimientos técnicos tradicionales se defiendan desde el decir de la interculturalidad, en el hacer siguen siendo desestimados al someterlos a la reproductibilidad masiva y reiterando la violencia epistémica, dado el crecimiento económico auspiciado por la tecnología que, en sentido estricto, soslaya todo aquello que no posea los requisitos de la ciencia.

Esa condición incide en los conocimientos técnicos tradicionales por ser desconocidos o infravalorados, lo que en ocasiones es también una estrategia para ponerlos a disposición de toda entidad con intenciones de apropiarse jurídica y comercialmente de ellos. Otra manera de desconocerlos es difun- diendo el discurso de su supuesta anacronía para anteponer opciones que se sitúan en el tercer grado de la técnica, es decir, la tecnología manifiesta en maquinaria sofisticada. Al respecto, Deloria expresa que:

Con demasiada frecuencia intentamos insertar diferentes tipos de conocimiento tribal en el formato de la ciencia moderna, y el resultado es que recibimos unos cuantos puntos por tener una relación histórica con el área problemática, pero se cree que las creencias y prácticas que tenían nuestros ancestros sobre ciertas cosas son simplemente soluciones provisionarias al problema o suposiciones afortunadas y no reciben el crédito que les pertenece por derecho propio (2017, p. 3).

Este desencuentro de saberes reafirma el punto de la visibilidad y protección de los conocimientos técnicos tradicionales, citando a la geohistoria para

enfaticar el marco espacial y temporal que situará el origen y la evolución de los conocimientos técnicos tradicionales. De este modo, el aura aparece como una línea de reflexión vinculante al sobresalir ritual atribuido al paisaje como evidencia del nexo entre naturaleza y cultura. En este punto, es de destacar que a partir del conocimiento considerado netamente “científico” se ha soslayado la validez de otras fuentes. La justicia epistémica reclama ante este conocimiento impuesto y posicionado como el único válido o situado por encima de los demás, asimismo, se expresa en acciones de reconocimiento y defensa de diversas fuentes del conocimiento para hacer evidente que “la descolonización científica no implica destruir y negar lo ajeno, sino dialogar y retomar la diferencia y la diversidad” (Iño, 2017, p. 122).

Ese diálogo puede ejemplificarse en el reconocimiento creciente de la medicina ancestral e incluso su incorporación a sistemas de salud pública, como es el caso de la partería tradicional, que se encuentra ya reconocida en México por la Ley General de Salud (reforma publicada en 2024)⁶ o el establecimiento de un Consultorio Tradicional Indígena en Sonora, acreditado por el Instituto Mexicano del Seguro Social y la Comisión Federal para la Protección contra Riesgos Sanitarios (2025).⁷ No obstante, la justicia epistémica sigue contando con detractores, al negar el saber ancestral relacionado con el empleo medicinal de plantas, minerales y animales, o caracterizándolo como “brujería” o “superstición”.

De esta forma, la reflexión decidida de los conocimientos técnicos tradicionales para abonar a las estrategias para su visibilidad y protección se compone de la identificación geohistórica de los portadores ancestrales como un sistema que se visibiliza al comprender su permanencia en el tiempo y en el espacio por su trasfondo ritual. También, asume su necesaria transformación, lo que no implica la pérdida de su ancestralidad, sino su adaptación material, al determinar a los sujetos herederos y el propio proceso de transmisión.

⁶ Para mayor detalle, puede consultarse el *Decreto por el que se reforman y adicionan diversas disposiciones de la Ley General de Salud, en materia de partería tradicional*, en: https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5721551yfecha=26/03/2024#gsc.tab=0.

⁷ Para ampliar la información, se puede visitar la nota *Aprueba Cofepris el primer consultorio tradicional indígena en Sonora*, en: <https://www.jornada.com.mx/noticia/2025/08/09/estados/aprueba-cofepris-primero-consultorio-tradicional-indigena-en-sonora>.

Referencias

- Barfield, T. (ed.) (2001). *Diccionario de antropología*. Bellaterra.
- Beltrán, Y. (2017). Violencia epistémica en la protección de los conocimientos tradicionales. *Ciencia Política*, 12(24), 115-136.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad. Andrés E. Weikert). Itaca.
- Benjamin, W. (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (trad. Bolívar Echeverría). Contrahistorias.
- Berger, P. L. y Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Chapela, L. M. (2010). *Saberes en movimiento. Reflexiones en torno a la educación*. Nostra Ediciones.
- Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore (cig) (2017). *La protección de los conocimientos tradicionales: proyecto de artículos*. OMPI.
- Correas, O. (2003). *Pluralismo jurídico, alternatividad y derecho indígena*. Fontamara.
- Deloria, V. (2017). Tecnología tradicional. *Tabula Rasa*, 26, 1-10. DOI: 10.25058/20112742.186
- Donoso Bustamante, S. I. (2007). Hacia la creación de un sistema *sui generis* para la protección de los conocimientos tradicionales en el derecho ecuatoriano. *Iuris Dictio*, 7(10), 95-111. DOI: 10.18272/iu.v7i10.663
- Fisher, J. (2010). *El hombre y la técnica. Hacia una filosofía política de la ciencia y la tecnología*. UNAM.
- Gudynas, E. (2015). *Derechos de la naturaleza. Ética biocéntrica y políticas ambientales*. Tinta Limón.
- Gutiérrez Pantoja, G. (1986). *Metodología de las ciencias sociales-II*. Harla.
- Heidegger, M. (2021). *La pregunta por la técnica* (trad. Jesús Adrián Escudero). Herder.
- Iño Daza, W. G. (2017). Epistemología pluralista, investigación y descolonización. *RevIISE*, 9(9), 111-125.
- Krotz, E. (2014). Sociedades, conflictos, cultura y derecho desde una perspectiva antropológica. En E. Krotz (Ed.), *Antropología jurídica. Perspectivas so-*

cioculturales en el estudio del derecho, 2ª ed. (pp. 13-49). Anthropos; UAM Iztapalapa.

Law, K. K. (2014). The problem with knowledge ambiguity. *European Management Journal*, 32, 444-450. DOI: 10.1016/j.emj.2013.07.010

Linares, J. (2003). La concepción heideggeriana de la técnica: Destino y peligro para el ser del hombre. *Signos filosóficos*, 10, 15-44.

López Cerezo, J. A. y Luján, J. L. (2000). *Ciencia y política del riesgo*. Alianza Editorial.

Marcelino Aranda, M., Martínez Cuevas, M. del C. y Camacho Vera, A. D. (2024). Análisis documental, un proceso de apropiación del conocimiento. *Revista Digital Universitaria*, 25(6), 1-11.

Martínez Salgado, C. (1999). Introducción al trabajo cualitativo de investigación. En I. Szasz y S. Lerner (Comps.), *Para comprender la subjetividad. Investigación cualitativa en salud reproductiva y sexualidad* (pp. 33-56). El Colegio de México.

Mattozzi, I. (2014). ¿Quién tiene miedo de la geohistoria? *Enseñanza de las Ciencias Sociales*, 13, 85-105.

Ocampo Fletes, I. y Escobedo Castillo, J. F. (2006). Conocimiento tradicional y estrategias campesinas para el manejo y conservación del agua de riego. *Ra Ximhai*, 2(2), 343-371.

Ortega y Gasset, J. (1964). *Obras completas, Tomo V (1933-1941)*. 6ª ed. Revista de Occidente.

Peña Vera, T., y Pirela Morillo, J. (2007). La complejidad del análisis documental. *Información, cultura y sociedad*, 16, 55-81.

Polanyi, M. (1958). *Personal Knowledge: Towards a Post-critical Philosophy*. Routledge.

Salmén, G. M. (2006). El derecho de la ciencia y de la técnica como rama del mundo jurídico. *Investigación y docencia*, 39, 115-130.

Sánchez Casanova, W. M. (2013). Sobre el riesgo y su construcción social. *Pensamiento crítico*, 2(1), 20-35.

Sánchez Casanova, W. M. (2015). *La construcción social del riesgo ante la inserción de tecnología eólica en Ciudad Ixtepec, Oaxaca* [tesis de doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco]. Repositorio Institucional de la UAM Xochimilco. repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/1737

Sánchez Suárez, A. (2006). La casa maya contemporánea. Usos, costumbres y configuración espacial. *Península*, I(2), 81-105.

Sarsanedas Darnés, A. (2015). *La filosofía de la tecnología*. Oberta UOC Publishing.

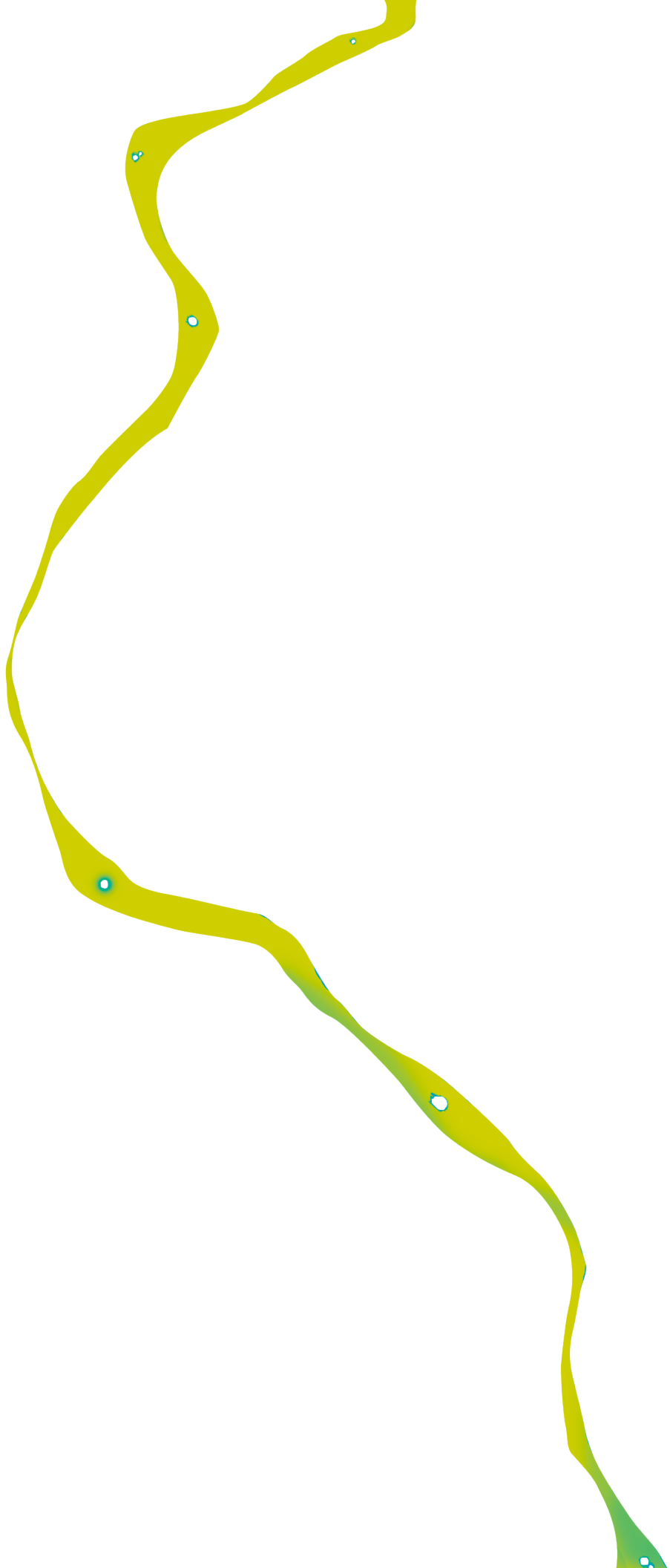
Tress, B. y Tress, G. (2001). Capitalising on multiplicity: a transdisciplinary systems approach to landscape research. *Landscape and Urban Planning*, 57, 143-157.

Urquijo, P. S. y Hernández Cendejas, G. (2017). La licenciatura en Geohistoria: los lugares de la memoria. En D. T. Martínez y P. S. Urquijo (Coords.), *Visiones de cambio desde las ciencias sociales* (pp. 289-296). ENES Morelia, UNAM.

Valladares, L. y Olivé, L. (2015). ¿Qué son los conocimientos tradicionales? Apuntes epistemológicos para la interculturalidad. *Cultura y representaciones sociales*, 10(19), 61-101.

Vargas Pacheco, E. (1997). *Tulum. Organización político-territorial de la costa oriental de Quintana Roo*. IIA, UNAM.

Villoro, L. (1989). *Crear, saber, conocer*. 2ª ed. Siglo XXI Editores.



02.

Representaciones femeninas y desigualdad social y de género en el Preclásico Mesoamericano

Female representations and social and gender inequality in
Preclassic Mesoamerica

María Selene Álvarez Larrauri
Instituto Nacional de Antropología e Historia

recepción: 26 de noviembre de 2024
aceptación: 04 de agosto de 2025
DOI: 10.22201/udir.2954341xp.2026.288

Resumen

El objetivo de este trabajo es estudiar las representaciones femeninas, su relación con las prácticas de reproducción del mundo social y las condiciones sociales en las que nacieron, en el periodo el Preclásico Temprano y Medio. Durante este lapso, en diversas regiones de Mesoamérica hubo un crecimiento poblacional, así como de recursos económicos, sociales, de conocimiento y simbólicos. El acceso a estos diferentes tipos de recursos estaba acotado por las diferentes posiciones sociales en organizaciones jerárquicas y desiguales. Parto de la teoría de la práctica de Pierre Bourdieu en el análisis de las representaciones femeninas provenientes de diversas excavaciones arqueológicas. Las comparo entre ellas, con los contextos y con otros objetos asociados. Encuentro que el aumento de figurillas de barro femeninas está relacionado con la promoción del cuerpo femenino como recurso de posicionamiento social en las estrategias y prácticas de alianzas y linaje de los grupos emergentes, que emulaban las de los grupos con más recursos, reproduciendo y legitimando la desigualdad social y la de género. Concluyo que las representaciones femeninas fueron objeto de distinción en la lucha por los recursos existentes y por la organización social de ese momento histórico.

Palabras clave:

representaciones femeninas, organización social, desigualdad, Preclásico, Mesoamérica

Abstract

This work examines female representations and their relationship with the practices of social reproduction and the social conditions in which they emerged, during the Early and Middle Preclassic periods. Throughout this time, various regions of Mesoamerica experienced population growth as well as an expansion in economic, social, symbolic, and knowledge-based resources. Access to these different types of resources was constrained by social positions within hierarchical and unequal organizations. This analysis draws on Pierre Bourdieu's theory of practice to interpret female representations recovered from different archaeological excavations. These representations are compared with one another, with their contexts, and with other associated objects. The study finds that the increasing presence of female clay figurines is related to the promotion of the female body as a resource for social positioning, particularly in the strategies and alliance practices of emerging groups that emulated those with greater access to resources—thereby reproducing and legitimizing social and gender inequality. It is concluded that female representations functioned as objects of distinction in the struggle for existing resources and for the social organization of that historical moment.

Keywords:

female representations, social organization, inequality, Preclassic, Mesoamerica

Introducción

Los académicos especializados en el estudio de Mesoamérica se han preguntado sobre el origen de la desigualdad social, partiendo del supuesto de que hubo un periodo histórico en el que no estaba presente, aspecto que todavía hoy continúa en debate.¹ Según Clark y Blake (1994), la desigualdad se originó a raíz del desarrollo regional y la rivalidad por el reconocimiento social entre los individuos que buscaban destacarse, acumulando diferentes tipos de recursos. La competencia por el control de la fuerza laboral es vista por otros investigadores como un factor que impulsó el crecimiento y aumentó la complejidad social (Brumfiel, 1994, pp. 3-14).

Las investigaciones han evidenciado una jerarquización en el acceso a los recursos, determinada por las diferencias de edad y género.² En la arqueología de género se ha destacado la importancia crucial que las mujeres tenían para la obtención de recursos, la reproducción, el cuidado del grupo y la transmisión de conocimientos, entre otros aspectos. Asimismo, las arqueólogas de género han demostrado que la desigualdad de género se sumó a la desigualdad social, como sucede en la mayoría de las organizaciones jerárquicas y patriarcales (López Hernández y Rodríguez-Shadow, 2011; Rodríguez-Shadow, 2004, pp. 32-33; Joyce, R. A., 2000, pp. 499-513; Ardren, 2007, pp.1-35; Lesure, 2011, p. 587; Marcus, 1998, p. 11).

Los diversos especialistas se han cuestionado también por qué los grupos subordinados y las mujeres han aceptado y continúan perpetuando su propia subordinación a lo largo de la historia. Indudablemente, es imposible generalizar; sin embargo, para este caso, el concepto de diferenciación entre violencia y violencia simbólica es pertinente para el estudio de la reproducción de la subordinación que ha sido legitimada, naturalizada, justificada y

¹ Diversos arqueólogos utilizan el concepto de “complejidad social” para referirse a la desigualdad social permanente (Arnold, J. E. 1996), aunque algunos sostienen que la desigualdad social y la complejidad deberían estar analíticamente separadas para su estudio.

² Las relaciones de género son relaciones sociales que se inscriben en los cuerpos tempranamente; se incorporan como un conjunto de disposiciones corpóreas adquiridas a través de la socialización, que influyen en la percepción y las prácticas de reproducción del cuerpo y el mundo social, mediante actos de violencia física o simbólica. Bourdieu (2006) le llama *habitus*, en vez de cultura que no siempre está claramente definida.

reproducida por dominados y dominantes. Joan W. Scott (2015) ha destacado la relación social entre los géneros, aunque no explica la relación entre la desigualdad de género con otras desigualdades. Al respecto, dichas desigualdades pueden comprenderse como construcciones complejas, relacionales, históricas y contextualizadas, de las cuales la investigación tiene que dar cuenta.

La diversificación social hace más compleja la competencia por los recursos económicos, sociales, de conocimiento y simbólicos existentes. La reproducción cotidiana necesita que los grupos dominantes, los emergentes y los desprovistos de todo tipo de recursos diversifiquen prácticas. La mujer y el hombre, cada uno con su *habitus*, solo pueden ser comprendidos a través del proceso en el cual son construidos y reconstruidos dentro de estas acotaciones de las relaciones sociales, donde, a su vez, son configurados de manera histórica, relacional y contextual.

Ernesto González Licón (2004) analiza las relaciones de poder y desigualdad entre géneros y clases sociales en la época prehispánica, y coincide en que la evolución hacia el Estado implicó una jerarquización por sexo, edad y recursos, liderada por varones de mayor edad y prestigio. También observa una relación causal entre periodos de abundancia y crecimiento con la subordinación femenina, una relación que se invierte durante el declive del Estado de Monte Albán. El desarrollo de técnicas agrícolas, la producción excedente de alimentos, el mayor conocimiento especializado y el intercambio local y distante fueron factores clave para el crecimiento y el desarrollo. Los diversos grupos establecieron estrategias de posicionamiento social en la lucha por el acceso a los recursos no solo económicos, sino sociales, del conocimiento y simbólicos (Marcus y Flannery, 1996, p. 104).

Durante el Preclásico se encuentran diversas representaciones antropomorfas que se asocian a prácticas rituales y al universo simbólico. Por un lado, aunque comprender completamente el significado y el propósito de los objetos en la reproducción del mundo social es una labor con cierto grado de dificultad para los arqueólogos, la mayoría considera que algunas estructuras y motivos servían como base para los rituales en Mesoamérica desde el Preclásico (Plunket, 2002).

Por otro lado, se sabe que ciertos objetos estaban relacionados con prácticas rituales que implicaban una participación de actores con determinado *habitus* y usos específicos. Pues, aunque la interpretación de los rituales en las sociedades antiguas se ve limitada por falta de información y evidencia tangible, un análisis detallado de las prácticas y objetos permite construir hipótesis fundamentadas sobre su significado y su papel en las estructuras sociales y simbólicas de esas comunidades.³

Expuesto lo anterior, una de las preguntas principales de este trabajo es saber cuál fue el papel de las representaciones femeninas en la estructuración de las relaciones sociales que normaron la lucha por los diferentes tipos de recursos. Propongo, entonces, un análisis de la relación entre la diversificación social, las representaciones femeninas y las prácticas rituales en el desarrollo del Preclásico. Esta propuesta se fundamenta en que considero pertinente y necesario llevar a cabo un estudio específico sobre la relación de los objetos con las prácticas simbólicas que reproducen la desigualdad social y de género en Mesoamérica, al igual que sucedió en otros contextos históricos y geográficos.⁴

Antecedentes

Las representaciones antropomorfas están conectadas con las prácticas fúnebres y las ceremonias, por ejemplo: escondites, ofrendas de fundación o terminación de edificios. En el caso de las representaciones femeninas, estas se relacionan con rituales asociados a los ciclos de vida. Las interacciones sociales no se encuentran circunscritas a las relaciones familiares o de un grupo extendido. Como ejemplo de ello, las actividades artesanales se

³ Al respecto, los rituales son prácticas repetitivas que se adhieren a normas, signos, símbolos y acciones acordados y regulados en una reconstrucción simbólica que da significado y autenticidad a la realidad social. De esta manera, consideramos los rituales como prácticas, a través de las cuales los distintos actores sociales pueden compartir el lenguaje de símbolos y conceptos del mundo simbólico, al igual que las prácticas de reproducción de su mundo social. En este sentido, los rituales son un recurso simbólico que funciona también como un valor en el proceso de acceder al posicionamiento social de los diversos grupos.

⁴ Las condiciones de producción y reproducción de las diferentes organizaciones sociales muestran importantes variaciones según el área, la región y la localidad. Las diversas regiones de Mesoamérica experimentaron un aumento en la complejidad social poco tiempo después del inicio del periodo Preclásico, como fue el caso del Soconusco y la costa del Golfo (Clark y Blake, 1994).

desarrollan en los espacios domésticos, pero para que se lleven a cabo, los participantes necesitan proveerse de algunos insumos en el mercado. Esto demuestra cómo las relaciones sociales con otras familias y grupos se pueden dar tanto en este espacio como en otros, y pueden ser diferentes a las relaciones de distribución, así como a las vinculadas con el conocimiento y a la construcción de los recursos simbólicos de identidad social y reconocimiento.

Los estudios arqueológicos sobre el ámbito doméstico evidencian una división entre una esfera vinculada con lo doméstico, privado, femenino, orientado al consumo y de carácter pasivo, y otra esfera asociada con lo público, masculino, productivo y activo. Estos análisis, apoyados en estudios específicos sobre género, edad, clase y estatus, también exploran cómo se ejercía el poder entre hombres y mujeres en Mesoamérica, revelando así las complejas dinámicas de autoridad y roles dentro de sus sociedades.

Los espacios sociales mesoamericanos se estudian no de manera aislada, sino en constante interacción con la dinámica social más amplia, producto de las prácticas que estructuraban la vida de los individuos en distintos grupos. La competencia por el acceso a los recursos formaba parte de la organización y diversificación de las relaciones sociales y de las estrategias de reproducción del grupo doméstico en sus vínculos con grupos tanto locales como externos. Las prácticas rituales y las ceremonias de reconstrucción de la memoria eran reguladas y se llevaban a cabo también en espacios diferenciados (viviendas, patios y plazas), que servían como puntos de encuentro con funciones particulares. Estas actividades se realizaban en áreas intermedias entre viviendas; su análisis ha revelado concentraciones específicas de actividad en estos espacios, donde se utilizaron diversos artefactos y sustancias químicas que evidencian una gama heterogénea de sus complejos en todos los espacios disponibles.

Las figurillas de barro se encuentran en espacios domésticos (Guernsey, 2012, pp. 102-103), de desecho, en escondites y entierros. Estas se han clasificado por estilo, para conocer la identidad social de la población, interpretar las construcciones de género y conocer la formación de jerarquías (Cyphers, 1993, pp. 209-224; Joyce, 2000, pp. 499-513; Lesure, 1999, pp. 273-286).

Diversos autores han señalado que las mujeres tenían una relación especial con las figurillas y se cree que las hacían y las empleaban durante rituales de ciclos de vida, veneración y comunicación con los antepasados, curativos y de fertilidad (Follensbee, 2000, pp. 65-88; Grove y Gillespie, 2002; Marcus, 1998; Marcus y Flannery, 1996; Cyphers, 1993; Joyce, 2003; Lesure, 1993).

Reyes Parroquín (2013), en su investigación sobre un grupo de figurillas de la costa del Golfo de Veracruz, al comparar dos secuencias estilísticas, descubrió propiedades cíclicas emergentes en el sistema de moda preclásico, incluida la oscilación entre la conformidad estilística local y la proliferación de innovaciones en una sola forma básica. Los atributos fueron importantes para dirigir la atención del espectador al estilo de la figurilla, a cómo se hizo la figurilla y a las elecciones de los fabricantes y usuarios frente a una variedad de formas.

Al respecto, considero que es difícil priorizar o establecer un solo uso, ya que el cuerpo es empleado como el nódulo de la construcción de las categorías de percepción y de las prácticas en la reconstrucción de las relaciones de género y de dominación social a través de las prácticas cotidianas. La representación del cuerpo, entonces, implica categorías de autorreconocimiento, de identificación individual y de identidad social, que pueden ser parte de prácticas individuales o colectivas. A falta de las palabras, los cuerpos funcionan como una escritura que comunica prácticas de reproducción del *habitus* y de organizaciones sociales. Los adornos de los cuerpos y las representaciones eran, en este sentido, formas de mostrar la identidad y la posición social (Schrader, 2019).

Desde un punto de vista de la presentación del cuerpo femenino, para la mayoría de los investigadores, en las representaciones destaca el trabajo de puntualización de adornos, orejeras, peinados, pintura roja y, sobre todo, turbantes, sombreros y tocados. Se trata de un afán de individualidad que quiere mostrar quiénes eran, cómo querían que los demás los identificaran y el reconocimiento que esperaban suscitar en los otros. Las figurillas muestran un *habitus* complejo que es parte de la reproducción, incluso cuando son sacrificadas.

Robles Rosa (2020) considera que los collares y las orejeras, en especial el adorno de la cabeza, son un esfuerzo por indicar aspectos como la individualidad, la originalidad y, al mismo tiempo, el estatus social. En esta línea, partimos del mismo supuesto de que las representaciones son de mujeres específicas y siguen una moda o estilo con el fin de destacar su identificación y su presentación ante los demás como una lengua, comunicando individualidades y significados, mientras dan información específica sobre su posición social.

La comunicación de la posición social a través del uso de un tocado otorgaba un poder simbólico significativo al portador, similar a lo que ocurre en otras culturas con el uso de la corona. Ejemplos de ello los tenemos en el Palacio de Tetitla, Teotihuacán, donde existe registro de la práctica de cierto ritual que culminaba con la colocación del tocado de la Deidad Ave Principal, lo que legitimaba el mandato de quien lo portaba, otorgándole autoridad y reconocimiento social (Gómez, 2020).

Ahora bien, ¿por qué crecen notablemente las figurillas femeninas, en un momento histórico en el cual la organización social se complejiza y se hace más jerárquica, y se van institucionalizando las reglas del juego con las participaciones de los grupos emergentes? Para tratar esa cuestión, este estudio se apoya en la teoría de la práctica para analizar las relaciones sociales y las condiciones materiales que dieron origen a las representaciones femeninas durante el periodo Preclásico (Bourdieu, 2007). Desde esta perspectiva, se entiende la dominación social y de género como un principio del orden social. Esta dominación no se concibe como una estructura rígida o inmutable, sino como una realidad reproducida cotidianamente por las prácticas, cuyas formas de expresión pueden variar notablemente en distintos contextos (Bourdieu, 2006).

El *habitus* se entiende como los esquemas de percepción, pensamiento y acción, encarnados en cada actor social y formados a través de la vivencia, la experiencia y el aprendizaje de normas, lenguajes, comportamientos corporales y valores. Estos esquemas interiorizados orientan las prácticas, estrategias y comportamientos de la persona y el grupo social, dentro de un contexto histórico particular. El acceso y la inversión de los diversos recursos —econó-

micos, sociales, culturales y simbólicos— están estructurados por normas relacionales, que establecen marcos regulatorios históricamente reconstruidos. Lo anterior permitía cimentar las relaciones sociales específicas que organizaban las prácticas. El acceso a cada tipo de recurso tenía reglas implícitas o explícitas, que podían estar institucionalizadas o ser impuestas mediante violencia directa o simbólica.

Con base en este marco teórico, analizo las representaciones femeninas descubiertas en contextos arqueológicos, contrastándolas entre sí, considerando su ubicación contextual y los objetos asociados. Mi hipótesis plantea que dichas representaciones funcionaron como prácticas simbólicas vinculadas a estrategias de acceso a recursos dentro de un contexto de creciente jerarquización y desigualdad social y de género. En este sentido, las imágenes femeninas se interpretan como medios de posicionamiento social dentro de un sistema estructurado de relaciones en diversos campos sociales (Bourdieu y Wacquant, 1995).

Resultados

Zona Olmeca

Las relaciones sociales olmecas estaban basadas en intereses comunes y en promover la integración política, manejar los conflictos y reproducir su poder. La Venta era una ciudad importante con influencia y poder significativos, servía como centro ceremonial y además contaba con edificios administrativos y barrios residenciales (Coe y Diehl, 1980; Drucker, 1952; González Lauck, 1996). Algunas de estas áreas residenciales identificadas, posiblemente estaban reservadas para las élites, espacios públicos o talleres (Colman, 2010, p. 40).

Las representaciones antropomorfas en piedra pertenecían a los grupos con posiciones sociales más elevadas. Los rituales relacionados con estos objetos tenían lugar en plataformas elevadas con gran visibilidad y alrededor de estructuras y monumentos. Las figuras de barro, en cambio, se encontraban en

viviendas, patios y plazas. Todos estos espacios se combinaban y se separaban, mientras individuos y grupos sociales conformaron el paisaje físico de las poblaciones, agrupando a personas en posiciones sociales similares a lo largo del Preclásico Temprano y Medio (Love, 2022). Las figuras de piedra son principalmente de hombres, mientras que las representaciones antropomorfas femeninas en barro son mayoritariamente femeninas.

En La Venta, Tabasco, al igual que previamente en San Lorenzo, los altares (1500-300 a. C.) representan a hombres sosteniendo a un bebé o infante.⁵

Estas figuras monumentales antropomorfas de hombres rara vez se muestran desnudas y su carácter distintivo se expresa mediante su vestimenta y ornatos. El altar-trono 2, en el mismo sitio de La Venta, por ejemplo, tiene un nicho frontal en el que una figura sostiene a otra que representa a un bebé (Stirling, 1943, p. 38). Las figuras monumentales antropomorfas de hombres rara vez se muestran desnudas y su carácter distintivo se expresa mediante su vestimenta y ornatos, como podemos observar en el altar 5 (imagen 1).



Imagen 1.

Altar 5, La Venta, Tabasco. <https://homepages.bluffton.edu/~sullivanm/mexico/olmec/27.jpg>

Es muy probable que las alianzas olmecas con grupos locales y externos en posiciones sociales superiores se basaran en intereses comunes y en promover la integración política, la gestión de conflictos y la legitimación de su dominación. La mujer, como un bien con la capacidad de dar vida y promover un linaje, era fundamental en las estrategias de posicionamiento social. Su intercambio formaba parte de las prácticas de los actores sociales y grupos en los distintos campos sociales, especialmente en el ámbito familiar, donde

⁵ La Venta es una zona arqueológica olmeca ubicada en el municipio de Huimanguillo, al noroeste del estado de Tabasco. Durante el Preclásico Medio (ca. 1200–400 a. C.) funcionó como uno de los principales centros ceremoniales y políticos olmecas, con arquitectura monumental y una clara diferenciación espacial asociada al ejercicio del poder (Drucker, 1952; Coe y Diehl, 1980; González Lauck, 1996).

se consolidaban relaciones sociales jerárquicas y de dominación (Bourdieu y Wacquant, 1995). Probablemente las mujeres no participaban en la mayoría de las decisiones importantes. Hasta ahora, solo se ha encontrado una representación en piedra de una mujer. La legitimidad de la descendencia está representada principalmente por figuras masculinas en los grupos con las posiciones sociales más elevadas y dominantes (imagen 2).

Los objetos y técnicas transportados por hombres y mujeres de distintos grupos circularon con otros tipos de recursos sociales, conocimientos, creencias religiosas y símbolos, compartiendo su universo simbólico con otros centros del Preclásico (Cyphers, 2004). La especificidad de los turbantes sugiere individualidad y, al mismo tiempo, pertenencia. Los tocados podrían haber funcionado como emblemas específicos para diferentes familias o grupos sociales (imagen 3). Algunas figurillas de parejas masculinas y femeninas presentan tocados diferentes, mientras que otras, como las de madre e hijo, muestran joyas y peinados a juego, indicando una herencia de signos de identidad.

Estos elementos podrían haber servido para fortalecer vínculos multigeneracionales y mantener lazos entre comunidades. La mujer a la derecha sostiene a un infante sobre su hombro izquierdo que tiene un gorro similar al de la madre. Las figurillas represen-



Imagen 2. Representación femenina olmeca, Parque Museo La Venta. <https://www.diariopresente.mx/cultura/regresa-la-diosa-joven-al-parque-museo-la-venta-/235837>

taban a mujeres en distintas etapas de la vida, expresando su individualidad, el valor de su capacidad para procrear y formar descendencia y linajes, incluyendo su valor simbólico como recurso para posicionarse y posicionarse a su grupo socialmente.



En el año 1500 a. C., Chalcatzingo fue un núcleo regional con una posición estratégica al sureste de la cuenca de México-Morelos, donde las comunidades humanas se establecieron en las pendientes norte y oeste de los cerros Canterra y Delgado. Aproximadamente en 1100 a. C., y hasta la fase Cantera (700-500 a. C.), se produjeron cambios drásticos en el espacio, incluyendo la construcción de terrazas en las laderas y una intensificación agrícola bien planificada y coordinada. Las viviendas se distribuyeron según las jerarquías sociales y los grupos en posiciones más altas practicaban tratamientos diferenciados

Imagen 3.

Figurillas femeninas del Formativo Medio. Arriba: piezas de La Venta. Fotos de Ricardo Castro para el Proyecto Catálogo 1.o de Ricardo Armijo/INAH, 1992.

en los entierros, además de contar con plataformas ceremoniales y un altar que aparecen casi al final de la secuencia ocupacional.

Por un lado, hubo un aumento en la especialización artesanal y la expansión de los intercambios de diversos recursos, especialmente de objetos de distinción. El intercambio con otros centros urbanos del Golfo de México, de la costa del Estado de Guerrero, del Valle de Etna en Oaxaca y del Altiplano Central fue significativo. Además, Chalcatzingo pudo haber funcionado como intermediario con otros sitios locales, entablando múltiples alianzas sociales. Por otro lado, se tallaron relieves en las paredes del Cerro de la Cantera, así como numerosas estelas y altares, empleando la misma técnica de trabajo y diversos símbolos que probablemente estaban relacionados con el linaje de distintos grupos.

En los relieves de Chalcatzingo se pueden observar técnicas y símbolos de estilo olmeca. Las escenas monumentales reflejan reclamos políticos con respecto al estatus diferencial, al excluir las imágenes de otros actores sociales. El monumento 21 del Preclásico (imagen 4) representa a una mujer con vestimenta elaborada, sosteniendo sus manos, que probablemente estuvo colocada frente al Monumento 32, una columna que representa a un hombre. Cyphers (1994) sugiere que esta disposición conmemora una alianza matrimonial entre un grupo de alta posición social de Chalcatzingo y otro grupo de origen no local.

Esta representación integra las relaciones sociales de los ámbitos sociales, religiosos, económicos y simbólicos propios de los actores sociales en una posición social elevada. Se considera que el crecimiento generalizado en

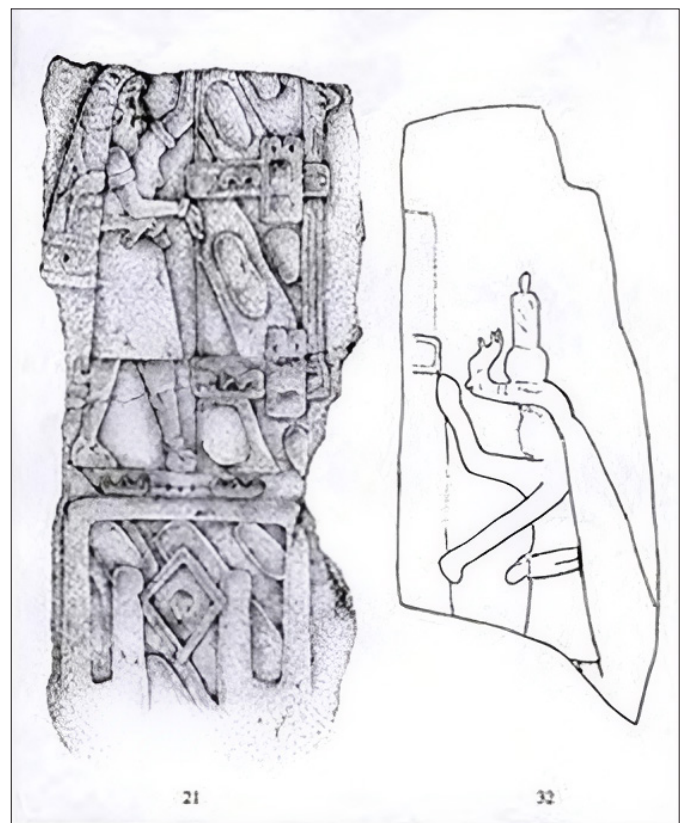


Imagen 4. Monumentos 21 y 32 de Chalcatzingo, fase Cantera 700-500 a. C. (Grove, 1984, p. 60).

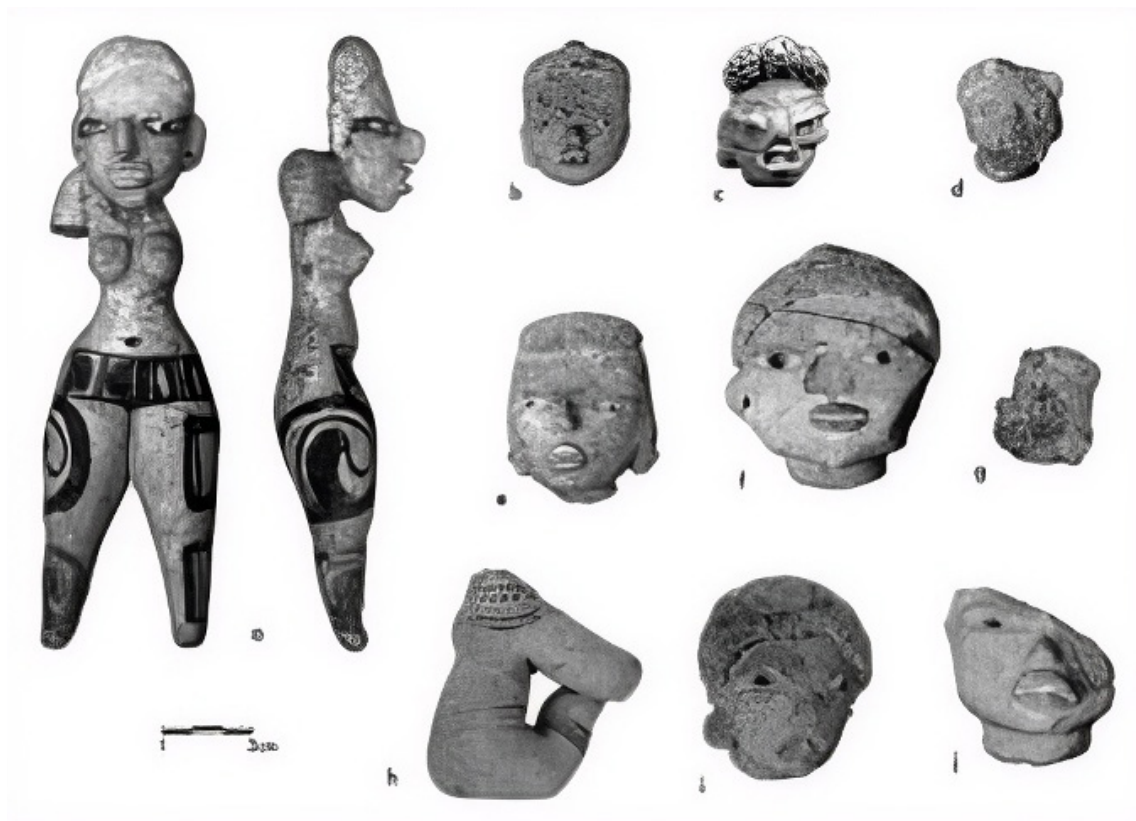
el Preclásico Medio fue resultado de una organización corporativa en todos los niveles de la sociedad. Al respecto, se han identificado diferencias económicas y de rango, así como una relación clara entre la estratificación social y la producción artesanal especializada.

Las estelas talladas están asociadas con los edificios residenciales de élite en Chalcatzingo. Durante el Preclásico Medio (fase Cantera, ca. 700–500 a. C.) eran elaboradas con herramientas de obsidiana bajo la supervisión del grupo en posición social más alta. Por otro lado, a partir del análisis de 5 000 fragmentos de figurillas de barro procedentes de contextos domésticos del mismo contexto surge un debate. Harlan (1987) ha propuesto que su producción estuvo a cargo de un grupo reducido de artesanos, mientras que Hirth (2008) señala que las viviendas excavadas en el sitio albergaban familias extensas ya que todas las viviendas excavadas en Chalcatzingo eran lo suficientemente amplias para albergar familias extensas, en lugar de nucleares.

Huasteca

En este periodo del Preclásico medio, se incrementó la elaboración de adornos, como pendientes, cuentas esféricas, orejeras sólidas o huecas como silbato. Asimismo, hay un mayor número de hachas y objetos de molienda, cacería, recolección de animales y vegetales y para la pesca.

Los adornos aparecen en las figurillas y en los cuerpos de mujeres. En la fase Tampaón (900 a 650 a. C.), por ejemplo, se encuentra un enterramiento primario múltiple, con el cuerpo flexionado lateral derecho (NW-SE) de una mujer de 18 a 20 años, que tiene mutilación dentaria con incrustaciones (Imagen 5). La mutilación dentaria de tipo E1, definida como una incrustación dental realizada mediante la perforación controlada del esmalte para insertar materiales decorativos, es poco frecuente en etapas tempranas del Preclásico. Este tipo de modificación solo se ha documentado tempranamente en Oaxaca, y aparece de forma ligeramente posterior en Uaxactún, Guatemala (Merino Carrión y García Cook, 2005).



Cuenca de México

La cuenca de México es una meseta montañosa que abarca la Ciudad de México y partes de los estados de México, Hidalgo, Tlaxcala, Morelos y Puebla. El periodo Preclásico del centro de México (1400 a. C.-100 d. C.) abarca las principales transformaciones sociales. Sin embargo, estos cambios no se dieron de manera uniforme, ya que los asentamientos con ventajas ecológicas y económicas se volvieron más complejos y contribuyeron a una mayor desigualdad social (Carballo *et al.*, 2012; Merino Carrión y García Cook, 2005).

De acuerdo con los datos obtenidos por Vaillant en la Sierra de Guadalupe, por Piña Chán en Tlatilco y Tlapacoya, y por algunos de los aspectos de las excavaciones de Tolstoy en Tlapacoya, Tlatilco y el Arbollillo, se determina que la cuenca de México se hallaba ocupada hacia el año de 1700 a. C. por grupos aldeanos asentados en las már-

Imagen 5.

Figurillas fase Tampaón, 1100-650 a. C. (Merino Carrión y García, 2005.)

genes de los lagos y serranías inmediatas, donde también hicieron figurillas (Robles, 1971). Durante el Preclásico, los espacios habitados del centro de México representan lugares críticos para entender las principales transformaciones sociales ocurridas en un milenio (900 a. C.-100 d. C.), testigo de la expansión y contracción de redes estilísticas y económicas macrorregionales, la formalización de instituciones políticas y religiosas perdurables y la urbanización inicial y formación del Estado.

La fase cultural de Tzompantepec está relacionada con sitios del norte del valle Puebla-Tlaxcala, hacia el centro y el sur del valle poblano, sincrónicos de la cuenca de México, del sur de Puebla y de Morelos. Se cree que un grupo proveniente del sureste se instaló en Tehuacán en la fase Ajalpan y que compartieron recipientes de cerámica y figurillas similares con los grupos locales.

En Gualupita, Morelos, se encontró un entierro que presentaba cuatro figurillas: dos masculinas y dos femeninas (Vaillant y Vaillant 1934, p. 115). En la imagen 6 vemos a una madre cargando a su bebé con un turbante idéntico. Se cree que cada figurilla representaba a alguien diferente, y que estas figurillas adquieren significado cuando se agrupan (Joyce, 2019).

Durante la fase III Texoloc (800–300 a. C.), definida dentro de la secuencia cronológica del Preclásico en la cuenca de México, la población experimentó un crecimiento del 1600 % en comparación con la fase sedentaria inicial de Tzompantepec y del 275 %

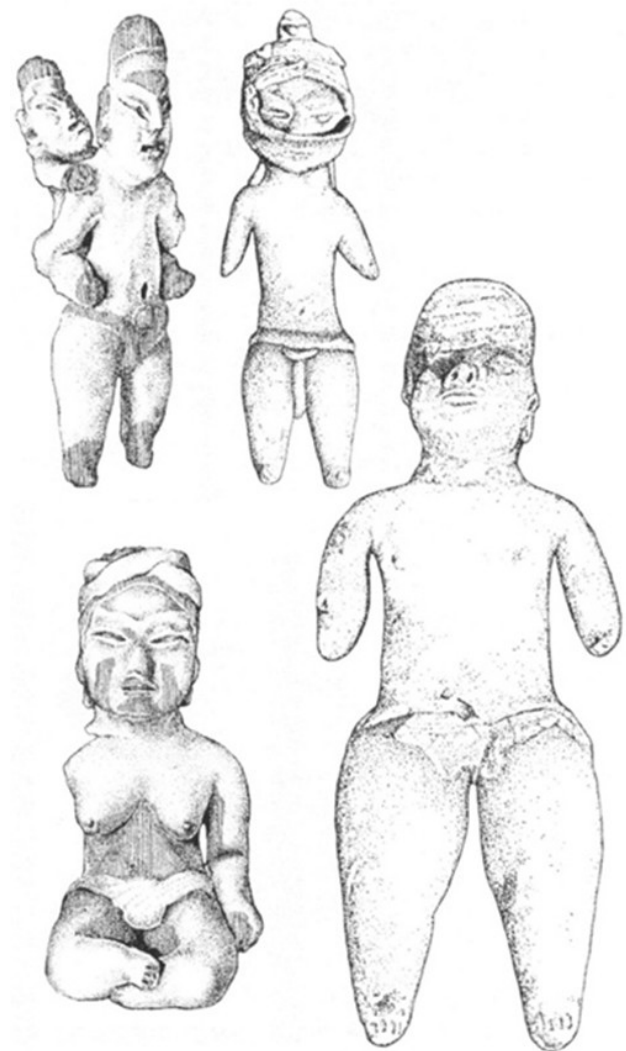


Imagen 6. Cuatro figurillas encontradas en la misma tumba en Gualupita, México (Vaillant y Vaillant, 1934).

respecto de Tlatempa. Estas fases representan momentos sucesivos de ocupación aldeana, establecidos a partir de tipologías cerámicas, patrones de asentamiento y contextos domésticos, y se aplican a sitios como Tlatilco, Tlapacoya, Zacatenco y El Arbolillo (Vaillant, 1930; Vaillant y Vaillant, 1934; Merino Carrión y García Cook, 2005). Las villas y aldeas se multiplican, al igual que los sitios ceremoniales, lo cual sugiere la consolidación del ámbito religioso fuera del entorno doméstico, asumiendo un papel de control en la economía y la política de la región; posiblemente emergieron cacicazgos o pequeños señoríos.

Se observa un destacado avance tecnológico que permitió una explotación agrícola más eficiente y controlada, además del dominio en la producción de manufacturas como la alfarería y los tejidos. La producción, tanto en la agricultura como en la construcción de estructuras y templos, parece haber tenido un carácter comunal y también individual, lo cual incluyó además la elaboración de artesanías. Este contexto trajo consigo una mayor diferenciación social entre los campesinos aldeanos y los líderes o sacerdotes de los poblados más grandes (imagen 7).

Hay un énfasis en el arreglo personal de las mujeres adultas jóvenes, como lo muestran las figurillas y los esqueletos femeninos de sitios como Tlatilco, donde se ha comprobado que los entierros de jóvenes poseen una serie de adornos de este tipo, mientras que los de las ancianas solo incluían orejeras o un collar (Joyce, 2008). Esta situación, por cierto, continuará observándose en las figurillas mayas, marcando así un tratamiento diferencial del cuerpo de acuerdo con la edad y posición social. Los sitios del Preclásico temprano, contemporáneos a los de la zona de Golfo, son Zohapilco en Tlapacoyan, Tlatilco, Zacatenco y Zazacatla (Plunket y Uruñuela, 2012).

Las figurillas humanas y ajuares funerarios en Tlatilco presentan una forma estilizada y suelen incluir elementos como collares, pendientes y otros ornamentos. Estos objetos podrían indicar diferencias de estatus o roles de género relacionados con las prácticas matrimoniales (imagen 8).

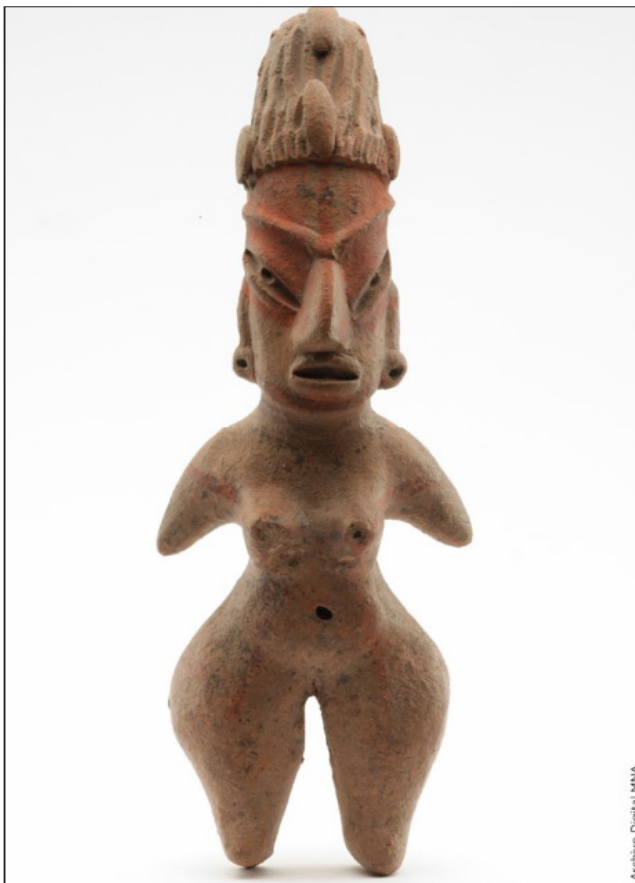


Imagen 7.

Cabezas de figurillas D1 y D2 de Zacatenco. (Vailant, 1930, placa XIX).

Imagen 8.

Mujer joven, Tlatilco, Preclásico. Tipo D2, con deformación craneal, turbante, pintura y orejeras. Excavación, entierro 163, núcleo B-2. https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objeto-prehispanico%3A19331.

A lo largo del Preclásico medio, la tradición olmeca comenzó a desvanecerse, dando lugar a tradiciones procedentes de la cuenca de México, Guerrero y el oriente de Morelos en las diversas regiones. Los intercambios estaban en aumento y se observaba una creciente diversidad en las figurillas, especialmente al inicio de esta fase. Además, tanto la cantidad como la variedad de estas figurillas se encontraban también en ascenso. Las figurillas presentan turbantes adornados con ornamentos circulares y mechones, muchas veces similares entre madre y bebé (imagen 9).

Las figurillas estilo A se han encontrado en la cuenca de México en sitios como Tlatilco, Tetelpa y Naucalpan, así como en Puebla y la costa del Golfo. En Morelos tienen mayor presencia en lugares como Zazacatla, Pantitlán y Olin-tepec, donde este estilo es notable. Las figurillas de estilo C 1 (imagen 10), aunque escasas, se han encontrado en distintos sitios de la cuenca de México como Chalco y Tlapacoya, y en Morelos en lugares como Chalcatzingo, Atlihuayán y Olin-tepec. Estas figurillas, de notable calidad, podrían haber sido símbolos de distinción y haber formado parte de los intercambios de mujeres para alianzas.

El desarrollo progresivo de asentamientos organizados en dos, tres y cuatro niveles alrededor de centros subregionales segregados sugiere la evolución de sistemas políticos con jefaturas en competencia, seguidos por el surgimiento de gobiernos regionales durante los siglos finales del Preclásico Tardío (ca. 100 a. C.–1 d. C.). Según Cowgill (1994, p. 55), además de la existencia de una jerarquía de asentamiento en cuatro niveles, hay evidencia sólida de es-



Imagen 9.

Mujer con bebé, Tlatilco, Preclásico medio https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objectprehispanico%3A19306

tratificación institucionalizada y de la presencia de oficinas de gobernanza burocrática en la cuenca de México durante el siglo pasado, lo que indica una organización estatal en esa época.



Las figurillas femeninas empiezan a multiplicarse en la fase Cantera (700-500 a. C.) de Chalcatzingo, Morelos. Las figurillas de cuerpo femenino alcanzaron el 92 %, las masculinas el 3 % y las de niños el 5 % (Cyphers, 1993). Las figurillas de estilo C1 predominan en Chalcatzingo, mientras que su presencia es más limitada en sitios como Olintepepec, Zazacatla y Zacatenco, en la cuenca de México. Es posible que este estilo C1 haya llegado a través de diversas rutas de intercambio, que están siendo actualmente estudiadas con relación a los tipos de cerámica (Canto y Reséndiz, 2024).

Imagen 10. Tipos de figurillas C, A y D del altiplano de México. (Merino Carrión y Cook, 2019).

Las abundantes figurillas femeninas del Preclásico medio reflejan diferencias de género, edad, jerarquía y posición social con adornos como orejeras, tocados y collares, así como un tratamiento individualizado en el peinado, sombreros, turbantes o tocados. Estos elementos son signos distintivos que simbolizan aspectos de la identidad social y del género (imagen 10).

Dado que cada uno de los adornos es único, es probable que estos adornos reflejen la posición social de diferentes grupos y familias, sirviendo como marcadores de distinción en contextos familiares, sociales, religiosos y simbólicos. Asimismo, se sostiene que representan aspectos de la identidad de género que trascienden los límites de un binario de género culturalmente establecido. Las figurillas son clasificadas como mujeres debido a la ausencia de genitales masculinos, a excepción de algunos casos aislados, como las representaciones de mujeres embarazadas o maternidades, donde se indica explícitamente el sexo.

Las figurillas de diversos tipos representan a mujeres de distintas posiciones sociales vinculadas con prácticas de sexualidad, maternidad y ritos de transición de la infancia a la adultez. El grupo de figuras femeninas, considerado como representaciones de adolescentes, parece idealizar ciertos tributos femeninos (Meissner *et al.*, 2013; Joyce, 2009).

Aunque no podemos afirmar con certeza que los tocados y adornos fueran idealizaciones, su notable diversidad sugiere que eran intentos de retratar diferentes aspectos de la identidad femenina. Estas figurillas encarnan a mujeres y sus prácticas relacionadas con la reproducción familiar, la maternidad, los ritos de iniciación, la conexión con los ancestros, así como rituales religiosos, mágicos, de curación y ciclos de vida. En el caso de las mujeres adultas jóvenes, se destaca el uso de adornos, especialmente tocados y peinados, tanto en las figurillas como en los restos óseos femeninos. Por su parte, las ancianas solo tenían orejeras o un collar (Joyce, 2000).

Es posible que estos objetos acompañaran a los rituales destinados a la construcción de alianzas entre jóvenes casaderas y sus futuras parejas, funcionan-

do como una inversión en el ámbito familiar, en el proceso de reproducción de personas y linajes. En lo económico y social, estos objetos facilitaban propuestas de alianzas e intercambios, mientras que, en el ámbito religioso, formaban parte integral de ciertos rituales. Así, adquirirían un valor como bienespreciados y de distinción, independientemente de sus usos específicos; tenían la capacidad de transmitir información sobre identidades, pertenencia grupal o *individuos* particulares.

Oaxaca

En Oaxaca, el Formativo Temprano abarca aproximadamente de 1900/1800 a. C. a 900 a. C. y corresponde a la consolidación de aldeas sedentarias definidas por secuencias cerámicas y patrones domésticos tempranos. En Oaxaca, se ha observado un aumento en la cantidad de tipos de figurillas, acompañado de una disminución en la variabilidad dentro de cada tipo. Este cambio sugiere una formalización de relaciones jerárquicas en la sociedad (Blomster, 2009).

Un estudio sobre las prácticas rituales mortuorias asociadas a las figurillas en Tayata, en la Mixteca Alta de Oaxaca, durante un periodo de diversificación de grupos emergentes, revela la naturaleza animista que se atribuía a esos objetos físicos. La práctica de enterrar figurillas completas, observada en diversas regiones de México, como el valle de Oaxaca, refuerza esta interpretación. Algunas se encuentran en escombros con residuos de alimentos, fragmentos de cerámica y cuchillas de obsidiana.

En el sitio de Hacienda Blanca, en la fase Tierras Largas, Valle de México (ca. 1900/1800–1500 a. C.) se encontraron cuatro figurillas completas en una sepultura. En Santo Domingo Tomaltepec, Michael Whalen registró el entierro de una mujer adulta, que data de la fase San José (imagen 11). Estos hallazgos también incluyen figurillas en tumbas, espacios domésticos y escenas cuidadosamente dispuestas dentro de los hogares, ubicadas en contextos secundarios como rellenos y escombros entre las viviendas (Marcus, 1998, p. 3).



Esta evidencia sugiere que las figurillas no solo tenían una función estética, sino que eran elementos activos en rituales y prácticas de significado simbólico, reflejando creencias sobre la vida, la muerte y la estructura social en las comunidades oaxaqueñas de ese periodo.

En los talleres ubicados en los espacios domésticos de Ejutla, en el Valle de Oaxaca, se ha identificado una producción artesanal especializada. Estos talleres elaboraban una variedad de adornos con conchas marinas, principalmente obtenidas de la costa del Pacífico, además de vasijas utilitarias, figurillas y pequeños objetos lapidarios. Una parte significativa de estos productos artesanales estaba destinada al comercio, tanto en rutas comerciales locales como de larga distancia (Feinman, 1999; Feinman y Nicholas, 2024). En la colección de 250 figurillas en La Consentida, se encuentran numerosos fragmentos de tamaño pequeño que fueron recuperados durante las excavaciones realizadas en 2009 y 2010. Estas figurillas son principalmente de carácter antropomorfo y representan formas femeninas.

Imagen 11. Fase Guadalupe (ca. 900-750 a. C.). (Fotos de Chris Moser, Marcus, 1998, pp. 94-97).

Se encontraron dos figurillas femeninas desnudas, casi idénticas, asociadas al entierro 2, un contexto funerario masculino identificado durante las excavaciones del sitio La Consentida, Oaxaca, correspondiente al Formativo Temprano. El individuo estaba acompañado por un cuchillo de sílex de doble filo, una mano de metate, una piedra de gran tamaño y un posible hueso de quijada de pez colocados bajo el torso; cerca de la cabeza se localizó una botella cerámica con diseño en pigmento rojo, además de una cuenta cerámica y restos faunísticos como parte del ajuar (Hepp, 2011).

Las figurillas completas de La Consentida presentan una estructura hueca y están adornadas con elaborados peinados, tocados, joyas y taparrabos. Los artefactos más antiguos de una ocupación anterior fueron reubicados en el depósito. Hepp (2015) observa una amplia gama de vestimenta para la cabeza, peinados y elementos iconográficos que presentan rasgos generales o esquemáticos, al mismo tiempo que rostros individualizados. Como en algunos de los casos anteriores, destaca la amplia diversidad de adornos, peinados, tocados y vestimentas, los cuales se consideran como expresiones de la búsqueda de diferenciación individual. Estos elementos se relacionan con el ritual mortuorio, posiblemente vinculado con eventos públicos que incluían banquetes, música y baile.

En la región norte de Veracruz, extendiéndose desde Tuxpan al sur hasta la localidad de Tlacotlán y el río Papaloapan, ocurrió un intercambio cultural entre diferentes regiones, el cual se refleja en las figurillas halladas en varios sitios arqueológicos, las cuales presentan similitudes estilísticas, manteniendo al mismo tiempo su singularidad. Probablemente, las figurillas fueron trasladadas de comunidades aledañas e intercambiadas durante ceremonias especiales, como matrimonios, fomentando alianzas a través de un extenso territorio, como lo han sugerido Hendon *et al.* (2014). Por ejemplo, entre Veracruz y Juchitán (imagen 12).

Las representaciones femeninas, con ornamentos específicos que actuaban como símbolos o emblemas de pertenencia a un grupo y con rostros diseñados de forma individualizada, configuran un *habitus* y reflejan las relaciones



sociales que le dieron forma. Estas representaciones persistieron durante los periodos siguientes, Clásico y Posclásico. La combinación de tocados singulares y ornamentos específicos, como orejeras, collares, pendientes y vestuarios en estilos similares, funcionaban casi como una moda, convirtiéndose en símbolos de reconocimiento y distinción social. Las diferencias radican en la calidad de la ejecución, que fue mejorando con el tiempo; por ejemplo, los materiales empleados se hicieron más finos para los individuos en posiciones sociales más elevadas y el desarrollo de los textiles permitió la inclusión de vestimentas elaboradas. Sin embargo, cada representación corporal se distingue gracias a la combinación y la naturaleza específicas de los ornamentos que emplean componentes similares.

Con el tiempo, las figurillas de barro se simplificaron y se utilizaron moldes para su fabricación, pero aun así se les agregaban detalles específicos que proporcionaban información individualizada. Las coberturas de la cabeza,

Imagen 12. Figurillas de Veracruz (izquierda) y Juchitán (derecha). Collage de la autora. Colección arqueológica de la Casa de la Cultura de Juchitán (Fernández Dávila, 2024).

los ornamentos y las facciones se retocaban cuidadosamente. Lo anterior sugiere que, durante el Preclásico, se instauraron las modalidades de presentación del cuerpo que evolucionaron en paralelo con la creciente complejidad e institucionalización de la organización social. Este proceso refleja un equilibrio de dominación, a menudo sustentado en la violencia física o simbólica, lo que contribuía a la perpetuación de las desigualdades sociales y de género.

Pacífico

En los conjuntos de figurillas de la costa del Pacífico, particularmente en el Soconusco, se observa una marcada diversidad de género, edad y estatus social, reflejo de la heterogeneidad de los grupos sociales del Formativo Temprano y Medio (Lesure, 1993). Entre 1984 y 1993 se llevaron a cabo investigaciones en el sitio Paso de la Amada, en la región del Soconusco, costa del Pacífico de Chiapas, donde se registraron 27 entierros correspondientes al Formativo Temprano. Uno de los más destacados es el denominado entierro Vivero, localizado en un pozo de prueba, que contenía los restos de un niño de aproximadamente 11 años con pigmentación roja en los huesos, acompañado por una piedra verde de río y un espejo de mica colocado sobre la frente (Ardren, 2007). Es probable que el espejo estuviera adherido a un fragmento de cerámica y formara parte de un adorno para la cabeza.

Al respecto, John Clark y Michael Blake (1989) han observado que algunas figurillas contemporáneas presentan espejos en la frente, los cuales están adheridos a un adorno especial que posiblemente denotaba un estatus privilegiado. Este fenómeno también ha sido documentado en las culturas olmeca (Murdy, 1981) y maya (Schele y Miller, 1983), lo cual sugiere que este individuo nació en una posición social más elevada que otros individuos en entierros contemporáneos. Solo en el 33 % de los entierros se encontraron ofrendas no precederas, como piedras de río, vasijas de cerámica, cuentas de piedra verde tallada, aretes de mineral de hierro, un hacha miniatura, un espejo de mica y una mano con su mortero.

Los restos femeninos y las representaciones de mujeres aportan información sobre las trayectorias de posicionamiento social dentro de una jerarquía, tanto en las relaciones sociales en el ámbito de lo familiar, como dentro sus grupos y en sus interacciones con otras comunidades. Fragmentos de figurillas rotas han sido hallados en desechos domésticos, rellenos de construcción y en los suelos de viviendas, lo que sugiere su presencia en prácticamente todos los contextos arqueológicos. Las figurillas más antiguas se clasifican en dos categorías: rústicas y refinadas, diferenciadas por sus características de fabricación y representación, como su construcción sólida o hueca, representando a mujeres u hombres, y el acabado pulido o sin pulir. Es muy probable que algunas de estas figurillas fueran elaboradas por artesanos especializados, con costos variables en función de la posición social de quienes las encargaban o adquirirían.

Las figuras humanas fueron pocas en las primeras fases en el sitio arqueológico Paso de la Amada. Las figurillas olmecas aparecieron alrededor de 1400 a. C. y desaparecieron más o menos en 1150 a. C. En los sitios grandes de los estuarios de la costa del Pacífico aparecen pocas figurillas; sin embargo, una excepción notable se documentó en El Varal, en la región del Soconusco, costa del Pacífico de Chiapas, donde se localizó un número amplio de figurillas asociado con el final de la fase Jocotal (900–850 a. C.) (Lesure, 1993). Este cambio señala el comienzo del Formativo Medio, cuando las figurillas alcanzaron su máxima producción y diversidad estilística, documentada en La Blanca, en la costa del Pacífico de Guatemala, y en la cuenca del río Naranjo, también en el Pacífico guatemalteco (Arroyo, 2002; Coe, 1961).

Las estatuas sólidas y rústicas representan figuras femeninas desnudas con proporciones exageradas en sus nalgas y pechos, y carecen de brazos. Los rostros tienen rasgos representados de manera rápida mediante trazos simples para los ojos y la boca, y la nariz se representa con un pequeño fragmento de barro dispuesto de forma vertical. En contraste, las figurillas huecas están elaboradas con múltiples colores, fueron pulidas y representan figuras más reales. Posiblemente fueron retratos de individuos de alto rango social, elaborados por especialistas vinculados con extensas plataformas residenciales en Paso de la Amada (Clark y Blake, 1994; Lesure y Blake, 2002).

Las figuras huecas de hombres fueron reemplazadas por figurillas sólidas, obesas y antropomorfas, muchas de las cuales parecen estar agachadas o sentadas. Unas de estas figurillas están desnudas con estómagos sobresalientes, mientras que otras poseen adornos elaborados, como collares en el cuello y borlas (Lesure, 1993). Los adornos revelan los estilos específicos de sombreros que varían según la región, sugiriendo que esta diversidad está ligada a la identidad de grupo y que los tocados pudieron haber funcionado como emblemas distintivos entre diferentes comunidades.

Algunas figurillas de parejas masculinas y femeninas presentan tocados diferenciados, mientras que otras, como las representaciones de madre e hijo, comparten joyas y peinados similares a los de la figura materna, lo que sugiere una transmisión de signos de identidad. Este tipo de recurrencias iconográficas ha sido interpretado como un mecanismo para reforzar vínculos multigeneracionales y relaciones de parentesco dentro y entre comunidades (Joyce, 2000; Hendon *et al.*, 2014; Lesure, 1999).

Playa de los Muertos

En Playa de los Muertos, en el valle del río Ulúa, Honduras (900–300 a. C.), las figurillas representan personajes individuales con ornamentación distintiva que refleja diferencias de edad y posición social. En muchas sociedades centroamericanas, la cabeza constituyó el principal espacio corporal para marcar la identidad adulta mediante peinados, tocados y adornos; algunas figurillas de este sitio presentan una ornamentación limitada en esa zona, lo que sugiere un tratamiento diferencial del cuerpo según la edad o el estatus (Joyce, 1998). La variación en la ornamentación —desde pocos adornos hasta un uso abundante de joyas— también se observa en los cuerpos recuperados en entierros contemporáneos (imagen 13).

En las excavaciones realizadas en 16 entierros en Playa de los Muertos se documentaron diez sartas de cuentas diferentes (Popenoe, 1934; Joyce, 1992, 1996). Para la confección de los artefactos destinados a mujeres adultas se



emplearon materiales como piedra verde y cerámica, mientras que los accesorios utilizados en brazos y cuello de individuos de distintas edades fueron elaborados principalmente con concha. La única representación que muestra a un infante sostenido por un individuo adulto presenta ornamentos en las extremidades conservadas del niño, pero carece de collar o adorno pectoral.

En el Entierro 8 de Playa de los Muertos (Popenoe, 1934), dos figurillas y cuatro vasijas cerámicas fueron depositadas junto a un niño. El individuo portaba un adorno de cuentas de concha blanca en la cabeza y un colgante central; una doble hilera de cuentas de piedra verde formaba un cinturón en la cintura, y una serie de colgantes de piedra verde en forma de “pico de pato” se localizaban en el cuello. En contraste, no se documentaron adornos auriculares.

Las joyas funerarias coinciden con las observadas en las figurillas del sitio, particularmente en las categorías tipológicas Clase 2, Clase 3 y Clase 4 definidas por Joyce. Las Clases 2 y 3 agrupan figurillas con ornamentación concentrada o especialmente abundante y diversa, mientras que la Clase 4 corresponde a representaciones con ornamentación básica y limitada, generalmente restringida a tobillos o muñecas, y asociada principalmente a infantes. La selección del tratamiento del cabello y de los adornos no fue arbitraria: más del 85 % de las figurillas presentan ornamentos en orejas, cuello, muñecas o tobillos, y la mayoría incluye collares o colgantes (Joyce, 1992; 2003).

Imagen 13.

Diversas formas de representación para la cabeza. Playa de los Muertos. Peabody Museum. 2. 29-54-20/C10979. 3. Frente y costado. Peabody Museum 31-43-20/C13692. <https://collections.peabody.harvard.edu/objects/details/365784>.

Las figuras que conservan brazos o piernas muestran con frecuencia hilos adicionales de cuentas en las muñecas (93 %) o en los tobillos (86 %). Estas recurrencias coinciden con los patrones documentados en los entierros, donde tanto jóvenes como adultos portaban distintos tipos de cuentas en las mismas áreas del cuerpo. Los adornos para los tobillos, más comunes en las figurillas de Clase 4, se registraron exclusivamente en entierros infantiles. Finalmente, los contextos funerarios destacan por la restricción de un tipo específico de ornamentación corporal: los adornos auriculares, que solo aparecen en entierros de adultos, a pesar de la elaboración notable de los ornamentos presentes en los cuerpos de los niños (Joyce, 2003, pp. 248–261; Joyce, Hendon y Sheptak, 2008, p. 258).

Conclusiones

Por un lado, los espacios domésticos de los grupos de mayor estatus social compartían la especialización artesanal de sus vecinos o de comunidades enteras, lo que les permitía poseer objetos exclusivos o suntuarios. Esta disposición no solo reflejaba su poder, sino que también promovía su reconocimiento social mediante una cuidadosa organización del espacio y los monumentos, junto con una arquitectura diseñada para facilitar un acceso físico diferenciado. En los centros más grandes, estos grupos privilegiados expresaban su dominio y distinción a través de esculturas, plataformas y otros monumentos elaborados con materiales valiosos. Por otro lado, el incremento de figurillas de barro en los espacios domésticos de grupos emergentes sugiere que estos lugares también funcionaban como talleres, en donde los artesanos desarrollaban su oficio y construían una identidad colectiva. Los recursos disponibles para construir trayectorias de reconocimiento simbólico incluían objetos de diversa calidad material y niveles variados de especialización artesanal.

Concluyo que los grupos emergentes empleaban figurillas femeninas en prácticas de violencia simbólica, integrándolas en sus estrategias de posicionamiento social y acceso a recursos, en un contexto de crecimiento, jerarquización y desigualdad social y de género. Aunque estas figurillas no eran retratos

en el sentido que les damos actualmente, buscaban representar individuos, especialmente a través de las cabezas y sus adornos. Esta práctica se hizo aún más evidente entre los grupos dominantes. Los tocados, peinados, turbantes y sombreros eran indicadores de rango o de pertenencia a un grupo, linaje o estado civil, aludiendo a ancestros, personajes reales o convencionales, seres míticos, jefes o deidades. Como en otros ámbitos, el acceso a los recursos de conocimiento, económicos y sociales no era equitativo, además, la competencia por estos recursos también incluía aquellos simbólicos, que aseguraban el reconocimiento de la validez de ciertos individuos y grupos sociales.

Considero que las figurillas incorporaban rasgos visibles (la forma del cuerpo, la postura, los tocados y los adornos) que ayudaban a las personas a reconocer diferencias de edad, género y posición social. Estos elementos visuales orientaban la manera en que los individuos interpretaban el mundo social y actuaban dentro de él, formando parte de esquemas aprendidos y reproducidos cotidianamente, en el sentido propuesto por la teoría del *habitus* (Bourdieu, 2007).

A través de su presentación corporal, estas figurillas ofrecen indicadores para la identificación y el reconocimiento de individuos y grupos específicos; asimismo, creo que también servían como objetos de distinción social, impulsando el reconocimiento de las posiciones sociales que sus creadores estaban construyendo. Cada figurilla es única, reflejando las particularidades individuales y la pertenencia a una posición social específica. En general, las figurillas, posiblemente elaboradas por las propias portadoras o por un colectivo, representaban con barro las formas en que los actores sociales definían su identidad y sus relaciones sociofamiliares, destacando aspectos propios que deseaban mostrar a los demás.

Aunque las representaciones femeninas de los grupos dominantes no utilizaban barro, sino piedra, en ambos materiales los adornos en las figurillas revelan una variabilidad de detalles y estilos específicos, estrechamente vinculados con la identidad individual. Además, la frecuencia de los hallazgos varía según el sitio. En ciertos conjuntos, las figurillas que representan parejas masculinas y femeninas exhiben tocados diferenciados, mientras que aquellas asociadas a

escenas de maternidad presentan una correspondencia deliberada en peinados y ornamentos entre la figura adulta y el infante. Esta recurrencia sugiere la transmisión intergeneracional de marcadores de identidad y su posible función en la articulación de vínculos familiares ampliados y relaciones comunitarias.

Las prácticas de veneración de ancestros y las prácticas mortuorias variaban significativamente según la diferenciación social y los distintos gremios. Dentro del ámbito familiar-social, se desarrollaban prácticas como la conservación de cuerpos o partes de estos bajo los suelos, en los patios o, en algunos casos, ocultos junto a ciertos objetos o huesos en rituales de construcción de las viviendas. Las actividades relacionadas al uso de la tierra y el agua, los ciclos agrícolas y las prácticas para promover la fecundidad, propiciar la lluvia o prevenir el desbordamiento de los ríos se diferenciaban según las relaciones y rangos dentro de cada campo. Por ejemplo, la posición social del jefe de familia se distinguía de la posición en las relaciones de trabajo comunal o tequio, donde quienes poseían mayor conocimiento y reconocimiento social lideraban la convocatoria y organización para proyectos de construcción colectiva.

El concepto de fecundidad variaba considerablemente entre una familia o grupo con posición social baja y aquellos que buscaban consolidar su predominio y asegurar su continuidad generacional mediante la transmisión del estatus a sus descendientes. Las prácticas de violencia simbólica, como los rituales asociados a los ciclos de vida, alianzas, matrimonio, prácticas mortuorias, cachés, ofrendas de fundación o clausura de edificios y el intercambio de dones, implicaban la interacción de múltiples campos que se entrelazaban: el de poder, económico, familiar y cultural.

Desde el Preclásico Temprano hasta el final del Preclásico Medio, se observa una tendencia hacia la disminución en la intensidad de las interacciones a larga distancia y disminución en el rango geográfico del comercio. Estas dos tendencias contribuyeron a una mayor divergencia regional en los estilos cerámicos, que alcanza su punto máximo en el Preclásico Tardío en Mesoamérica, reflejando así una identidad cultural diferenciada y el fortalecimiento de sistemas de poder localizados (Stoner y Nichols, 2019).

La producción de objetos en Mesoamérica se llevaba a cabo tanto en el ámbito doméstico como en talleres especializados, muchos de los cuales estaban destinados a la fabricación de bienes suntuarios. Aunque la obsidiana no era esencial para las actividades cotidianas, dado que materiales como el peder nal eran más accesibles para el corte, se considera un bien suntuario de gran valor. La extracción intensificada y el transporte a largas distancias de la obsidiana evidencian un creciente nivel de interconexión entre las diferentes regiones de Mesoamérica.

Este intercambio de obsidiana, junto con otros bienes, probablemente fomentó la integración de hogares, tanto pequeños como grandes, en un sistema regional de intercambio. Esto promovió no solo el comercio de bienes materiales, sino también la expansión de relaciones sociales, rituales, peregrinaciones y matrimonios, vinculados con la circulación de productos y la creación de alianzas interregionales (Englehardt y Carrasco, 2018).

Las figurillas, con alta probabilidad, fueron trasladadas desde comunidades aledañas e intercambiadas durante ceremonias especiales, como matrimonios, lo cual facilitaba la formación de alianzas en una extensa región (Hendon *et al.*, 2014). Estas figurillas acompañaban a quienes se desplazaban, como las mujeres que dejaban sus familias de origen para integrarse a otras unidades familiares, distintas en composición y relaciones de consanguinidad, lo que convierte a las figurillas en bienes altamente valorados en las diversas organizaciones sociales (Arnold, P. J. III., 2009; Clark y Cheetham, 2002; Clark *et al.*, 2007; Killion, 2013; Lesure *et al.*, 2006; Rosenswig, 2004, 2012, 2015; Taube, 2000; Zizumbo-Villarreal *et al.*, 2012).

Desde la familia y la economía hasta la religión y la política, la creación, posesión, uso y eliminación de figurillas de arcilla constituyeron en sus inicios un método de diferenciación social y de identificación de individuos y grupos que ocupaban posiciones socialmente superiores, según esta investigación. Esta práctica de comunicación, en ausencia de un sistema de escritura, contribuyó a la construcción y organización de los grupos sociales en competencia por distintos tipos de recursos. A fines del Formativo Medio, se añadieron

inscripciones escritas y calendáricas a algunas esculturas monumentales, lo cual especificó aún más las identidades históricas de los que monopolizaban el privilegio de ser representados. El intercambio de bienes e ideas entre comunidades de diversas regiones se manifiesta claramente en sitios como Oaxaca y la Cuenca de México. Las mujeres enterradas en las pirámides de Los Naranjos (Honduras), Chalcatzingo (en el altiplano mexicano) y La Venta (en la costa del Golfo) exhiben tipos similares de adornos, aunque adaptados con características distintivas propias de cada región (Joyce, 1999).

Las estrategias implementadas en distintos campos habrían variado a lo largo de los periodos, pero es en el ámbito familiar donde las estrategias para participar en la distribución de bienes, asegurar la sucesión y garantizar la continuidad del acceso a los recursos tendrían que haberse consolidado, basadas en una posición social específica y determinada por el acceso a los diferentes recursos. En este contexto, la posición social de las mujeres, especialmente a partir de cierta edad, estaba en gran medida condicionada por el matrimonio y su capacidad de asegurar continuidad de la familia y de las generaciones.

Durante el Preclásico, el campo religioso comenzó a consolidarse con reglas propias de inversión y competencia por recursos. La complejidad del reconocimiento de quién tenía derecho de reproducir rituales y formas simbólicas de pensamiento se profundiza, y las características de este ámbito pueden o no estar vinculadas con lo doméstico y lo público. Los grupos dominantes hicieron grandes esfuerzos por ser reconocidos y asegurar la continuidad del poder, utilizaron representaciones, rituales y normatividades que legitimaban la diferenciación social y de la desigualdad de género. Las prácticas de representación se asocian estrechamente con la evidencia del cuerpo como reflejo de una jerarquía social desigual, establecida mucho antes de la complejización de las sociedades mesoamericanas. Estas prácticas corporales y representaciones se entrelazan con los ritos de paso, el linaje y la reproducción de la violencia simbólica y la dominación social y de género.

Las prácticas de reproducción que afectaban a las mujeres experimentaron pocas variaciones a lo largo de los siglos. La secuencia de crecimiento, ma-

rimonio, maternidad, cuidado de la vida familiar y educación de los hijos marcaba sus trayectorias, insertándolas en la reproducción del grupo social y vinculándolas con otras áreas como la economía, la política y la religión. Las diferentes estrategias en la competencia por los recursos están acotadas por la organización social que, cambiantes a lo largo del Preclásico, construyeron y naturalizaron normativas restrictivas, frente a las cuales los diversos actores sociales tienen un margen de acción restringido con relación a sus recursos personales o familiares y por su posición social.

Siguiendo a Rosemary Joyce (2000), considero que las representaciones y los signos corporales y materiales plantean desafíos adicionales de interpretación sobre cómo encarnaban trayectorias sociales en la lucha por los recursos, en especial simbólicos. La reconstrucción de jerarquías y la competencia por estos recursos involucran un entramado complejo de prácticas, revelando una estructura de relaciones interconectadas en distintos campos sociales, lo que complica aún más el análisis de las prácticas de poder y las estrategias de legitimación.

Bourdieu propone un análisis materialista de la economía de los bienes simbólicos, como alternativa superadora de la dicotomía entre lo «material» y lo «espiritual». Esta distinción ha fragmentado los estudios sobre desigualdad de género: por un lado, los enfoques «materialistas» que explican la desigualdad a través de las condiciones de producción; por otro, los estudios «simbólicos», ricos en matices, pero frecuentemente parciales. En contraposición, sugiere abordar las sociedades organizadas según principios de dominación a través del análisis de estructuras persistentes —relativamente estables— que son reproducidas por prácticas, discursos y rituales estereotipados. Estas estructuras siguen reproduciéndose en los cuerpos y sus disposiciones cognitivas contemporáneas (Bourdieu, y Wacquant, 1995).

En conclusión, los esquemas cognitivos que organizan la percepción y prácticas del cuerpo no son neutros ni objetivos. Están profundamente impregnados por principios simbólicos y categorizaciones de la organización social que se reconstruyen y mantienen la dominación social y de género.

Referencias

- Ardren, T. (2007). Studies of gender in Prehispanic Americas. *Journal of Archaeological Research*, 16(1), 1–35. DOI: 10.1007/s10814-007-9012-7
- Arnold, P. J. III. (2009). Settlement and subsistence among the Early Formative Gulf Olmec. *Journal of Anthropological Archaeology*, 28(3), 397–411. <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2009.05.002>
- Arnold, J. E. (1996). The archaeology of complex hunter-gatherers. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 3(2), 77–126. <https://doi.org/10.1007/BF02228931>
- Arroyo, B. (2002). Appendix I: Classification of La Blanca figurines. En M. W. Lowe (Ed.), *Early complex society in Pacific Guatemala: Settlements and chronology of the Río Naranjo, Guatemala* (pp. 253–264). New World Archaeological Foundation (Brigham Young University, Provo, Utah).
- Benson, E. P., y De la Fuente, B. (Eds.). (1996). *Olmec art of ancient Mexico*. National Gallery of Art.
- Blomster, J. P. (2009). Identity, gender, and power: Representational juxtapositions in Early Formative figurines from Oaxaca, Mexico. En C. Halperin, K. A. Faust, R. Taube, y A. Guiguet (Eds.), *Mesoamerican figurines: Small-scale indices of large-scale social phenomena* (pp. 119–148). University Press of Florida. <https://upf.com/book.asp?id=HALPE09>
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores Argentina.
- Bourdieu, P. (2006). *La dominación masculina* (J. Jordá, Trad.). Anagrama. (Obra original publicada en 1998)
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. J. D. (1995). *Respuestas: por una antropología reflexiva*. Editorial Grijalbo.
- Brumfiel, E. M. (1994). Introduction. En E. M. Brumfiel y J. W. Fox (Eds.), *Factional Competition and Political Development in the New World* (pp. 3–14). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511598401>
- Canto Aguilar, G. y Reséndiz Machón, J. F. (2024, 8 de noviembre). Los olmecas del valle de Chautla. En *Suplemento Cultural El Tlacuache* (N.º 1153, pp. 127). Centro INAH Morelos. https://www.inah.gob.mx/images/suplementos/tlacuache/1153/web/20241106_Tlacuache_1153.pdf
- Carballo, D., Roscoe, P. y Feinman, G. (2012). Cooperation and collective

action in the cultural evolution of complex societies. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 21(1), 98–133. <https://doi.org/10.1007/s10816-011-9122-9>

Clark, J. E. y Blake, M. (1989). El origen de la civilización en Mesoamérica: Los olmecas y mokayas del Soconusco de Chiapas, México. En M. Carmo-na Macías (Coord.), *El Preclásico o Formativo: Avances y perspectivas* (pp. 385–403). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Clark, J. E. y Blake, M. (1994). The power of prestige: Competitive generosity and the emergence of rank societies in lowland Mesoamerica. En E. M. Brumfiel y J. W. Fox (Eds.), *Factional competition and political development in the New World* (pp. 17–30). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511598401.003>

Clark, J. E. y Cheetham, D. (2002). Mesoamerica's tribal foundations. En W. A. Parkinson (Ed.), *The archaeology of tribal societies* (pp. 278–339). International Monographs in Prehistory.

Clark, J. E., Pye, M. y Gosser, D. (2007). Thermolithics and corn dependency in Mesoamerica. En L. S. Lowe y M. E. Pye (Eds.), *Archaeology, art, and ethnogenesis in Mesoamerican prehistory: Papers in honor of Gareth W. Lowe* (Vol. 68, pp. 23–42). New World Archaeological Foundation.

Coe, M. D. y Diehl, R. A. (1980). *In the land of the Olmec: Vol. 1. The archaeology of San Lorenzo Tenochtitlán*. University of Texas Press.

Colman, A. S. (2010). Craft production and social organization at La Venta, Tabasco (Tesis doctoral). University of Kentucky.

Cowgill, G. L. (1994). State and society at Teotihuacan, Mexico. *Annual Review of Anthropology*, 23, 129–161. <https://doi.org/10.1146/annurev.an.23.100194.001021>

Cyphers, A. (1993). Women, rituals, and social dynamics at ancient Chalcatzingo. *Latin American Antiquity*, 4(3), 209–224. <https://doi.org/10.2307/971693>

Cyphers, A. (1994). Las mujeres de Chalcatzingo. *Arqueología Mexicana*, (7), 70–73. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/las-mujeres-de-chalcatzingo>

Cyphers, A. (2004). *La escultura olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antro-

- pológicas. <https://books.google.com/books?id=395-PnjgRKMC>
- Drucker, P. (1952). *La Venta, Tabasco: A study of Olmec ceramics and art* (Bulletin 153). Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology. <https://repository.si.edu/items/187b5f9e-53e2-4659-b97f-36c142917e53>
- Englehardt, J. D. y Carrasco, M. D. (2018). *Interregional interaction in ancient Mesoamerica*. University Press of Colorado. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/24387>
- Feinman, G. M. (1999). Rethinking our assumptions: Economic specialization at the household scale in ancient societies. *Archaeological Papers of the American Anthropological Association*, 9(1), 81–98. <https://doi.org/10.1525/ap3a.1999.9.1.81>
- Feinman, G. M., y Nicholas, L. M. (2024). Craft production, exchange, and social differentiation in prehispanic Oaxaca. *Journal of Archaeological Research*. <https://doi.org/10.1007/s10814-023-09192-3>
- Fernández Dávila, E. G. (2024). *Lidxi Guendabiaani. La colección arqueológica de Juchitán*, México. ISBN 978-607-8799-45-9.
- Follensbee, B. J. A. (2000). Sex and gender in Olmec art and archaeology (Tesis doctoral). University of Maryland.
- Fulton, R. (2015). Figurines: Mesoamerica. https://www.academia.edu/download/35394743/Sexuality_Meso_Figurines.pdf
- Gómez Palacios, R. (2020). Los tocados mayas en el discurso político: Un estudio de caso de los tocados de serpiente acuática durante el Clásico Tardío. *Estudios de Cultura Maya*, 55, 151–181. <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.2020.55.997>
- González Lauck, R. (1996). *La Venta, Tabasco: Un sitio olmeca*. INAH.
- González Licón, E. (2004). Estado y sociedad: Estudio de género en el Valle de Oaxaca. En M. J. Rodríguez-Shadow (Coord.), *Memorias de la III Mesa de Estudios de Género* (pp. 171–186). INAH.
- Grove, D. C. (1984). *Chalcatzingo*. *Dumbarton Oaks*.
- Grove, D. C., y Gillespie, S. D. (2002). Ideology and early ceremonial centers in Mesoamerica. En J. E. Clark y M. E. Pye (Eds.), *Olmec art and archaeology in Mesoamerica* (pp. 265–283). National Gallery of Art.
- Guernsey, J. (2012). *Sculpture and social dynamics in Preclassic Mesoamerica*. Cambridge University Press.

- Harlan, M. (1987). Chalcatzingo's formative figurines. En D. C. Grove (Ed.), *Ancient Chalcatzingo* (pp. 252-263). University of Texas Press. https://www.famsi.org/research/grove/chalcatzingo/grove_ch14.pdf
- Hendon, J. A., Joyce, R. A. y Lopiparo, J. (2014). *Material relations: The marriage figurines of Prehispanic Honduras*. University Press of Colorado. <https://books.google.com/books?id=rYngCwAAQBAJ>
- Hepp, G. (2015). *La Consentida: The origins of village life in coastal Oaxaca, Mexico* (Tesis doctoral, University of Colorado Boulder).
- Hirth, K. G. (2008). Unidad doméstica, comunidad y artesanía en un cacicazgo del Formativo Medio: Revalorando la importancia del Proyecto Chalcatzingo. En A. Cyphers y KG. Hirth (Eds.), *Ideología política y sociedad en el periodo Formativo: Ensayos en homenaje al doctor David C. Grove* (pp. 93–125). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Joyce, R. A. (1992). Dimensiones simbólicas del traje en monumentos clásicos mayas: La construcción del género a través del vestido. En L. Asturias de Barrios y D. Fernández García (Eds.), *La indumentaria y el tejido mayas a través del tiempo* (pp. 29–39). Museo Ixchel del Traje Indígena.
- Joyce, R. A. (1996). Gender and power in Prehispanic Honduras. En V. Galloway (Ed.), *Gender in Archaeology* (pp. 167–189). University of Pennsylvania Press.
- Joyce, R. A. (2000). Girling the girl and boying the boy: The production of adulthood in ancient Mesoamerica. *World Archaeology*, 31(3), 473–483.
- Joyce, R. A. (2003). Making something of herself: Embodiment in life and death at Playa de los Muertos, Honduras. *Cambridge Archaeological Journal*, 13(2), 248–261. <https://doi.org/10.1017/S0959774303000156>
- Joyce, R. A. (2008). *Ancient bodies, ancient lives: Sex, gender, and archaeology*. Thames and Hudson.
- Joyce, R. A. (2009). Making a world of their own: Mesoamerican. En C. T. Halperin, K. A. Faust, R. Taube, y A. Giguet (Eds.), *Mesoamerican figurines: Small-scale indices of large-scale social phenomena* (pp. 407–425). University Press of Florida.
- Joyce, R. A. (2019). Studying figurines. *Journal of Archaeological Research*, 27(1), 1–47. <https://doi.org/10.1007/s10814-018-9124-6>

- Joyce, R. A., Hendon, J. A., y Sheptak, R. (2008). Una nueva evaluación de Playa de los Muertos: Exploraciones en el periodo Formativo Medio en Honduras. En A. Cyphers y K. G. Hirth (Eds.), *Ideología política y sociedad en el periodo Formativo: Ensayos en homenaje al doctor David C. Grove* (pp. 283–310). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Killion, T. (2013). Nonagricultural cultivation and social complexity. *Current Anthropology*, 54(5), 569–606. <https://doi.org/10.1086/672094>
- Lesure, R. G. (1993). *Interpreting ancient figurines*. Cambridge University Press.
- Lesure, R. G. (1999). Figurillas, estereotipos y la construcción de la identidad social en el Preclásico Temprano de Chiapas, México. *Ancient Mesoamerica*, 10(2), 273–286. <https://doi.org/10.1017/S0956536100102132>
- Lesure, R. G. (Ed.). (2011). *Early Mesoamerican social transformations: Archaic and Formative lifeways in the Soconusco region*. University of California Press.
- Lesure, R. G. y Blake, M. (2002). Interpretive challenges in the study of early complexity: Economy, ritual, and architecture at Paso de la Amada, Mexico. *Journal of Anthropological Archaeology*, 21(1), 1–24. <https://doi.org/10.1006/jaar.2001.0381>
- López Hernández, M. y Rodríguez-Shadow, M. (Eds.). (2011). *Las mujeres mayas en la antigüedad*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. ISBN 978-607-484-226-5.
- Love, M. (2022). *Early Mesoamerican cities: Urbanism and urbanization in the Formative period*. Cambridge University Press.
- Marcus, J. (2019). Studying figurines. *Journal of Archaeological Research*, 27(5), 1–47. <https://doi.org/10.1007/s10814-018-9124-6>
- Marcus, J. y Flannery, K. V. (1996). *Zapotec civilization: How urban society evolved in Mexico's Oaxaca Valley*. Thames and Hudson.
- Merino Carrión, B. y García Cook, Á. (2005). *La producción alfarera en el México antiguo I*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Merino Carrión, B. y García Cook, Á. (2018). Proyecto arqueológico Huasteca. *Arqueología (2ª época)*, 55, 110–126. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue:1306>

- Meissner, N. M., Ardren, T. y Mixter, D. W. (2013). Reassessing the Role of Formative Figurines in the Maya Lowlands: A Case Study from Actuncan, Belize. *Research Reports in Belizean Archaeology*, 10, 55–66. <https://doi.org/10.13140/2.1.5003.9680>
- Marcus, J. (1998). *Women's ritual in Formative Oaxaca: Figurine-making, divination, death, and the ancestors*. Museum of Anthropology, University of Michigan.
- Murdy, C. (1981). Congenital deformities and the Olmec were-jaguar motif. *American Antiquity*, 46(4), 861–871. <https://doi.org/10.2307/280205>
- Plunket, P. (2002). *Domestic ritual in ancient Mesoamerica*. Cotsen Institute of Archaeology Press.
- Plunket, P. y Uruñuela, G. (2012). Where East meets West: The Formative in Mexico's central highlands. *Journal of Archaeological Research*, 20, 1–51. <https://doi.org/10.1007/s10814-011-9055-1>
- Popenoe, D. (1934). Some excavations at Playa de los Muertos, Ulua River, Honduras. *Research*, 1(2), 61–81.
- Reyes Parroquín, M. J. (2013). Las figurillas sonrientes: Un estudio diacrónico de su función (Tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México).
- Robles Rosa, M. R. (2020). Las figurillas preclásicas (Tesis de licenciatura inédita, Escuela Nacional de Antropología e Historia).
- Rodríguez-Shadow, M. (2004). La teoría de género y los vestigios arqueológicos. *Diario de Campo*, 67, 32–33.
- Rosenswig, R. M. (2004). Sedentism and food production in early complex societies. *World Archaeology*, 36(2), 330–355. <https://doi.org/10.1080/0043824042000261013>
- Rosenswig, R. M. (2006). Sedentism and food production in early complex societies of the Soconusco, Mexico. *World Archaeology*, 38(2), 329–354. <https://doi.org/10.1080/00438240600708260>
- Rosenswig, R. M. (2012). Materialism, mode of production and a millennium of change in southern Mexico. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 19(1), 1–48. <https://doi.org/10.1007/s10816-010-9101-0>
- Rosenswig, R. M. (2015). Olmec globalization: A Mesoamerican archipelago of complexity during the second millennium BCE. En T. Hodos (Ed.),

The Routledge handbook of globalization and archaeology (pp. 179–199). Routledge.

Schele, L. y Miller, M. E. (1983). *The mirror, the rabbit, and the bundle: “Accession” expressions from the Classic Maya inscriptions*. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.

Schrader, S. (2019). *Activity, diet and social practice*. Springer.

Scott, J. W. (2015). *El género: Una categoría útil para el análisis histórico*. Bonilla Artigas Editores.

Stirling, M. W. (1943). *Stone monuments of southern Mexico*. Smithsonian Institution.

Stoner, W. D. y Nichols, D. L. (2019). Pottery trade and the formation of Early and Middle Formative style horizons as seen from central Mexico. *Ancient Mesoamerica*, 30(2), 311–337. <https://doi.org/10.1017/S0956536119000053>

Taube, K. (2000). Lightning celts and corn fetishes: The Formative Olmec and the development of maize symbolism in Mesoamerica and the American Southwest. En J. E. Clark y M. Pye (Eds.), *Olmec art and archaeology in Mesoamerica* (pp. 297–337). National Gallery of Art.

Vaillant, G. C. (1930). *Excavations at Zacatenco*. American Museum of Natural History.

Vaillant, S. y Vaillant, G. C. (1934). *Excavations at Gualupita*. American Museum of Natural History.

Zizumbo-Villarreal, D., Flores-Silva, A. y Colunga-García Marín, P. (2012). The Archaic diet in Mesoamerica: Incentive for milpa development and species domestication. *Economic Botany*, 66(4), 328–343. <https://doi.org/10.1007/s12231-012-9212-5>

03.

Música de Cámara P'urhépecha: una categoría instrumental en Michoacán, México¹

P'urhépecha Chamber Music: An Instrumental Category in
Michoacán, Mexico

Jesús Gutiérrez Guzmán
Universidad Nacional Autónoma de México

recepción: 29 de noviembre de 2024
aceptación: 04 de agosto de 2025
DOI: 10.22201/udir.2954341xp.2026.289

Resumen

La música es un elemento cultural que otorga identidad a diversos grupos sociales. Esta investigación tiene como objetivo mostrar a compositores que han contribuido al patrimonio musical a través de un género que se puede denominar “Música de Cámara P’urhépecha” y proponerlo como una nueva categoría dentro del ámbito de las salas de concierto a nivel mundial. La relevancia de este tema radica en la exposición de obras de creadores michoacanos, cuyas características son únicas y han sido moldeadas por su entorno cultural y por la formación educativa de cada compositor en instituciones académicas con un modelo educativo tradicional del Viejo Mundo. El método utilizado incluyó el análisis y la interpretación de documentos y partituras del archivo del Conservatorio de las Rosas, el archivo de la Universidad Michoacana y archivos personales de los compositores, lo que resultó en la identificación de nueve compositores y una selección de sus obras.

Palabras clave: música de cámara p’urhépecha; son abajeño y sonecito; Michoacán; compositor

Abstract

Music is a cultural element that provides an identity to diverse social groups. This research aims to show composers who have contributed to the musical heritage through a genre that can be called “P’urhépecha Chamber Music”, which could be considered a new category within the field of concert halls worldwide. The relevance of this topic lies in the exhibition of works by Michoacan creators, whose unique characteristics have been shaped by their cultural environment and by the educational formation of each composer in academic institutions and the traditional educational model of the Old World. The research method involved analyzing and interpreting documents and musical scores from the Conservatorio de las Rosas archive, the Universidad Michoacana archive, and the composers’ personal archives. This process resulted in the identification of nine composers and a selection of their works.

Keywords: P’urhépecha chamber music; son abajeño and sonecito; Michoacán; composer; composition

Origen de la música de cámara

La música de cámara se caracteriza por la ejecución de pequeños grupos musicales. Su origen se encuentra en las cortes y salones privados del Viejo Mundo, cuya práctica temprana data del Renacimiento tardío, con la interpretación de la canción polifónica, que combinaba voces e instrumentos. Por ejemplo, el *madrigal*, que se desarrolló en toda Europa como una forma musical significativa, y la *canzona* que surgió en el siglo XVII. En Inglaterra, desde el siglo XVI, existían grupos de violas que interpretaban danzas, fantasías y versiones del *In Nomine* (Latham, 2009, p. 259).

Una definición de música de cámara fue propuesta a finales del siglo XIX por el doctor Burney, en una época en la que ya existía el concierto público y había ocurrido un considerable desarrollo musical en todo el mundo. Así pues, música de cámara se define como “composiciones para una pequeña sala, pocos músicos y reducido auditorio, a diferencia de la música de iglesia, de teatro, o de sala pública de conciertos” (Ward, 1984, p. 859).

En el periodo barroco (siglo XVII), la música de cámara experimentó cambios notables y surgieron nuevas formas musicales, dividiéndose en vocales e instrumentales. Entre las primeras se encuentran la *cantata* y el dueto, mientras que entre las segundas destacan la *sonata* a solo y la *sonata* a trío. En este contexto, los músicos especialistas fueron contratados por las cortes, lo que les permitió obtener sustento económico. También surgieron compositores que dejaron un gran legado, cuya obra se ha convertido en parte del patrimonio de la humanidad: Henry Purcell (1659-1695) en Inglaterra, Arcangelo Corelli (1653-1713) y Antonio Vivaldi (1678-1741) en Italia, Johann Sebastián Bach (1685-1750) y Georg Philipp Telemann (1681-1767) en Alemania, Jean Philippe Rameau (1683-1764) en Francia, por mencionar algunos (Latham, 2009, p. 260).

La música de cámara en el siglo XVII dio origen a géneros musicales como “la cantata, el concierto sacro, el oratorio, la sonata, la

¹ La investigación se realizó bajo estancia posdoctoral realizada gracias al Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM (POSDOC).

partita, la chaconne, el passacaglia [sic] y la suite de danzas” (Burkholder *et al.*, 2016, p. 436). También aportó ese periodo con el bajo continuo, el *basso ostinato* y un fortalecimiento para la música instrumental de manera independiente. A partir del florecimiento de la música de cámara, este estilo se ha consolidado como un recurso musical ampliamente utilizado y desarrollado en las ciudades donde la música es parte integral de la cultura universal.

Encuentro musical de dos culturas en la conquista p'urhépecha

El primer encuentro de culturas musicales, aún sin alteraciones ni fusiones sonoras, entre los conquistadores y los p'urhépechas se llevó a cabo sin guerra en el año 1522, aunque bajo la amenaza de iniciarla si no se aceptaban las condiciones españolas. Según el historiador y general Vicente Riva Palacio, Tangáxoan Tzintzicha (Caltzontzin fue el término en náhuatl para referirse a los gobernantes p'urepéchas) viajó lleno de miedo para encontrarse con Cortés cerca de Coyoacán, y ambos llevaban su propia música. “El rey de Michoacán traía consigo y en su acompañamiento músicas de su reino que fama tenían de ser de las mejores de la Nueva España” (Riva Palacio, 1882, p. 29). Justo en esa primera cita de sumisión por parte de Tzintzicha ante Cortés, se dio también el inicio de una conquista sonora y con ello una inevitable transformación² de la música en Michoacán, de ahí el devenir de las actuales propuestas musicales del yo michoacano.³

Es ingenuo pensar que los p'urhépechas no habían desarrollado la música antes del virreinato, de hecho, no está a discusión ya que

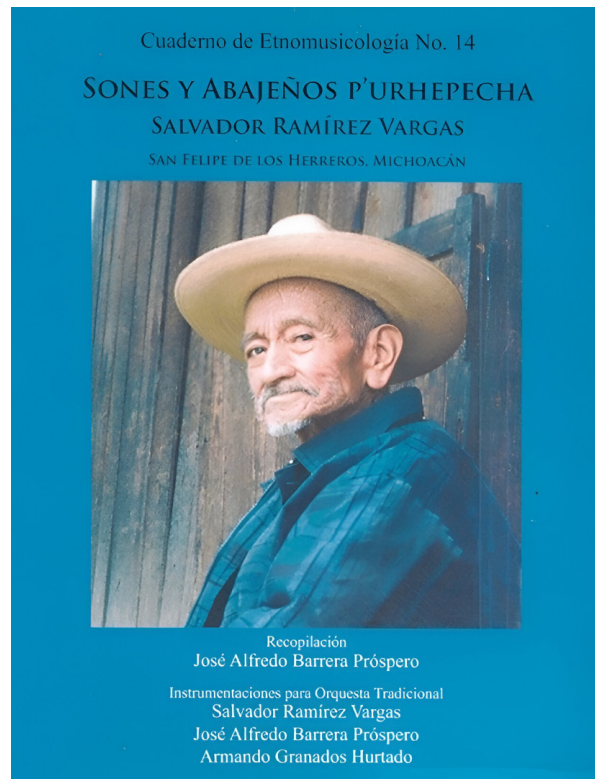
² Mariano de Jesús Torres (1900) señala que Don Vasco de Quiroga fundó el Colegio Seminario de Indios en Pátzcuaro, Michoacán en 1540 y dentro de la instrucción que ahí se dio, se incluyó la enseñanza del canto gregoriano, interpretación de instrumentos, todo al servicio de Dios y la iglesia (p. 183). Hemeroteca Pública Universitaria “Mariano de Jesús Torres” de la UMSNH, 1900, fondo reservado, No. 313, *El Odeón Michoacano*, Mariano de Jesús Torres, Imprenta Particular, p. 183.

³ La conquista musical fue inevitable. Según el musicólogo Salvador Ginori Lozano (2008), la primera Escuela de Música Artes y Oficios en México la fundó en Texcoco Pedro de Gante en el año de 1523. En esta, para la enseñanza de música, Ginori señala que se instruía “el canto llano, canto de órgano, dictado musical, ejecución instrumental y construcción de instrumentos musicales” (p. 38).

existe una cantidad de pruebas que lo sustentan sin lugar a duda, como *la Relación de Michoacán*, que da un testimonio contundente al respecto. Incluso en lo referente a la *pirekua*, el investigador Pablo Sebastián Felipe sostiene que sus orígenes son precortesianos, no obstante, reconoce “que los p'urhépechas tempranamente conocieron los instrumentos de origen europeo” (2014, pp. 68; 71), como el órgano, la vihuela y la guitarra, entre otros. Me parece insostenible esa postura, ya que, al analizar forma y contenido, como bien lo ha realizado el etnomusicólogo Arturo Chamorro (1994), la *pirekua* tiene acordes de triadas, escalas mayores y menores, lo cual, pertenece completamente a un sistema tonal europeo bien temperado. Más bien, me parece que la *pirekua* es resultado de un sincretismo entre la cultura musical del viejo mundo y la cultura musical p'urhépecha, lo que el historiador Orépani García Rodríguez denomina como “alteridad” (Genis y García, 2009).

Así como la *pirekua*, existen otros dos géneros que se formaron entre los p'urhépechas como parte de la alteridad de la nueva identidad musical michoacana, expuestos y analizados correctamente por el etnomusicólogo Chamorro (1994): el “Son Abajeño” y el “Sonecito”, actualmente activos en la vida musical michoacana. De acuerdo con el etnomusicólogo Rubén Campos, los géneros de la música popular michoacana se componen por “canciones y sones serranos, canciones charaperas y sones isleños” (1928, p. 86) su origen data de 1865. De igual forma, también existen otros llamados “sones y gustos abajeños”, interpretados por la agrupación denominada Arpa Grande, compuesta por arpa, violín, guitarra y percusionista que usa la caja del arpa como instrumento (Campos, 1928, p. 87).

En cuanto al registro de las obras musicales, Cecilia Reynoso afirma que no fue hasta finales del siglo XIX que se comenzó a documentar (2014, p. 37). La siguiente imagen pertenece a una serie de trabajos de recopilación y edición realizados en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, a través del Centro de Investigación de la Cultura P'urhépecha, fundado por el Dr. Ireneo Rojas. Reynoso señala que “estos cuadernos dieron la oportunidad de conocer a los compositores, sus obras y la instrumentación para la que componían” (2014, p. 40), consolidando un importante instrumento de difusión musical.



Marco teórico sobre el nacionalismo musical mexicano

Para comprender la búsqueda de una identidad musical en Michoacán, es importante observar las características particulares que se dieron en la capital del país. Para Estanislao Mejía, el inicio de una creación de música nacional mexicana se bosquejó dentro del “Primer Congreso Nacional de Música” en México en el año de 1927 (citado por Miranda, 2007, p. 65). De acuerdo con Ricardo Miranda, esta opinión desató una serie de inconformidades en el gremio musical mexicano, por ejemplo, el joven Carlos Chávez manifestaba que “bastaba con que el compositor fuera de nacionalidad mexicana para que su música también lo fuera” (citado por Miranda, 2007, p. 69).

Más allá de esta discusión, dentro del Congreso se realizó un concurso de composición,

Imagen 1.

Portada del libro Cuaderno de etnomusicología No. 14
Nota: Adaptado de *Cuaderno de Etnomusicología No. 14. Sones y Abajeños P'urhépecha. Salvador Ramírez Vargas. San Felipe de los Herreros, Michoacán*, por J. A. Barrera Próspero, 2009, Secretaría de Cultura de Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

donde la obra ganadora fue *El Festín de los Enanos* de José Rolón. Para Miranda esta obra ganadora significó una “inclusión entre las primeras obras sinfónicas nacionalistas” mexicanas (p. 78).

Para Alejandro L. Madrid, el nacionalismo es un discurso dentro de una coyuntura política, que surgió en Europa en el siglo XIX “como una manera de validar los nacientes Estados nacionales, que fueron el resultado de la victoria de las ideas liberales sobre las viejas monarquías” (Madrid, 2010, p. 227). En Latinoamérica, los discursos nativistas pretendieron sentar las bases para la construcción de identidades locales. inspiraron. “La cultura y el arte, y en especial la música, tuvieron un papel preponderante en la creación de circuitos de pertenencia a ámbitos nacionales” (Madrid, 2010, p. 228).

El nacionalismo musical mexicano es una realidad histórica. Es importante disertar sobre el periodo que abarca, anticipando que es variada la opinión de especialistas. Por un lado, la musicóloga Yolanda Moreno Rivas señala que el nacionalismo musical mexicano inicia con el *ballet El Fuego Nuevo* de Carlos Chávez, por encargo de José Vasconcelos; su descenso aparece a finales de 1940 (Moreno, 1990). Por otro lado, José Antonio Alcaraz opina que el nacionalismo mexicano inicia con la fundación de la *Orquesta Sinfónica de México* en 1928 bajo la *batuta* de Carlos Chávez y termina con la muerte de José Pablo Moncayo en 1958 (Alcaraz, 1998). Otto Mayer-Serra señala el inicio del nacionalismo mexicano a partir del concierto de piano realizado por Manuel M. Ponce en el año 1912, en el cual incluyó piezas con melodías populares (1941, p. 153). Para Ricardo Miranda, el nacionalismo musical mexicano abarca tres generaciones de músicos: inicia con Manuel M. Ponce y concluye con el grupo de los cuatro: José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Daniel Ayala y Salvador Contreras (Miranda, 2015).

El musicólogo Arturo García Gómez tiene una opinión diferente, afirma que el nacionalismo musical mexicano fue un fenómeno cultural tardío, en comparación con Alemania y Rusia. En México se dio durante el positivismo, bajo aspiraciones de progreso y modernidad. García asegura que este periodo inicia con la única representación de la ópera *Guatimotzin* de Aniceto Orte-

ga el 13 de septiembre de 1871, ya que en esta obra se plasma dramática y musicalmente la cultura de los pueblos originarios de México (2017, p. 29).

A su vez, el musicólogo Adolfo Salazar expresa firmemente que no es adecuado poner un año concreto al inicio o término de una época, “determinar con una fecha inmutable el comienzo del Romántico, del Gótico, del Barroco es como pintar los perfiles de una nube. Los años están dentro de las épocas, y ninguna época, en el arte ni en la sociedad, comienza ni termina en un año determinado” (Salazar, 2018, p. 283). No obstante, Salazar asegura que el nacionalismo musical mexicano tiene tres etapas y se centra en tres compositores: Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez. “Ponce trajo el popularismo de París el principio popularista; Revueltas lo trajo de los Estados Unidos” (Salazar, 2018, p. 310) y Carlos Chávez se influenció de la revolución mexicana. La opinión de Salazar nos parece atrevida, ya que reconocer a solo tres compositores como nacionalistas dejaría fuera al resto de los estados al interior de México y a un número considerable de compositores.

La historiadora Diana Guadalupe Castro Escobar hace una contundente crítica a todo aquel que ha señalado al maestro Manuel M. Ponce como “padre del Nacionalismo Mexicano”. La investigadora afirma que el “fenómeno nacionalista no es producto de unos cuantos años, ni invención de una sola persona o creada por generación espontánea, sino que se va gestando a lo largo de siglos” (Castro, 2023, p. 105), con la participación de diversos personajes, ideas y acciones hasta lograr su nacimiento. De ninguna manera Castro busca restar importancia a la aportación musical del maestro Ponce, por el contrario, hace visible su jerarquía, pero dando su justo valor a la creación de un movimiento musical.

Dan Malmström piensa que exagera todo aquel que afirma que con las canciones mexicanas (1913-1914) de Manuel M. Ponce se inició el nacionalismo musical mexicano: “Mejor es decir que fueron un paso importante hacia un estilo musical nacionalista” (2004, p. 54). Sin embargo, sí reconoce que “fue el primer compositor en mostrar un interés verdadero en el *folklore* de su país” (p. 56).

En cuanto al término del nacionalismo musical mexicano, Malmström dice que su cúspide fue en 1940, con una decadencia de diez años, así que para 1950 —entre indefiniciones como la adopción por parte de los compositores mexicanos de un neoclasicismo, bitonalidad, politonalidad, entre otros rasgos—, finalmente el rumbo fue el dodecafonismo, la técnica de Schönberg. “Sólo cuando Jorge González Ávila y especialmente Rodolfo Halffter empezaron a aplicar la técnica en sus composiciones a principios de los cincuenta, cobró verdadero interés entre los creadores mexicanos de música” (Malmström, 2004, p. 207).

Por último, el historiador Fernando de Jesús Serrano Arias afirma que el campo que se denomina nacionalismo musical mexicano está conformado tanto por sus agentes “Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo”, entre otros compositores, como también por las instituciones como la “Secretaría de Educación Pública, el Conservatorio Nacional y la Orquesta Sinfónica Nacional” (Serrano *et al.*, 2018, p. 25).

Una vez analizadas las opiniones de los investigadores expuestas anteriormente, se puede concluir que el tema de “Nacionalismo Musical Mexicano” aún se encuentra en consolidación conceptual. Existen elementos que aún no han sido expuestos, tanto en la propia capital de México, como en el interior. Faltan aportaciones de compositores, que en su momento no fueron visibles, pero que la musicología expone cada vez mayores elementos para acercarse a un juicio profundo, referente al nacionalismo musical mexicano. El esfuerzo de especialistas es importante, pero faltan piezas del rompecabezas para tener mayor cohesión sobre el tema.

Compositores michoacanos y música de cámara p'urhépecha

En la revisión del concepto de “música de cámara p'urhépecha”, se localizó una actividad relevante en Erongarícuaro, Michoacán, vinculada con la Orquesta del Pueblo, fundada en 1914 por el violinista y compositor Don Crispín Tinajero. Aunque el autor de dicha investigación no emplea explíci-

tamente el término, realiza una reconstrucción histórica del fenómeno con el uso constante del término “orquesta de cámara” (Álvarez, 2017, pp. 86-94). El uso explícito del concepto “música de cámara purépecha” aparece en un estudio posterior del musicólogo Jesús Gutiérrez, quien lo emplea de forma sistemática en su investigación (Gutiérrez, 2024, p. 101).

A continuación, se presenta un compendio no exhaustivo de compositores michoacanos en orden cronológico, sin que esto tenga que ver con alguna jerarquía artística. Es imposible hablar de compositores michoacanos y no señalar a José Mariano Elízaga (1786-1842), sin embargo, de este músico nacido en Morelia, no se conoce la totalidad de su obra, y tampoco se logró localizar música de cámara de su autoría que tenga características p'urhépechas.

Un segundo compositor es Cenobio Paniagua (1821-1882). Nacido en Tlalpujahua, Michoacán, experto en óperas, como *Cuarteto Número 1*, que consta de tres movimientos: 1. *Andante maestoso Allegro moderato*, 2. *Andante sostenuto* y 3. Final *Allegro*.⁴ En esta importante obra para el acervo cultural de México, se puede detectar un estilo clásico, muy cercano al estilo de Luigi Boccherini, de F. Joseph Haydn o de W. Amadeus Mozart. Con esta obra, el compositor michoacano demostró que la técnica compositiva del Nuevo Mundo estaba alineada con la del Viejo Mundo, no obstante, no tiene elementos michoacanos. Al igual que Elízaga, no queda la menor duda que dentro de la gran obra de Cenobio Paniagua existen otras que a la fecha se desconocen.

El tercer compositor es Juan B. Fuentes (1869-1955). Fue un pianista, violonchelista, compositor, pedagogo y director de orquesta, nacido el 14 de marzo de 1869 en Guadalajara, Jalisco. Aquí de inmediato surgirá la pregunta del porqué su inclusión, si al inició se mencionó claramente que serían exclusivamente michoacanos: la importancia y desarrollo que Fuentes hizo en la música michoacana fue trascendental, tanto en la vida del propio compositor como en los michoacanos. El arraigo e identidad adquiridas por el compositor fue tan grande que en su

⁴ Se puede escuchar en la siguiente liga, bajo la interpretación del Cuarteto Xinantécatl: <https://www.youtube.com/watch?v=3vVvEGck40Q>

último periodo de vida (ya instalado en León, Guanajuato) siempre señaló ser originario de Morelia (García, 2015).

La formación del pequeño Fuentes siempre estuvo acompañada de una educación musical. A los nueve años su familia radicó en la capital mexicana, donde estudió música bajo la tutela del profesor Don José León y en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. En el periodo 1880-1883, su familia se mudó a París, Francia, y de los once a los catorce años asistió a clases de música en el Instituto Dupley. Al regreso de la familia a México, el adolescente Fuentes estudió contabilidad en la Escuela de Comercio de la Ciudad México (García, 2015). Ya con una formación de contador, el 18 de junio de 1895 recibió el cargo de “Oficial de Contador de Glosa” en el congreso de Michoacán, a sus veintiséis años cumplidos. Lo que le permitió instalarse en Morelia y comenzar así su paso por tierras michoacanas.

Posteriormente, de 1906 a 1912, fue diputado federal suplente. La formación musical de Fuentes fue aprovechada en Morelia y se convirtió en el segundo profesor de música en la Academia de Niñas, donde formó una Orquesta Típica en 1899 (García, 2015). También fue profesor de música en el Colegio de San Nicolás hasta 1905 (Mier, 2010, p. 100). Para 1911, Fuentes y su esposa salieron de Morelia y se instalaron en México, donde trabajó como profesor de música en el Conservatorio Nacional y en la Academia del pianista Pedro Luis Ogazón. Finalmente, su último periodo de vida del maestro Juan B. Fuentes, lo pasó en León, Guanajuato y falleció en 1955 (García, 2015).

La obra que nos interesa del compositor Juan B. Fuentes es el “Quinteto Mexicano”, escrito en 1924 para cuarteto de cuerdas y piano. Tiene cuatro movimientos, el primero, en forma sonata, tomó el tema de las mañanitas. El segundo movimiento es un tema y cuatro variaciones, aquí es donde cobra sentido la elección de la obra, ya que el tema que se desarrolla es “Flor de Canela”, una *pirekua* de fama internacional.⁵ El tratamiento técnico compositi-

⁵ La única grabación existente en la actualidad en YouTube la realizó el musicólogo Rolando Vidal García dentro de su trabajo de tesis de maestría en la Universidad de Guanajuato. https://www.youtube.com/watch?v=g_Z5hnCrDSs

vo no es michoacano, por el contrario, hay un manejo en su cien por ciento europeo. No se encontró una propuesta con un toque michoacano, no obstante, se postula como la primera obra con carácter de cámara con elementos michoacanos escrita por un jalisciense con todos los vínculos morelianos, al que se puede tomar como michoacano por exagerado que pueda parecer. El tercer movimiento es un Minueto, donde se toma como primer tema las Mañanitas y como segundo tema Flor de Canela, nuevamente la *pirekua* michoacana, pero con tratamiento completamente distinto al segundo movimiento.⁶ Tampoco hay una forma con propuesta michoacana, a pesar de tomar como tema “Flor de Canela”, no obstante, es una excelente aportación y aquí se fundamenta el inicio de Michoacán en lo que se refiere a la composición en la música de cámara en el periodo nacionalista.

El cuarto compositor es Salvador Guerrero Monge (1893-1956). Nació el 10 de agosto de 1893 en Maravatio, Michoacán. Sus primeros estudios musicales los realizó en la Academia de Música del Colegio de San Nicolás, posteriormente, en 1919, fue alumno en la Academia de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. En esa institución educativa fue alumno, profesor y director. Guerrero Monge estudió en París, Francia, donde consolidó como pianista y compositor. La música no le dio el sustento económico suficiente para mantener a su familia dignamente, por lo que dejó la profesión y se dedicó al comercio, no obstante, nunca dejó el arte musical en toda su vida y la cultivó de manera libre (Gutiérrez, 2022, p. 104).

Dentro de la composición, el maestro Salvador Guerrero Monge tiene una basta producción. Destaca un arreglo para soprano y piano de la *pirekua* Flor de Canela, así mismo unos Jarabes Michoacanos y de acuerdo con el musicólogo Gutiérrez su obra más importante es la Sonata Mexicana para quinteto de cuerdas. En un pequeño catálogo de su obra, hecho por el musicólogo Gutiérrez, se aprecian diez obras para piano, cuatro para canto y piano y tres obras populares para voz y piano (Gutiérrez, 2022, pp. 114-115). Salvador Guerrero Monge fue uno de los primeros alumnos en música for-

⁶ Puede escucharse en la siguiente liga: <https://www.youtube.com/watch?v=mUR6UqtUAqE>

mados en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (p. 127), murió el 26 de enero de 1956, en Morelia Michoacán. Su música forma parte del acervo musical mexicano y esta debe ser difundida y conocida.

El quinto compositor es Miguel Bernal Jiménez (1910-1956). Miguel Bernal tuvo contacto con la música de la zona p'urhépecha, incluso algunos de sus alumnos provenían de esos lugares. Sin lugar a duda, este músico ha inspirado a diferentes investigadores a escribir sobre su legado, como la historiadora Lorena Díaz Núñez, quien publicó un catálogo completo, de donde se obtuvieron los elementos necesarios para localizar las obras de cámara instrumental. En primera instancia, destaca el *Cuarteto Virreinal* (1937), en esta obra Bernal utiliza una técnica europea y en su primer movimiento usa *La Vibora de la mar*, en la Sarabanda con Variaciones emplea *El Jarabe Tapatío* y *Naranja Dulce, Limón partido* (Díaz, 2000, pp. 44-45). En esta obra Bernal no hizo uso de los elementos de música p'urhépecha.

Otra de sus creaciones es *Paracho* (1940) para pequeña orquesta. Según señala Lorena Díaz, fue estrenada hasta el día primero de septiembre de 1990, en el Castillo de Chapultepec, interpretada por la Orquesta Juvenil Carlos Chávez (Díaz, 2000, p. 50). Lamentablemente no hay grabación en YouTube, y tampoco se logró localizar la música escrita para saber de qué trata, por lo que no se puede opinar al respecto. Le sigue *Flor de Canela* (1945) para pequeña orquesta (Díaz, 2000, p. 73). Esta obra tampoco se localizó, no obstante, utilizó la *pirekua*, que en si misma es completamente p'urhépecha. El segundo cuarteto de cuerdas escrito por Bernal fue el *Cuarteto de Navidad* (1950), que, según la historiadora Díaz, se constituye por dos movimientos y fue estrenado por el Cuarteto Latinoamericano en el Teatro Morelos de la capital michoacana, el día 29 de julio de 1991 (2000, p. 90). De igual manera, tampoco se pudo acceder a la música.

Una obra de Bernal que ha tomado bastante interés en el mundo musical es *Tres Danzas Tarascas* (1951) para violín y piano: *Allegro con brío*, *Andante* y *Presto*. Bernal se la dedicó a Robert Kitain (Díaz, 2000, p. 96). Esta obra se puede escuchar a través de varios intérpretes que han subido materiales a

YouTube, donde se pueden apreciar claramente los elementos rítmicos y melódicos p'urhépechas (como el compás ternario y temas cortos y repetitivos), por lo que sin lugar a duda es una obra de cámara p'urhépecha.⁷

Para concluir el aporte de Bernal, se suman dos obras que no tienen fecha de creación. Una es para cuarteto de cuerdas titulada *Ocho miniaturas para los niños* y la otra es *Sonata para violín y piano* (Díaz, 2000, pp. 112-113). Desfavorablemente, tampoco se encontró la música escrita de ninguna obra. Se concluye con la verificación en el catálogo de la obra de Bernal de siete obras de cámara escritas por Bernal, de un total 251 que muestra la historiadora Lorena Díaz. Si se toma en cuenta que Bernal fue especialista en música sacra por excelencia, el resultado es un buen número de obras profanas que hoy forman parte del acervo de música de cámara mexicano.

El sexto compositor es Delfino Madrigal Gil (1924-2016). Nacido el 30 de septiembre en Erogarícuaro, Michoacán. Las primeras enseñanzas de música las recibió de su padre, quien tocaba el trombón en la orquesta tradicional del maestro Crispín Tinajero (Ramírez, 2020, p. 35). Como es natural de niño recibió el ejemplo cultural de su pueblo y de la música que ejecutaba la orquesta mencionada. A sus escasos seis años, fue integrado al coro de la parroquia de su pueblo, posteriormente, mediante audición, se ganó el puesto para pertenecer al Coro de Infantes de Catedral en Morelia, bajo la dirección del maestro Felipe Aguilera Ruiz (p. 37). Ahí permaneció siete años, donde recibió la instrucción musical indicada para formar un oído interno musical, perfecto para estudiar profesionalmente música en un futuro.

Al cambiarle la voz, como es natural en todos los adolescentes varones, el joven Delfino terminó su periodo en el Coro de Infantes de Catedral y regresó a su pueblo, no obstante, ya estaba declarado su destino en la música. El joven Delfino se fue a estudiar a la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia. Para el 14 de septiembre de 1946, recibió su

⁷ Se invita a escucharla bajo la interpretación del violonista Miguel Ángel García y el pianista José Luis Hurtado en la siguiente liga: https://www.youtube.com/watch?v=iPqF_av5qtU También véase la partitura en la siguiente liga: [https://imslp.org/wiki/3_Danzas_Tarascas_\(Bernal_Jim%C3%A9nez%2C_Miguel\)](https://imslp.org/wiki/3_Danzas_Tarascas_(Bernal_Jim%C3%A9nez%2C_Miguel))

licencia en Canto Gregoriano y el 22 de julio de 1951 su magisterio en Composición (p. 64). El plan de estudios formulado por la Escuela Superior de Música Sagrada en Morelia comprendía la licencia en canto gregoriano, el magisterio en composición y el magisterio en órgano, para completar el ideal académico el joven Delfino obtuvo su magisterio en Órgano en la Escuela Superior Diocesana de Música sagrada de Guadalajara, en el año de 1963 (p. 71). Sin lugar a duda, el maestro Delfino Madrigal fue un excepcional alumno, digno de presumir por la educación otorgada en la Escuela Superior de música Sagrada de Morelia.

En cuanto a la producción de Delfino como compositor, la historiadora María Guadalupe Ramírez incluyó en su tesis un completo catálogo de la obra musical del maestro, con un total de 148 obras (2020, p. 303). Sobre este catálogo se hizo la búsqueda de música de cámara instrumental y como resultado surgió una sola obra, bajo el título de *Suite Tarasca Pueblerina* para orquesta de cuerdas. La obra tiene un total de 32 danzas (p. 300). Se puede observar de inmediato que la *suite* que el maestro Madrigal construyó se sale de inmediato de los cánones europeos por la cantidad de danzas. Es posible que el número de danzas se fuera ampliando hasta que no hubo importancia en ello. Sobre estas danzas, destacan sus títulos, que tomaron el nombre de los diferentes pueblos michoacanos y/o elementos p'urhépechas.

En definitiva, toda la *suite* es música de cámara p'urhépecha por sus componentes rítmicos, construcción melódica y su armonía. Para comprobar lo dicho, se puede verificar la música interpretada por el Cuarteto Michoacán de las siguientes cinco danzas: *Janitzio*,⁸ *La Huarecita*,⁹ *El Indito*,¹⁰ *Opongio*,¹¹ y *Pátzcuarro*.¹² Es importante el aporte que hace el maestro Delfino Madrigal Gil a la música de cámara p'urhépecha, que debe ser tomada en cuenta como parte del acervo musical mexicano y programarse en las salas de conciertos.

⁸ Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=cb-GT0nim5CA>

⁹ Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-VX9Dd9yP24>

¹⁰ Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=1C-ceqFR2F1s>

¹¹ Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZtL-2CeQYtXo>

¹² Véase en: https://www.youtube.com/watch?v=FS_BcdrUaW8

El séptimo compositor, el maestro Bonifacio Rojas Ramírez, nació el 14 de noviembre de 1921 en Santa María de los Altos.¹³ Sus estudios los realizó en la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia a partir de 1937, bajo la cátedra de los maestros Felipe Aguilera Ruiz, J. Jesús Arcos, J. Jesús Núñez, Ignacio Mier Arriaga y Miguel Bernal Jiménez, entre otros. Recibió la licenciatura en Canto Gregoriano (1943), y en Composición (1948). Posteriormente estudió con Gerhart Muench en Morelia.

Como compositor escribió misas, motetes, lieder, obras para órgano, piano y voces, música de cámara y sinfónica. Fue director de la Orquesta de Cámara de Morelia (1956-1961) y de la Orquesta Sinfónica de Morelia (1961-1976). Escribió en diversas ocasiones en la *Revista Schola Cantorum* de Morelia y un libro titulado *Curso Elemental de Solfeo*, entre otras cosas más.¹⁴ Fue profesor en la Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia y en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.¹⁵

En la tabla 1 se pueden conocer las materias que impartió a lo largo de sus años como docente en la Universidad Michoacana, con el propósito de observar su desempeño como profesor. Como se puede observar en la tabla, el profesor Bonifacio impartió por primera vez armonía en el año de 1961, lo que le permitió formar su propia línea de composición con todos sus alumnos hasta 1991, es decir 30 años ininterrumpidos, suficientes para fortalecer su cosmovisión musical y engendrarla en las generaciones siguientes.

Además del trabajo de docencia, también se desempeñó como funcionario público en la propia Universidad Michoacana. Del 31 de agosto al 31 de diciembre de 1966 se le designó director provisional de la Escuela Popular de Bellas Artes y director interino cuando la escuela cambió de nombre en 1967 a Instituto de Bellas Artes, hasta su renuncia en 1969.

¹³ Archivo Histórico de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (en Adelante AH-UMSNH), fondo Secretaría Administrativa, sección Personal Universitario, Serie Docentes y Administrativos, caja 45, expediente 865, f. 6.

¹⁴ AH-UMSNH, fondo Secretaría Administrativa, sección Personal Universitario, Serie Docentes y Administrativos, caja 45, expediente 865, f. 22.

¹⁵ AH-UMSNH, fondo Secretaría Administrativa, sección Personal Universitario, Serie Docentes y Administrativos, caja 45, expediente 865, f. 32.

Bajo estas mismas encomiendas, nuevamente se le nombró director interino, del 19 de marzo al 16 de junio de 1981, en lo que se nombraba al director titular.¹⁶

Tabla 1. Materias impartidas por Bonifacio Rojas en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Año	Materias
1948-1951	Kínder Musical y Solfeo
1952-1954	Kínder Musical, Solfeo II y Conjuntos de Cuerda
1955-1956	Solfeo I, Solfeo II y Conjuntos de Cuerda
1957-1960	Solfeo I y Solfeo II
1961-1969	Solfeo I, Solfeo II y Armonía III
1970-1972	Solfeo I, Solfeo Inicial I y Armonía I
1973-1974	Solfeo I, Iniciación Musical y Armonía I
1974-1981	Solfeo I, Iniciación Musical, Armonía I y Armonía II
1982-1991	Solfeo I y III, Iniciación Musical I y II, Armonía I y II

Fuente: elaboración propia basado en el AHUM.

Finalmente, el maestro decidió iniciar sus trámites de jubilación, para ello debía buscar la mejor economía de acuerdo con sus condiciones dentro de la Universidad. La situación no presentaba un panorama particularmente prometedor, ya que solamente tenía basificadas las materias de Armonía II (1981) y Solfeo III (1985). Para el primero de septiembre de 1991 se logró hacer el movimiento para basificar la materia de Iniciación Musical I. Al día siguiente, Bonifacio Rojas inició su permiso prejubilatorio, el día 2 de septiembre de 1991 como profesor de asignatura B. El 2 de diciembre del mismo año recibió una prórroga al permiso, hasta no resolver su caso el H. Consejo Universitario. La Jubilación fue aprobada por el H. consejo Técnico de la Universidad Michoacana el día 6 de febrero de 1992

¹⁶ AH-UMSNH, fondo Secretaría Administrativa, sección Personal Universitario, Serie Docentes y Administrativos, caja 45, expediente 865, f. 33.

como profesor de asignatura B., bajo el rectorado del licenciado Daniel Trujillo Mesina y el 12 de marzo de 1992 quedó finalmente formalizada su jubilación. El profesor Bonifacio Rojas estuvo dando clases en la Universidad Michoacana un total de 43 años 6 meses y 1 día. El maestro falleció el 12 de junio de 1997.¹⁷

En cuanto a la producción musical del compositor Bonifacio Rojas, el musicólogo Alonso Hernández Prado hizo un catálogo de 358 obras. De ese catálogo nos interesa centrarnos en las obras de cámara y en las que utilizan una identidad p'urhépecha, que a continuación se describen:

Herencia Tarasca para orquesta sinfónica (1946); *Juan Colorado*, canción popular, arreglo coral a cuatro voces mixtas (1951); *Apatzingán*, son de Nicolás Juárez, orquestación (1958); *Villancico Tarasco*, a una voz y piano (1959); *Suite Jardines Vallisoletanos* para orquesta de cámara, percusiones, teponaxtli, timbales, campana, triangulo y declamador (1960); *Variaciones Sinfónicas sobre el Son Flor de Canela* para orquesta sinfónica (1964); *Un Viejo Amor*, canción popular para quinteto de alientos (1967); *Estrellita* de Manuel M. Ponce, arreglo para cuarteto de cuerdas (1967); *Variaciones sobre el tema Pica Perica* para quinteto de alientos (1968); *Magnolia* de Juan Méndez, orquestación (1969); *Mi Consuelito* de Juan Crisóstomo, orquestación (1970); *Suite de Rondas Infantiles* para quinteto de alientos (1978); *Alejandra* vals de Enrique Mora, arreglo para quinteto de alientos (1978); *Recuerdo*, vals de Alberto M. Alvarado, arreglo para quinteto de alientos (1978); *Suite el Circo obertura-los perros bailarines-el payaso-el malabarista-los trapecistas-los caballitos*, para quinteto de alientos (1979); *Cuatro Canciones Para Niños* para soprano, piano y quinteto de alientos (1979); *Variaciones del tema Flor de Canela* para quinteto de alientos (1985); *Tzintzuntzan Tata Cristo de Paja* para soprano, maderas por dos, dos cornos, quinteto de cuerdas y percusiones (1986); *Suite Purembe* para flauta y guitarra Mi consuelito-Pacanda-Apatzingán (1986); *Para Elena Gorina* para viola, arpa, piano y orquesta de cámara (1992); y *Suite Cinco Rosas en Cantera Rosa* para cinco solistas (uno

¹⁷ AH-UMSNH, fondo Secretaría Administrativa, sección Personal Universitario, Serie Docentes y Administrativos, caja 45, expediente 865, f. 33-80.

en cada movimiento): oboe, violín, viola, cello, bajo y orquesta de cámara (1992) (Hernández, 2022, pp. 26-105).

El octavo compositor es Armando Granados Hurtado, quien nació el 8 de febrero de 1960 en Ichán, Michoacán. Su primer mentor en la música fue su padre, músico de profesión. Con tan solo 12 años el joven Armando hizo su primera composición dedicada a una niña de la escuela y de la cual surgió el título “Gloria”. Fue un son, forma musical tradicional utilizada en su pueblo.

En 1972, el joven Armando se mudó a Morelia, donde se incorporó como clarinetista en la Banda de Música del Estado de Michoacán y se inscribió para estudiar música en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Ahí aprendió composición con el profesor Bonifacio Rojas Ramírez hasta el año de 1986. Al poco tiempo ingresó al Conservatorio de las Rosas y obtuvo su título de licenciado en composición en 1992. Como parte de su actualización académica, para el 2012 obtuvo su segunda licenciatura en música con orientación en pedagogía musical, señaló en entrevista el propio compositor Armando (Granados, 2023).

A lo largo de su vida laboral, se consolidó como clarinetista en la Orquesta Sinfónica de Michoacán y el Quinteto de Aliento de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Como compositor tiene muchas obras dentro de la tradición de su pueblo, escritas para banda y quinteto de alientos, y para cuerdas. Hay dos obras en específico que marcan un aporte directo a la música de cámara p'urhépecha *La Cervecita*¹⁸ y *Raíces* (Granados, 2023). El aporte radica en que son dos obras de inspiración propia del autor, en las cuales se utiliza la cultura de su pueblo y el aprendizaje de la composición aprendida.

Por último, hay que hacer mención del compositor Juan Carlos Gerónimo Guerrero. Nacido el 31 de mayo de 1972 en lo que hoy es la Ciudad de México, a consecuencia de que sus padres Don Ramón Guerrero Fabián y Doña Hermelinda Jerónimo Huaroco, originarios de Cherán, Michoacán,

¹⁸ Escúchese en <https://www.facebook.com/Cuarteto.La.Matraca/videos/948141199609647>

decidieron salir a probar suerte a la capital mexicana. Don Ramón se dedicó a la sastrería y se hizo un profesional en el centro histórico del país; les fue bastante bien, no obstante, una enfermedad dificultó el desarrollo de jefe de la familia, quien decidió regresar a su lugar de origen por el miedo a perder la vida lejos de su tierra querida.¹⁹

En Cherán, el niño Juan Carlos cursó la secundaria en la Escuela Lázaro Cárdenas del Río (1983-1986). Al mismo tiempo ingresó como alumno en la Brigada de Desarrollo Indígena No. 15 del Departamento de Educación Indígena de Cherán. Ahí adquirió su primera enseñanza musical, estudió solfeo y violín con el profesor Francisco Mercado Zacarías (1983-1986). En ese periodo se formó una orquesta purépecha, donde el joven Juan Carlos tocó el violín.²⁰

A sus trece años ingresó a la Banda Juvenil San Francisco de Cherán, bajo la dirección del maestro Melchor Pulido y Primitivo Alcantar con una extensión de cuatro años (1985-1989). Su acercamiento al clarinete fue de manera autodidacta, pues su hermano mayor tocaba el clarinete y el adolescente Juan Carlos solo de verlo aprendió, señaló el propio compositor en entrevista: “Yo aprovechaba cuando no estaba mi hermano para tomarle el clarinete y soplarle, él se enojaba y no quería que lo agarrara” (Guerrero, 2023). Después, en la Banda San Francisco le dieron la oportunidad de ejecutar ese instrumento.²¹

Su llegada a Morelia fue antecedida por sus dos hermanos mayores, Ramón (trompetista) y Armando (clarinetista). Ambos llegaron a la Casa del Estudiante de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo con el objetivo de estudiar profesionalmente música en la Universidad Michoacana. Este hecho le brindó al joven Juan Carlos un camino trazado, ya solamente era seguir el patrón. El primer año estuvo en la Casa Nicolaita y el segundo en la Isaac Arriaga.²²

Ya instalado en Morelia, el joven Juan Carlos se inscribió en violín en la Escuela Popular de Bellas Artes, donde tomó clases con el maestro Manuel Ponce Hinojosa. De manera con-

¹⁹ Archivo personal de Juan Carlos Guerrero Jerónimo (en adelante APJCGJ), Currículum Vitae, f. 1-3.

²⁰ APJCGJ, Currículum Vitae, f. 1-3.

²¹ Idem

²² Idem

junta, tomó clases de clarinete con el profesor Nicolás Hernández Navarro, quien se convirtió oficialmente en su primer maestro de clarinete y purificó su técnica instrumental. En ese primer periodo de estudio, permaneció dos años continuos (1986-1988). Para finales de 1988, el joven Juan Carlos se enteró de que un tío era subdirector de la Banda del Estado de Michoacán y lo buscó, al respecto nos relata el propio Juan Carlos lo siguiente:

Después de estar en la casa del estudiante, me di cuenta que el maestro Eusebio González Tomás, subdirector de la *Banda de Música de la Dirección de Seguridad Pública y Transito del Estado de Michoacán*, era mi tío. Entonces me dediqué a buscarlo, lo fui a visitar a su casa y le platicué como estaba mi vida. Él me dijo que no tenía por qué estar en la casa del estudiante, que me fuera a vivir a su casa, cosa que hice para enero de 1989. Yo me la pasaba estudiando el violín y el clarinete, al escucharme mi tío, me dijo que yo tenía el nivel para estar en la Banda, fue así como por medio de él, ingresé a la Banda (Guerrero, 2023).

Ya con el compromiso de la Banda del Estado, el joven Juan Carlos abandonó los estudios en la EPBA por un periodo. Para 1991, ingresó como saxofonista del grupo musical versátil La Niebla; había logrado su integración como músico profesional. No obstante, su deseo de estudiar nunca desapareció de su mente y para el periodo de 1993-1998 formalizó sus estudios de Técnico Vocacional en violín en la EPBA. Cabe destacar que en este periodo conoció en el aula a una joven de nombre María Cristina Soria Pérez, estudiante de violín y oriunda de San Ángel Zurumucapio, Michoacán, con quien se casó en el año de 1996 y tuvieron tres hijos: Juan Carlos, Alejandro y Yunuem.²³

El espíritu de actualizar conocimiento llevó a Juan Carlos a cursar estudios de licenciatura en composición en la UMSNH en el periodo 2002-2007. Al mismo tiempo, se desempeñó como director de la Banda del Estado en el 2004. Posteriormente, en el 2010 se le nombró director fundador de la Sinfónica de Alientos de la Secretaría de Educación en el estado. Además, se ha desempeñado como director de la Banda Sinfónica Juvenil Músicos de Tiríndaro, Orquesta Sin-

²³ APJCGJ, Currículum Vitae, f. 1-3.

fónica Infantil Juvenil Comunitaria Vasco de Quiroga de Pátzcuaro y director de la Escuela de Música de la Comunidad de Ihuatzio.²⁴

A lo largo de su trayectoria y por su buen desempeño, el compositor Juan Carlos se ha ganado los siguientes premios y menciones honoríficas: Conservador de la Música Tradicional dado por la Casa de las Artesanías (1991), Presea José Tocaven Lavín otorgado por La Voz de Michoacán en conjunto con el grupo musical La Niebla (1998), y el Padre de la Patria en dos ocasiones, en 2003 y 2004, que confiere la UMSNH. Sumado a ello, también destaca la publicación del libro titulado “Sones y Abajeños de Cherán, Michoacán”, además una serie de cinco grabaciones musicales, una en casete y cuatro en disco compacto.²⁵

Consideraciones finales

La música en Michoacán ha sido desarrollada en todos los tiempos de su historia, desde la época precolombina hasta la actualidad. En este devenir natural de los años la música ha tomado diversos rumbos, pero en el siglo XX se acuñó un estilo específico que hoy nos atrevemos a denominar como “Música de Cámara P’urhépecha”. A través de una revisión de nueve compositores michoacanos de diversas temporalidades, se presenta una serie de obras que dan sustento a la afirmación de existencia del género mencionado mediante el aporte de una forma musical específica.

Juan B. Fuentes, Salvador Guerrero Monge, Miguel Bernal Jiménez, Delfino Madrigal, Bonifacio Rojas, Armando Granados y Juan Carlos Guerrero forman parte de una serie de compositores exponentes de “Música de Cámara P’urhépecha”. No obstante, no son los únicos, hay más compositores con los cuales se puede enriquecer el acervo.

²⁵ APJCGJ, Currículum Vitae, f. 1-3.

²⁴ Idem

Referencias

Archivo Histórico de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (AH-UMSNH). Fondo: Secretaría Administrativa; Sección: Personal Universitario; Serie: Docentes y Administrativos; Caja: 45; Expediente: 865; Fojas: 1-133. Archivo personal de Juan Carlos Guerrero Jerónimo (APJCGJ), Currículum Vitae.

Alcaraz, J. A. (1998). *En la más onda música de la selva*. CONACULTA.

Álvarez, F. D. (2017). Orquestas de cámara en Erongarícuaro, Michoacán, aproximación histórica. En S. de la Cruz Hernández (Ed.), *Memoria histórica oral de las orquestas, purépecha de Erongarícuaro y Puácuaro, Michoacán* (pp. 81-109). Ediciones Michoacanas, Secretaría de Cultura.

Barrera Prospero, J. A. (2009). *Cuaderno de Etnomusicología No. 14, Sones Y Abajeños P'urhépecha, Salvador Ramírez Vargas, San Felipe de los Herreros*. Secretaria de Cultura de Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Burkholder, J. P., Grout, D. J. y Palisca, C. V. (2016). *Historia de la música occidental*. Alianza Música.

Campos, R. M. (1928). *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. Talleres gráficos de la nación.

Castro Escobar, D. G. (2023). Del Romantismo al Nacionalismo musical mexicano (1882-1925): Manuel M. Ponce, ¿el primer músico nacionalista? *Revista Horizonte Histórico*, 13(26), 92-107. <https://doi.org/10.33064/hh.v26.92-107>

Chamorro Escalante, J. A. (1994). *Sones de la guerra, rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha*. Colegio de Michoacán.

Díaz Núñez, L. (2000). *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales*. INBA, CENIDIM, Conservatorio de las Rosas A.C.

García Calderas, R. V. (2015). *Quinteto Mexicano de Juan B. Fuentes. Edición, Análisis y grabación* [Tesis de maestría, Universidad de Guanajuato].

García Gómez, A. (2017). Nacionalismo e identidad musical en México independiente. De Catalina de guisa a Guatimotzin. *Revista Ciencia Nicolaita*, 72, 7-32. <https://www.cic.cn.umich.mx/cn/article/view/348>

Genis, C. y García Rodríguez, O. (2009). *Alter Arte, reflexiones sobre el arte*

y la alteridad. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Escuela Popular de Bellas Artes.

Ginori Lozano, S. (2008). *Los Agustinos y la música en la colonización de Michoacán*. Secretaria de Cultura en Michoacán.

Gutiérrez Guzmán, J. (2022). Salvador Guerrero Monge, músico nicolaita. *Espistemus, Revista de estudios en música, cognición y cultura*, 10(2), 99-129. <https://doi.org/10.24215/18530494e048>

Gutiérrez, Guzmán, J. (2024). Música de cámara p'urhépecha. La cervecita para cuarteto de cuerdas de Armando Granados Hurtado. *Revista La Colmena*, 122, 107-117. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9758329>

Hemeroteca Pública Universitaria “Mariano de Jesús Torres” de la UMSNH (1900), Fondo Reservado, número 313, *El Odeón Michoacano*, Mariano de Jesús Torres, Imprenta Particular.

Hernández Prado, A. (2022). *El maestro Bonifacio Rojas Ramírez, compositor, director y pedagogo michoacano*. INFINITA.

Latham, A. (2009). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.

Madrid L. A. (2010). Música y nacionalismos en Latinoamérica. En A. Recasens (Ed.), *A tres bandas, mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 227-236). Alcaldía de Medellín, Ministerio de Cultura Republica de Colombia.

Malmström, D. (2004). *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica.

Márquez J. P. (2014). Pirekua, Saber ancestral que alude al pensamiento más profundo de la cultura p'urhépecha. En P. Márquez Joaquín (Ed.). *Pirekua canto poco conocido* (pp. 67-77). El Colegio de Michoacán, Consejo para el Arte y la Cultura de la Región P'urhépecha.

Mayer-Serra, O. (1941). *Panorama de la música mexicana*. COLMEX.

Mercado Villalobos, A. (2009). *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación 1880-1911*. Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura, H. Ayuntamiento de Santa Ana Maya.

Mier Suárez, R. (2010). *Un Quijote de la música. Ignacio Mier Arriaga y el movimiento musical en Morelia 1897-1972*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Miranda, R. (2007). *El sonido de lo propio: José Rolón y su música*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Miranda, R. (2015). The heartbeat of an intense life: Mexican Music and Carlos Chávez's Orquesta Sinfónica de México, 1928–1948. En L. Saavedra (Ed.). *Carlos Chavez and his world* (pp. 46-61). Princeton University Press.

Moreno Rivas, Y. (1990). *Historia mínima de la música clásica mexicana*. Patria.

Ramírez Rodríguez, M. G. (2020). *Delfino Madrigal Gil: Vida, obra y trayectoria de un músico michoacano* [Tesis de licenciatura, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Michoacán].

Reynoso Riqué, C. (2014). Algunas estrategias compositivas de la pirekua. En P. Márquez Joaquín (Ed.), *Pirekua canto poco conocido* (pp. 37-52). El Colegio de Michoacán, Consejo para el Arte y la Cultura de la Región P'urhépecha.

Riva Palacio, V. (1882). *México a través de los siglos, tomo II, Historia del Virreinato*. Ballescá y compañía, Barcelona, Espasa y Compañía. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/mexico-a-traves-de-los-siglos-historia-general-y-completa-tomo-2-historia-del-virreinato-846423/>

Salazar, A. (2018). *La música como proceso histórico de su invención*. Fondo de Cultura Económica.

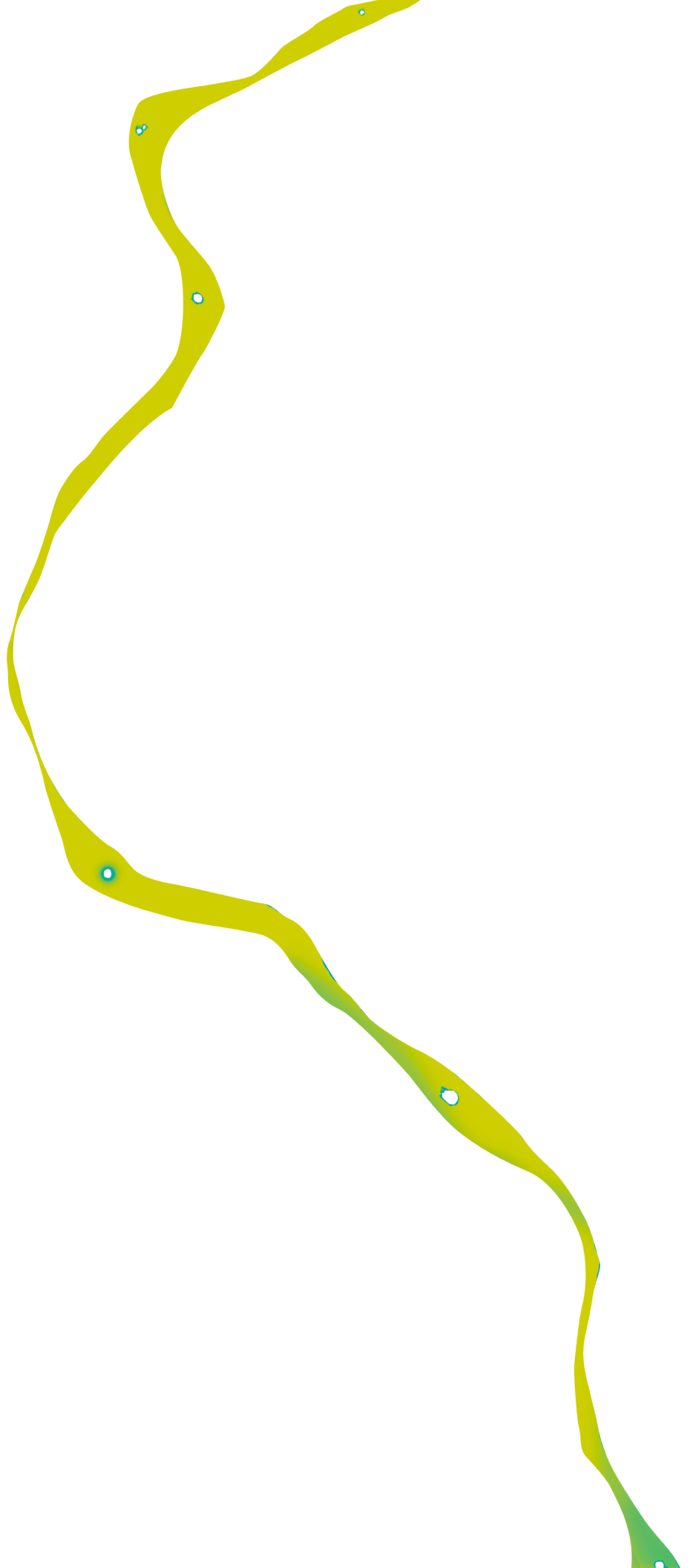
Serrano Arias, F. de J., et al. (2018). El nacionalismo musical mexicano, una mirada desde la teoría del campo de Bourdieu. *Revista Arte Entre Paréntesis*, 7, 22-27. <https://doi.org/10.36797/aep.vi7.73>

Ward, J. O. (1984). *Diccionario Oxford de la Música, Tomo I y II*. Edhasa, Hermes, Sudamericana.

Entrevistas

Granados Hurtado, A. (24 de septiembre del 2023). Realizada en Morelia, Michoacán por J. Gutiérrez Guzmán.

Guerrero Jerónimo, J. C. (7 de noviembre de 2023). Realizada en Morelia, Michoacán por J. Gutiérrez Guzmán.



Horizonte

Producción y circulación popular de la literatura
y las ideas en América Latina.

Dossier coordinado por Grecia Monroy
y Camila de Oro

Dossier: Producción y circulación popular de la literatura y las ideas en América Latina (Parte 1)

La forma en que las ideas y las palabras adquieren materia y circulan es tan relevante como la naturaleza de sus contenidos. Forma y contenido han mostrado ser dos dimensiones inseparables de la literatura, de esta manera compleja de representación y recreación del mundo. De ahí que la pregunta de cómo se produce y cómo circula cierta literatura —y las ideas en ella presentes— no sea un capricho contextual, sino un mandato metodológico para poder insertar un texto y su discurso en la realidad social desde la que adquiere su pleno sentido.

Hay fenómenos literarios que conducen casi naturalmente a estas cuestiones, ya que, desde su origen, se conciben, por su propia forma, para tener un alcance amplio, es decir, popular. Este término, sujeto a polémicas historiográficas que persisten hasta nuestros días, nos permite, por ahora, nombrar y agrupar obras que, pese a su diversidad, tienen en común el ser concebidas, precisamente, con los lectores-oidores en mente. Cada época y sociedad configura a sus públicos, los cuales, a su vez, determinan las obras pensadas para ellos. Por ello, el término de lo “popular” está densamente cargado de historicidad y nos obliga a pensarlo a partir de casos específicos cuyo análisis permita, luego, establecer un diálogo con otros.

Así, por ejemplo, los estudios incluidos en este volumen muestran las diferencias de un proyecto editorial popular como el de la imprenta mexicana de Antonio Vanegas Arroyo y una empresa cultural, también de intenciones populares, como lo fue la editorial argentina Claridad. Pero, a la vez, ponen sobre la mesa el hecho de que ambos fenómenos toman su sentido únicamente cuando se les entiende desde y hacia la realidad sociocultural en la que se desarrollan. En esto, nos distanciamos de la idealización y esencialización de lo popular como eso que provendría directamente de un “pueblo” como en-

tividad homogénea, “pura” y al margen de otras instancias de producción. En cambio, consideramos que se trata de una categoría que puede ser repensada a partir del deslinde de en qué parte del fenómeno literario (producción, texto-estilo, circulación) radica esa condición de “popular”.

Al convocar a los colegas para este dossier, nos situamos en América Latina, con toda su heterogeneidad y contradicciones. La cronología abarcada se extiende de finales del siglo XIX a la primera mitad del XX e incluso nos lleva hasta el siglo XXI. El recorrido expositivo que proponemos parte, precisamente, del fenómeno más contemporáneo: el de los cantos de la murga rioplatense. Así, la primera parte del dossier se aboca a los procesos de producción y circulación más abiertamente vinculados con la oralidad, lo cual se evidencia en la forma textual misma de los discursos, que están en verso. Para la segunda parte, reservamos los casos en los que los proyectos editoriales y sus estrategias materiales y comerciales son el foco de análisis.

Los caminos de lo popular implican también no omitir la evidente, pero al mismo tiempo recurrentemente eludida, oralidad que está latente en la palabra escrita y que determina su organización. Solo desde esa oralidad como clave interpretativa es posible entrever “el juego de otros lenguajes” (Roig, 1991, p. 132) que yace en la escritura de los fenómenos literarios y editoriales que se estudian en esta primera parte del dossier.

El primero de ellos es de Cecilia Stecher y, como ya anunciamos, está dedicado al fenómeno de la murga, que vive y pervive, en el contexto del carnaval, en ciudades como Buenos Aires y Montevideo. La palabra oral de los “murguistas” se actualiza en cada ejecución con la interacción de la audiencia, dando lugar a la improvisación y a la interpretación colectiva. Fundamental resulta, asimismo, la exploración del impacto de los folletines y publicaciones que han preservado, pero también renovado esta poesía popular.

Con esa reflexión, se abre el espacio para las otras dos contribuciones, centradas plenamente en manifestaciones impresas que, sin embargo, tuvieron en la oralización —y en algunos casos “tradicionalización”, a la manera pi-

daliana— una de sus vías de circulación principales. Entramos de lleno al fenómeno de la literatura popular impresa a través de su mayor exponente en el México de finales del siglo XIX y principios del XX: la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Esta imprenta es un caso de estudio privilegiado, pues se conservan y se pueden consultar digitalmente, en la actualidad, miles de sus publicaciones. Los trabajos aquí incluidos abordan dos corpus muy llamativos, dedicados a la poesía satírica.

Fernanda Vázquez Carbajal estudia comparativamente los impresos jocosos producidos por Vanegas Arroyo y por una imprenta que le sobrevivió algunos años más, como fue la de Eduardo Guerrero. Se enfoca en esos textos que, así como los de las murgas, circulaban también en festividades colectivas; en este caso, la Semana Santa y el Corpus Christi. En ellos, lo festivo y lo religioso se entrelazan con lo burlesco, la crítica social y lo sexual, evidenciando los gustos, las tensiones sociales y las formas de resistencia simbólica de los sectores populares.

El último de los estudios de esta primera parte, de Grecia Monroy Sánchez, ahonda en los mecanismos de producción de uno de los géneros más reconocibles de la tradición poética popular mexicana hasta nuestros días: las calaveras. Además de ofrecer una sistematización de los rasgos literarios de aquéllas publicadas por la imprenta de los herederos de Vanegas Arroyo entre 1917 y 1928, el estudio revisa lo que ocurrió en el paso de los textos manuscritos a los impresos. Así, se arroja luz sobre la figura autoral de lo popular, compleja y elusiva como pocas.

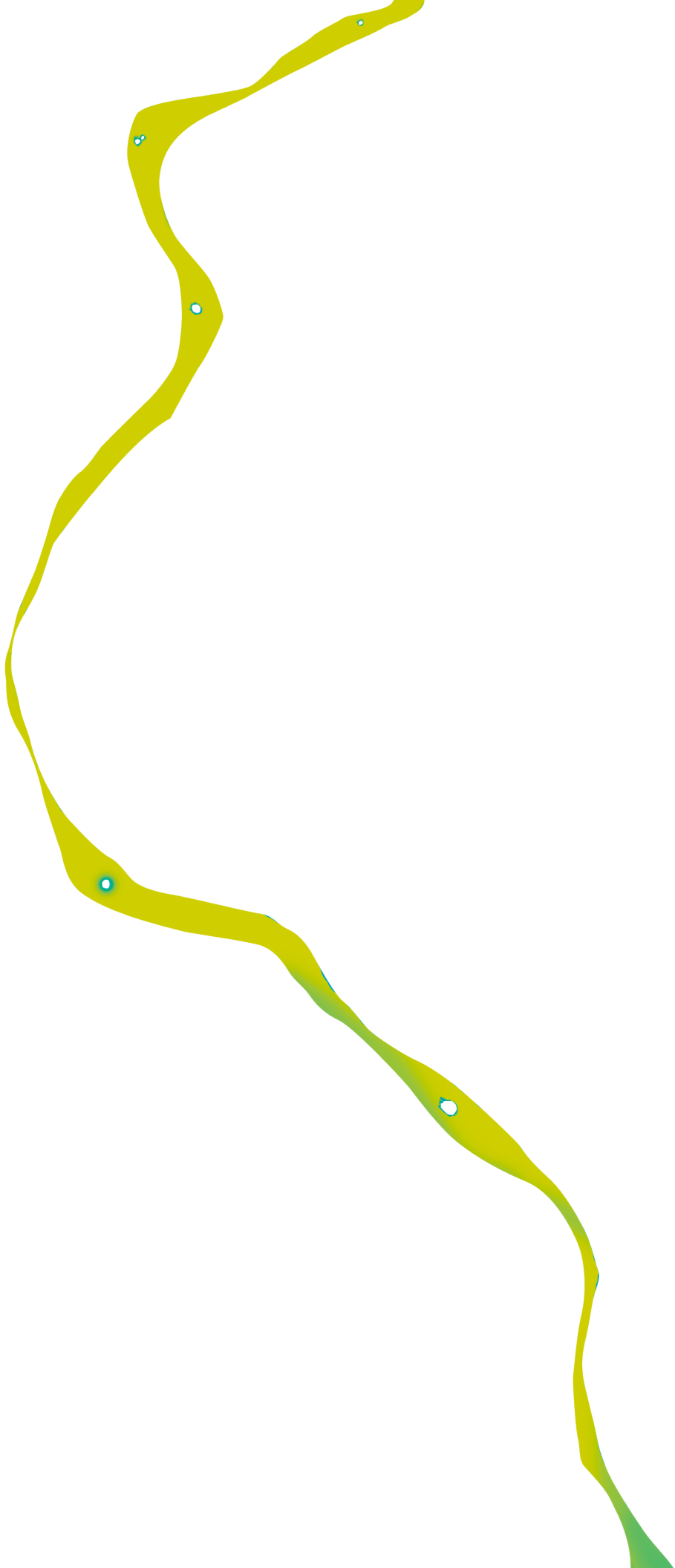
Estas tres contribuciones asumen la vocación crítica de no dissociar un texto de sus procesos de producción y circulación. En este ánimo, invitamos también a la lectura del estudio de Christoph Müller, titulado “*Haiku, haikai y tanka en Guatemala: ¿poesía popular o juego intelectual?*”, el cual ofrecemos como una manera de seguir abriendo la conversación sobre las interacciones entre los sistemas literarios populares y cultos, a través, en este caso, de la circulación y apropiación de una forma poética japonesa en el contexto centroamericano contemporáneo. Con este y los otros aportes

del *dossier*, queremos seguir propiciando investigaciones que asuman a la literatura como un fenómeno complejo, que es afectado y, a la vez, resuena en la vida social y en la historia.

Referencias

Roig, A. A. (1991). La radical historicidad de todo discurso. *Revista Análisis. Historia de las ideas, teoría del discurso y pensamiento latinoamericano (Homenaje a Arturo Andrés Roig) XXVIII(53-54)*, 129-136.

**Grecia Monroy Sánchez
y Camila de Oro**
Coordinadoras del dossier



04.

El carnaval habla: la murga rioplatense y los caminos de su transmisión

The carnival speaks: the rioplatense murga and the paths of its transmission

Cecilia Stecher
CONICET - IdIHCS - UNLP

recepción: 08 de mayo de 2025
aceptación: 15 de septiembre de 2025
DOI: 10.22201/udir.2954341xp.2026.264

Resumen

En este artículo se aborda el papel crucial de la transmisión oral en la preservación y difusión de la poesía popular, con un enfoque particular en la murga rioplatense. Se analiza cómo la oralidad permite que los versos se adapten y se enriquezcan en distintos contextos, mientras permanecen arraigados en la identidad cultural. A su vez, se destaca la relación dinámica entre los murguistas y su audiencia, donde la improvisación y la interpretación colectiva potencian la conexión emocional y artística durante las presentaciones. El texto profundiza en elementos estructurales como la métrica y la autoría, mostrando cómo la tradición y la innovación convergen en el género. A través de ejemplos de cantos de murga y reflexiones teóricas, se examinan las técnicas poéticas y las estrategias discursivas que han dado forma al carnaval como un espacio de expresión cultural. Asimismo, se explora el impacto de los folletines y otras publicaciones como herramientas de difusión, evidenciando cómo estas prácticas han contribuido a la preservación y renovación de la poesía popular a lo largo del tiempo.

Palabras clave: murga, poesía, popular, oralidad, transmisión

Abstract

The article addresses the crucial role of oral transmission in the preservation and dissemination of popular poetry, with a particular focus on the murga tradition from the Río de la Plata region. The study analyzes how orality enables the adaptation and enrichment of verses across diverse contexts while remaining deeply rooted in cultural identity. Additionally, it highlights the dynamic relationship between murga performers and their audience, where improvisation and collective interpretation enhance the emotional and artistic connection during performances. The text also delves into structural elements such as meter and authorship, showing how tradition and innovation converge within the genre. Through examples of murga songs and theoretical reflections, the work examines the poetic techniques and discursive strategies that have shaped Carnival as a space for cultural expression. Additionally, it explores the impact of serialized publications and printed materials as tools for dissemination, demonstrating how these practices have contributed to the preservation and renewal of popular poetry over time.

Keywords: murga, poetry, popular, orality, transmission

El punto de partida de este trabajo es la hipótesis de que las formas poéticas presentes en el carnaval no sólo se conservan dentro de la festividad, sino que constituyen un folklore vivo, cuya vitalidad se sostiene, precisamente, en su carácter efímero y en su renovación constante. Se busca mostrar que, más allá de la actualización de los contenidos en cada edición, existe una continuidad estructural y temática con la lírica hispánica tradicional. Para ello, el análisis articula enfoques interdisciplinarios que incluyen la sociología, la antropología, la teoría literaria y los estudios líricos y culturales. El carnaval es abordado como un fenómeno complejo en el que confluyen diversas artes —música, danza, teatro y poesía—, con especial atención, en este caso, al lenguaje poético de las murgas en su doble dimensión oral y escrita. La investigación propone, además, un recorrido histórico que enlaza el carnaval europeo —con énfasis en la tradición de Cádiz— con su adaptación y transformación en el Río de la Plata.

La transmisión oral desempeña un papel trascendental en la preservación y difusión de la poesía popular. Constituye el medio a través del cual estas expresiones artísticas se mantienen vivas, se comunican entre generaciones y se integran en la identidad cultural de la comunidad. En este sentido, la transmisión oral no sólo garantiza la continuidad de la poesía popular, también se convierte en el vehículo mediante el cual el deseo de comunicación se manifiesta, ya sea a través de la repetición de fórmulas tradicionales o de la creación de nuevas formas expresivas que, arraigadas en la herencia cultural, permiten la individuación y la originalidad propias del arte popular.

El deseo de comunicación se canaliza por dos vías: la reiteración un tanto mecánica de elementos formales preestablecidos, en espacios ya conquistados por la cultura, y la creación, sobre la base de la propia herencia, de nuevos elementos formales y espacios de expresión. La primera lleva a la producción artesanal, y la segunda al arte popular en sentido estricto. La originalidad, el libre juego de la imaginación a partir de las referencias proporcionadas por la tradición cultural, estaría en la esencia del arte popular como en la de cualquier arte, por lo que tendría plena validez aquí la afirmación de Adorno de que no hay arte sin individuación (Colombres, 2010, p. 63).

En este sentido, la transmisión oral constituye el medio por el cual la poesía popular se mantiene viva y renovada, mientras se proyecta como un espacio de inscripción en la memoria colectiva. Esta dimensión de la oralidad permite comprender que aquello que circula y se comparte entre generaciones no permanece estático, sino que se preserva justamente a través de un proceso dinámico de recreación constante. De este modo, la oralidad garantiza la continuidad de la tradición al mismo tiempo que habilita la incorporación de variaciones y matices en los versos; los cuales, lejos de alterar la esencia del poema, la enriquecen y la adaptan a los distintos contextos históricos, sociales y culturales en los que se produce la enunciación. Esta se instala en la memoria colectiva de una comunidad y logra que los versos de un poema sean preservados durante una gran cantidad de tiempo.

Cada transmisión puede contar con variables en sus versos, que permiten que exista una permeabilidad que el texto escrito no otorga, es decir, puede modificarse, enriquecerse y adaptarse a los distintos contextos y audiencias.¹ Esta oralidad, por un lado, es “formularia, acumulativa, redundante o copiosa y depende del presente real de su enunciación” (Ong *apud* Mongin, 2005, p. 196); por lo tanto, se rige bajo principios preestablecidos. Por otro lado, “la oralidad depende de la memoria a pesar de ser esta un proceso de construcción permanente, y dinámico” (Di Filippo, 2013, p. 6). Su divulgación requiere de una transmisión continua que no sea rígida ni estática, sino que se adapte a los diferentes momentos históricos y sociales, para acercarse a un público determinado.

No toda actividad popular que se dé en un espacio público debe ser considerada carnaval. Sus características principales dependen de un “sistema de signos” propio y su conjunción con otros, como la música, los cantos, el baile, la comida, los trajes, la pintura corporal, la escenografía, la selección del lugar de producción y la expresión corporal. Se vuelve así “un complejo instrumento de memoria cultural, una suerte de artefacto o espejo transformista mediante el

¹ La relación entre lo escrito y lo oral es dinámica y fluida, permitiendo que un texto pueda existir y moverse entre ambos formatos. Incluso, si alguna variante de un poema es recopilada y puesta por escrito, esta versión no anularía las otras versiones existentes.

cual las sociedades caribeñas [y otras latinoamericanas y europeas] exorcizan cíclicamente la violencia de la historia” (Benítez Rojo, 1998, p. 353).

Charaudeau (1995) nombra el proceso del festejo popular como un “acuerdo carnavalesco”, que trasciende lo establecido por el conjunto de los participantes y lo individual de los sujetos “poniendo en cuestión los significados socialmente aceptados y hasta la propia estructura de nuestro lenguaje y nuestro pensamiento” (Páramo Fernández-Llamares, 2017, p. 79). Da Matta (1978) afirma que el carnaval es un ritual en el que se consagran los elementos que hacen al conjunto de este festejo, pero alejados de la rutina y la cotidianeidad.

En esta celebración, el espacio y el tiempo se resignifican, ciertos elementos se exacerban (los sentimientos, la vestimenta, los juegos, etc.) y se eliminan otros (las normas sociales, los modos, etc.). Remedi (1996, p. 135) lo denomina como “un espacio sagrado” en contraposición a la religión dominante que lo consideraba un espacio profano y sacrílego. Lo redefine, además, como un espacio cultural y socialmente aceptado, haciendo un contrapunto entre las partes que querían celebrarlo y las que no: se enfrenta “el mundo exterior al carnaval, las fuerzas que antagonizaban, con las personas que tomaban parte del carnaval o con las propuestas de sentido que se ofrecían en los rituales y actuaciones del carnaval” (p. 135).

Culturalmente se categoriza cada festividad del carnaval dependiendo del tiempo histórico, político y social de cada región, que abarca desde los participantes y el territorio, hasta el pasado social, musical y literario. Así, las particularidades culturales que definen cada celebración del carnaval según su contexto histórico, político y social, se entrelazan con su dimensión simbólica y temporal, donde lo festivo se inscribe en un tiempo cíclico, utópico y regenerador que transforma y resignifica sus sentidos según el lugar y sus imaginarios colectivos. Como explicó Alicia Martín en una entrevista realizada, las características transversales del festejo se reflejan en que:

el carnaval está vinculado con el tiempo, con un tiempo no lineal, es uno cíclico, nostalgia del tiempo de oro, idílico, de la arcadia, vinculado con el retorno de la primavera.

Fiesta de la renovación de la vida. Y va cargándose de contenidos diferentes de acuerdo con los lugares. La risa carnavalesca ilumina. Un tiempo utópico se presenta, el soñar.²

El autor Benítez Rojo (1998) resalta que las ciudades metropolitanas poseen una riqueza sociocultural y multicultural en la cual se albergan grandes carnavales. Lo que se busca como comunidad es reconocerse en el otro, independientemente de la propia individualidad, expresando la liberación personal. Chartier (1995) destaca la importancia de contemplar las diferencias regionales y locales de la práctica carnavalesca, ya que, si bien se denomina carnaval al modo de festejo, cada uno tendrá sus particularidades, que deben considerarse como un fenómeno occidental.

Por un lado, Páramo Fernández-Llamares señala la conexión entre el carnaval y la identidad colectiva, remarcando que las fiestas cumplen un papel fundamental en la expresión cultural. El carnaval es una fiesta considerada masiva, que constituye una de las claves de los festejos públicos y, además, posee la capacidad de debilitar otro tipo de festividades que se den en su cercanía temporal. Por otro lado, Boito (2011) señala que el modo de festejar dependerá de la estratificación social y la posición social de las personas. Esto indica que los escenarios y modos de festejo pueden variar no sólo culturalmente, sino también por la clase social perteneciente. El carnaval define a una sociedad, pero esta también es capaz de delimitar qué tipo de celebración se realiza según las posibilidades económicas de cada grupo.

En este marco, puede observarse que el carnaval, entendido como fenómeno cultural masivo y diverso, encuentra en la murga rioplatense una de sus expresiones más singulares dentro del Río de la Plata. Si el carnaval, tal como señalan distintos autores, se configura como espacio de identidad colectiva, de tensión entre estratificación social y deseo de liberación personal, la murga materializa estas dimensiones en un formato artístico que combina música, teatro y sátira. En ella, la oralidad se convierte en el principal vehículo de trans-

² Extraído del archivo personal. Este formato parte del corpus creado para la investigación y redacción de la tesis de doctorado que está en producción por la autora hasta la fecha.

misión y permanencia, permitiendo que las letras, los versos y las melodías circulen de generación en generación, al tiempo que se adaptan a los distintos contextos sociales y políticos. Así, la murga rioplatense no sólo se vincula al carácter festivo y comunitario propio del carnaval, sino que lo resignifica a través de un lenguaje escénico y performático que, apoyado en la memoria colectiva y en la improvisación, asegura tanto la continuidad como la renovación constante de la tradición popular.

En los cantos de murga rioplatense la oralidad juega un rol fundamental para la difusión de las letras y la preservación de las estructuras de canto preestablecidas. Existen versos que se vuelven tan populares que quedan por años en el imaginario del pueblo; gran parte de la esencia de estos cantos se debe a la interpretación que hace el público año a año. Todas estas transmisiones se dan de manera oral, dentro de un espectáculo sobre un escenario, exceptuando algunos casos de folletos o páginas web que difunden las letras. Los murguistas aprenden las letras de memoria y el director les indica el énfasis, el ritmo y la potencia que tendrán dependiendo de la temática que traten. Sin embargo, algunos de los murgueros improvisan versos o acciones dependiendo del público y de los sucesos que puedan acontecer en el momento (el llanto de un niño, que no funcione el sonido o las luces, que se retrase algún personaje detrás del escenario, entre otros).

Sánchez Romeralo (1990) explica que el texto oral, una vez pronunciado, se independiza y, cuando el pueblo lo adopta como propio, es libre de ser reinterpretado y reformulado infinidad de veces; cada vez que este sea cantado será una versión única e irrepetible. En el carnaval las letras tienen la misma independencia:

El carnaval no solo crea un lenguaje, sino que su hazaña poética consiste en instaurar a partir de la estrategia política de la alegría, un *logos* heterogéneo al orden del sentido, una forma de pensabilidad que es eminentemente corporal ya que la alegría es una modulación del propio cuerpo que comulga un vocabulario sensible. [...] La alegría se plasma en diferentes códigos expresivos en la multiplicidad significa que vuelven al carnaval un acontecimiento políglota en el que el cuerpo oficia como vec-

tor no reducido a su acción a través de la palabra. [...] Son la ironía, la parodia y el sarcasmo que corroen el lirismo simbólico solemne como forma de enunciación política (Di Filippo, 2018, p. 57).

Estos modos de expresarse permiten crear una conexión con el público carnavalero. La transmisión oral no solo se basa en el contenido de los cantos, sino que se complementa con la vestimenta, el baile, las expresiones faciales y los tonos empleados en cada verso, que ayudan a realzar el contenido poético y amplifican el impacto emocional de las letras.

La métrica

La métrica en la poesía se refiere a la organización y estructura de los versos en un poema, estableciendo un patrón de acentos y sílabas que determinan su cadencia y ritmo. La métrica cumple varios propósitos, en primer lugar, establece una estructura cohesiva y reconocible de los poemas; en segundo lugar, proporciona una base ordenada para la comprensión e interpretación de estos. En el caso de la poesía popular, esta puede modificar su métrica a medida que avanza el canto, dependiendo de la extensión del poema.

La repetición regular de acentos y sílabas crea un ritmo característico que se puede vincular con diferentes géneros musicales o estilos de recitación. Esto permite que la poesía se adapte a diferentes tipos de música: canciones, baladas, recitados, cuplés, críticas, homenajes, canciones finales, presentaciones y retiradas. La métrica ayuda a transmitir emociones y a captar la atención del público. Con las pausas, las repeticiones y los énfasis se pueden crear momentos de tensión, acentuar ideas o fragmentos, o generar una cadencia que acompañe a la rima:

[...] parte considerable del repertorio que conocemos de esa lírica hispánica antigua tiene una versificación no regida por la regularidad silábica. ‘Versificación irregular’ la llamó Henríquez Ureña [...]. Los cantorcillos y rimas de dos, tres, cuatro versos que constituyen la gran mayoría del repertorio conocido de la antigua lírica popular

tienen versos de muy diversa medida (entre cinco y trece sílabas, si nos ponemos a contarlas), y los versos se agrupan en una gran variedad de estrofas, desde isosilábicas (versos de igual medida) hasta las que alternan versos de diferentes tamaños, pasando por aquellas que utilizan determinados esquemas combinatorios de largas y breves (Frenk, 2006, p. 390).

Los poetas populares son capaces de moldear un poema incorporando rimas, versos, ideas o tonos a través de la improvisación. En los cantos de murga se encuentra el uso de la “métrica común”, la tradicionalizada, principalmente estrofas divididas en cuartetos con rima “abab”, “aabb” o “abba”:

Ellos bailan, ellos **cantan**,
alguno a veces se **espulga**,
con esos monos que **encantan**
les he formado esta **murga**.

(La Gran Muñeca - Presentación 1934)³

Siga sonriendo contento y no tome nada a **mal**
que no tiene ciclamato, la milonga **nacional**.
Un momento, que aquí llego y me quiero **defender**
dicen que soy venenoso, y que es mentira han de **ver**.

(La Milonga Nacional - Cuplé 1970)⁴

Todo está envuelto en la **calma**
cuando el sol se anuncia **lento**
melancólico **momento**
de los destellos del **alba**.

(La Gran Muñeca- Presentación 2008)⁵

³ Extraído del corpus de Anáforas.

⁴ Extraído del corpus de Anáforas.

⁵ Extraído del archivo personal

Tan solo soy un escalón de esta escalera de **caracol**
soy una gran contracción echa de sangre y de **razón**
Tropezar con el que soy y volverme a **levantar**
persiguiendo el cascabel de la **libertad**.

(Agarrate Catalina - Retirada 2016)⁶

Señores, muchas gracias por el recibimiento tan noble sentimiento sabremos **merecer**
y aunque pequeños somos, también agradecidos y el ser bien recibidos nos llena de
placer.

Formamos esta murga Pequeños Musicantes artistas ambulantes de mísero **pasar**,
y es tal nuestra indigencia que muy humildemente pedimos la gente nos quiere **ayudar**.

(Pequeños Musicantes - Retirada 1923)⁷

El uso de la métrica tradicionalizada en las cuartetos de murga permite la organización poética y musical que facilita la interpretación y la memorización de las letras. La repetición de la rima en cada estrofa genera un ritmo distintivo y reconocible que contribuye a la identidad de la murga como género, en especial en sus cantos de presentación y retirada. Al estar todos familiarizados con el esquema rítmico, se abre la posibilidad de que los participantes improvisen en las interacciones con el público y que este responda.

Contrario a esto, en una cantidad minoritaria, se reconoce en las composiciones un corte en la continuidad que denominaré “ruido métrico”. Es decir, dentro de la estructura preestablecida existe una ruptura intencional de la rima, que sirve para interrumpir abruptamente una idea, hacer una pausa dramática o para simular una censura, en pos de la moral. Cuando este “ruido” se presenta, se produce la ruptura de la continuidad de la rima generando un quiebre que no permite continuar estrictamente con el estilo y la forma preestablecida. Los letristas de murga a menudo juegan con las

⁶ Extraído del archivo personal

⁷ Extraído del corpus de Anáforas.

palabras, utilizan giros lingüísticos, emplean lenguaje coloquial y formal dependiendo del tono que quieren lograr; mezclan diferentes registros y estilos poéticos y con eso construyen la identidad murguera. En este juego con el lenguaje, el quiebre de la rima no solo interrumpe la continuidad formal, sino que se convierte en una estrategia expresiva clave, especialmente cuando se emplea para insertar eufemismos o dejar versos en suspenso, generando así un sentido implícito que el público debe completar desde el sobreentendido y la complicidad con la norma métrica.

La manera más común de insertar los eufemismos en el texto es precisamente quebrando o rompiendo la rima al final o en otro punto de la copla, aunque a veces también se deja el verso en suspenso, sin que el eufemismo aparezca siquiera. El procedimiento de manipulación de la rima tiene un especial interés porque consigue mayor eficacia en la comprensión de recurso, ya que funciona como un sobreentendido: la rima convierte en esperable una palabra determinada en ese contexto y además con una medida también determinada; si el eufemismo rimara con el verso anterior del que depende, podría pasar desapercibido para algunos receptores; la quiebra de la rima, sin embargo, resulta una buena advertencia de que ahí debe entenderse algo diferente de lo que se dice y que, además, debe seguir la norma métrica (Páramo Fernández- Llamares, 2017, p. 412).

Este recurso se vuelve una estrategia creativa que permite explorar el humor, la ironía y la expresión sonora de las palabras. Romper con las reglas métricas tradicionales, en determinados casos, brinda una libertad expresiva fundamental, que adquiere relevancia cuando se inscribe dentro de una estructura métrica que sostiene el resto de la forma. Esto suele suceder cuando se busca transmitir un mensaje específico, que priorice el contenido de lo dicho sobre la métrica.

Entonces señor vaya a pata
Me sobra la plata, o no se enteró
Pero entonces ese tipo es **un gran...**
Palabra prohibida señor, está en el grupo de las siete
[...]

Pero hay paro de transporte y tiene que andar a pie
¿Mi? ¿Mi caminando todo el día **por culpa de estos...**?
Eso también está censurado señor, prohibido decirlo y escribirlo

(La Milonga Nacional - Cuplé 1970)⁸

Les ha entrado a nuestros bañistas
El berretín de hacerse nudistas
Y así vemos en las playas desnudos
Hombres como monos de tan peludos.

La mujer que siempre da la nota
Va a la playa casi sin ropa
Muchos hombres se chupan los dedos
Y otros se derriten como velas de sebo.⁹

Si seguimos a este paso
Nos van a mandar al...

Por sus ideales podrá luchar
Todo el sexo débil del Uruguay
Pues han logrado el derecho sagrado
De ir a votar.¹⁰

(La Gran Muñeca - Cuplé 1933)¹¹

⁸ Extraído del corpus de Anáforas.

⁹ En este ejemplo se ve la presencia, al comienzo, de una métrica tradicionalizada (aabb) que luego se rompe en la tercera estrofa para dar cuenta del insulto no dicho.

¹⁰ En 1932 se aprobó la Ley 8.927 en Uruguay, que autorizó a las mujeres para votar en las elecciones nacionales. Este cuplé, cantado en febrero del año siguiente, usa el humor de la época diferenciando al hombre de la mujer, mientras hace referencia a uno de los grandes eventos del país: el derecho de la mujer a votar y su reconocimiento como ciudadanas políticas del país.

¹¹ Extraído del corpus de Anáforas.

En la murga rioplatense, al igual que en la lírica hispánica antigua, la construcción de los versos y las estrofas exhibe una notable diversidad.¹² Esta variabilidad se observa no solo entre diferentes grupos de murga, sino también de un año a otro, ya que depende de factores como la música popular del momento, los letristas involucrados, el tiempo disponible para la organización.

Por un lado, el espectáculo está conformado por una presentación, cuplés o críticas, una canción final u homenaje y una retirada. Este formato se consolida a partir de la representación callejera y teatral del género. Además, se entiende que la “canción murguera del carnaval es efímera, se destaca en un único carnaval por referir a hechos políticos o sociales coyunturales o por estar montada sobre la melodía de algún tema que tiene gran divulgación mediática en ese momento particular” (Domínguez, 2016, p. 26). Por otro lado, las formas musicales carnavalescas ahora consagradas nacieron “de la hibridación de formas y estilos musicales precedentes, en un intercambio más que productivo entre lo tradicional, lo urbano, lo clásico, y las idas y venidas facilitadas por los contactos e intercambios con el Nuevo Mundo” (García Gallardo, 2014, p. 152-153).

Es así que el componente de la música juega un rol crucial en la configuración de los repertorios, ya que, a partir de ritmos conocidos, ciertas letras de carnaval adaptan su melodía para lograr una conexión con su público. Martín afirma que las canciones murgueras “apuestan al límite entre lo permitido y lo prohibido, el absurdo y lo posible, la censura y el exceso, la ficción y lo real” (1997, p. 70), creando así este universo que parece paralelo, pero no se aleja de las vivencias de la comunidad. Para Martín (1997) las letras de carnaval rioplatense no se darán en formatos inmodificables, sino a través de mecanismos establecidos, a partir de los cuales se construye el formato “murga”:

- El sujeto de la enunciación: puede ser individual o colectivo.

¹² Se debe tener en cuenta que, al transcribir desde la oralidad los versos de estas murgas, se utiliza una esquematización que puede resultar en la transformación de estos cantos en textos con una estructura formal diferente.

- La inclusión del oyente en el relato: da cuenta de la proximidad entre los cantores y su público.
- La intención: es anunciar el tipo de mensaje que se ha de transmitir durante el espectáculo a partir de los tópicos reconocidos, junto con una guía que indica de qué se va a hablar.
- La construcción: se suele basar en estrofas contadas de cuatro en cuatro y a veces de ocho versos rimados. Por lo general cada estrofa completa una unidad temática, que puede repetirse a modo de estribillo.
- El humor: utiliza la parodia y la burla en distintas situaciones, elegidas en conjunto con el juego de palabras.

Según Fornaro Bordolli (2007), para lograr que estos cantos mantengan un formato similar a lo largo de su historia, no solo se mantiene la estructura ya mencionada, también se utilizan distintos procedimientos literarios:

- *Contrafactum*: relación (o no) del texto con la música que será reconocida por el público y en donde se rearma la letra.
- Resemantización: se reelabora un tema específico a través de la palabra, cambios de tonos vocales o de gestos para lograr, a partir de lo lúdico, la risa.
- Personificación de conceptos: se realiza una dramatización donde aparece personificada la justicia, la democracia, el barrio, la luna, entre otros.
- Enumeración: se enumeran repertorios, situaciones, eventos y/o personas involucradas en las acciones que se narran.
- Trabalenguas: pueden ser para demostrar las capacidades del grupo durante el canto o para llamar la atención del público sobre versos en específico.
- Uso de palabras esdrújulas: heredado de las murgas españolas con tonalidad al final del verso, se emplea para extender los versos o por la tonalidad de su acento.
- Palabras incompletas: aunque no se pronuncie la última palabra de la frase, esta va a entenderse por la rima de los versos anteriores o por el contexto del mensaje. Estas palabras suelen ser de carácter “impropio” o “insolente”, y no hace falta vocalizarlas para que el público reconozca de qué se trata, logrando el tono jocoso y burlesco, fingiendo la censura.

La autoría y la temática

Las letras de carnaval pueden ser escritas de manera individual o colectiva. Sin embargo, aunque haya una sola persona creando estas letras, para el público general, la autoría pertenece al conjunto que lo canta:

uno se cree dueño de sus canciones, pero la realidad es que después de que entran a circular entre la gente, cada uno le da la interpretación que se le antoja, al punto que a veces es difícil imaginar el alcance o para qué lado las lleva el que la escucha. [...] Eso depende del estado de ánimo, del momento que uno atraviesa o, simplemente, de las ganas de que las cosas que se cuentan pasen en realidad, porque la imaginación, si hay algo que no tiene, es límite (Raúl Castro en Cardozo y Ramos, 2018, p. 139).

Si bien los letristas son personajes reconocidos dentro del universo del carnaval, sus composiciones no llevarán necesariamente su nombre. Ellos escriben siguiendo un estilo oral y utilizando las construcciones estructurales, los recursos poéticos y la gramática, aplicando, además, su impronta. De este modo, aunque los letristas no siempre firmen sus obras, su rol como narradores orales los vincula con una tradición ancestral, en la que, al igual que los juglares medievales, construyen relatos desde estructuras conocidas. Imprimen su sello personal para comunicar, entretener y reflexionar ante un público cuya relación con la información ha cambiado, pero que sigue valorando la potencia del relato en vivo.

El autor de las coplas de una agrupación del carnaval gaditano [y se extiende al rioplatense] es también un contador de historias que, al igual que los juglares de la Edad Media, relata hechos noticiosos a un público, huelga decir que la audiencia de hoy no es la de hace siglos y, por tanto, su nivel de acceso a la información ni siquiera es comparable. (Sacaluga Rodríguez en Sacaluga Rodríguez y Pérez García 2017, p. 11)

Como explica Martín (2017), el letrista debe tener afinidad con el grupo al que representa, además de un conocimiento sobre la tradición carnalera dentro del imaginario poético.

Las canciones y recitados son escritos sin afán autoral. Algunos miembros de las murgas conocen a los autores, pero el registro, la memorización y actuación de las letras es competencia de los cantores. Algunos poetas populares escriben para cantores murgueros, pero generalmente el cantor es autor de sus propias letras. De allí se desprende que el cantor sea un rol artísticamente jerarquizado. Es en el ambiente murguero donde se reconocen las autorías. Para el público, las canciones son de la murga. (Martín, 1994, p. 91)

Trapero (1996; 2001) explica que los trovadores de décimas (y extendiéndolo a otros cantores populares) deben aprender y aprehender los cantos, siguiendo la tradición al mismo tiempo que buscan la originalidad, sin ser copistas; lo que él denominará como “gramática generativa” (2001, p. 45) del poema. Sucede lo mismo con los poetas populares del carnaval, quienes deben ser capaces de transmitir su idea y su propia percepción sin perder de vista la tradicionalidad del estilo que profesan. En este sentido, tanto la ‘gramática generativa’ que menciona Trapero como la noción de moldes poéticos flexibles resaltan que la creatividad del poeta popular no se contrapone a la tradición, sino que surge precisamente en el equilibrio entre el respeto por las formas heredadas y la libertad para combinarlas y reinventarlas según su propia visión.

[Así funcionan los] moldes poéticos, conformados de manera particular en cada género poético [...], no se comportan como un código rígido y restrictivo, sino que más bien actúan como un cúmulo de felices hallazgos técnicos, un despliegue de elementos estructurales cuya combinatoria ofrece al poeta un vasto mundo de posibilidades (Trapero, 1996, p. 113-114).

El objetivo final de un poeta popular es el de llamar la atención del público a través del reconocimiento del estilo, primero, y, luego, por el contenido de las letras. Para esto último se utiliza un lenguaje poético comprensible y evocador en relación con el carnaval.

Desde el lecho del Río de la Plata se agiganta y mil barrios inunda
un volcán ancestral es el canto de una murga

utopías para Colombina¹³ de un Pierrot siempre firme en su puesto
carnaval con alma y vida por fin volvió Falta y Resto
vuelve otro carnaval brillan los ojos de una Colombina
luz de imaginación que el farolito prende en cada esquina
grita y vuelve a gritar ensordeciendo la desesperanza
tantas manos alzar clamor que embriaga de confianza
hinchido el corazón rebelde la canción y el alma en un gesto
bajada del camión, subida en un tablón, volvió Falta y Resto
gente igualita a usted que se metió en un traje de payaso
sale del Paysandú a partir la noche en mil pedazos
por querer ver amanecer vuelve a volver cada febrero
ir por ahí como un gurí, decir un sí de compañero
por querer ver amanecer vuelve a volver cada febrero
ir por ahí como un gurí y cada noche
la luna guardará su voz para entibiar algún invierno
hierve la sangre y la razón en esta noche y cada noche
violenta la realidad jodida esta sociedad, pero llegó carnaval
angustia por la ciudad hay hambre de libertad, pero llegó,
volvió carnaval.

(Falta y Resto - Presentación 2002)¹⁴

Rompe la murga la calma

atormentado está el mar
de los que pierden el alma
buscando retazos de aquel carnaval

vuelve la murga siguiendo la luna

pasa la vida y su voz volverá a despertar
a la barriada que sueña escondida
por las avenidas de la moderna ciudad.

[...]

¹³ Es un personaje tradicional de la *commedia dell'arte* italiana, surgida en el siglo XVI, que luego se expandió a otras tradiciones teatrales y carnavalescas. Representa a una criada joven, ingeniosa, coqueta y astuta, que suele actuar como contrapunto de Arlequín (su pareja frecuente), y como confidente o ayudante de su ama, la enamorada. A diferencia de otros personajes de la *commedia*, Colombina casi nunca lleva máscara, lo que resalta su expresividad y picardía. Su figura, asociada con la gracia popular y el ingenio femenino, se incorporó también al imaginario carnavalesco europeo y rioplatense, apareciendo en poemas, canciones y representaciones festivas como símbolo de alegría, coquetería y vitalidad.

¹⁴ Extraído del archivo personal

Carnaval querido carnaval
tu fugaz destino, ¿cuál será?
Carnaval mi viejo carnaval
singular divino visceral.

(La Gran Muñeca - Presentación 2011)¹⁵

Como se puede observar, se entremezclan diferentes modos de producción a partir de lo tradicional que lleva a una primera parte imitativa (ya que se debe poder reconocer el género que se canta), para luego poder agregarle la innovación (por lo general temática). El lenguaje utilizado es la base de los cantos del carnaval. Debe desarrollarse la originalidad para lograr destacar, pero al mismo tiempo deben ser incluidos los elementos tradicionales que los hacen reconocibles como parte de la festividad. Los géneros poéticos populares pueden ser diversos y existe una gran variabilidad temática que puede renovarse y modificarse constantemente. Páramo Fernández-Llamares (2017) considera cuatro tipos de poesía de carnaval para su clasificación:

El tipo lúdico: busca divertir al público a través del juego de palabras, la rima, la burla a ciertos personajes reconocidos, el doble sentido, entre otros.
El tipo subversivo: busca llamar la atención de su público a través de subvertir las normas sociales establecidas, es políticamente incorrecto y con ello busca distender al público de las prácticas cotidianas que ocurren por fuera del carnaval.
El tipo expresivo: expresa emociones, especialmente las vinculadas al carnaval. Busca tocar una fibra sensible en el público al desarrollar los sentimientos que competen al poeta callejero, que pueden ser amor, tristeza o dolor.
El tipo reflexivo o crítico: busca hacer reflexionar al público sobre algo para comprenderlo, generalmente son cantadas en tono solemne. Se tratan temas que comprometen a quienes participan en la sociedad, como las enfermedades, la pobreza o la migración, entre otros.

El carácter festivo y aparentemente desinhibido del carnaval permite que se aborden temas diversos, desde lo solemne, lo jocoso y

¹⁵ Extraído del archivo personal

humorístico hasta la crítica social. El carnaval evoluciona con el tiempo, al igual que las sociedades, por lo que las temáticas y los modos de reproducción y de elaboración también se van modificando.¹⁶ La festividad se ancla en sus orígenes, pero es capaz de ir renovándose y haciendo cambios, aunque siempre preservando una herencia cultural. Tal como desarrolla la autora, en la creación artística del carnaval se pueden observar diferentes fórmulas de creación, que pueden indicar una individualidad o una creación colectiva reconocida. Lo colectivo, en parámetros de creación, se gesta informalmente en las calles, las asambleas, las reuniones organizativas y las producciones que se van realizando a lo largo del tiempo.

El autor de los textos, sea individual o colectivo, responde a ciertas lógicas preestablecidas y a renovaciones anuales al mismo tiempo. Asimismo, resulta esencial atraer y sostener la atención del público a través de la forma y del contenido de las coplas. El autor comprende que la agrupación disfruta en la medida en que consigue hacer partícipe al auditorio de la diversión, y reconoce, además, el valor de la interacción con los espectadores y con el jurado del concurso, aprovechando al máximo esa retroalimentación. El lenguaje, por su parte, debe ser comprensible y accesible, pero también evocador, cargado de referencias vinculadas al carnaval. Para ello, se apoya en las presuposiciones culturales compartidas por la comunidad local, dado que se crea para una fiesta enraizada en un territorio específico, aunque procurando que dichas coplas puedan ser también apreciadas por públicos más amplios y diversos.

Ahora bien, la expresión de ideas o posicionamientos ideológicos necesita adoptar formas socialmente aceptables, pero sin perder un matiz provocador, propio del espíritu carnavalesco. En este marco, es posible incluir contenidos políticamente incorrectos, siempre y cuando estén mediados por una autocensura implícita que permita que el mensaje llegue de manera eficaz a una audiencia heterogénea.

¹⁶ En este contexto, los folletos, CDs, *cassettes* y videos en redes sociales han emergido como importantes espacios de difusión y trabajo. Estos medios permiten que las canciones, bailes y mensajes del carnaval lleguen a un público más amplio, trascendiendo las limitaciones geográficas y temporales. Además, facilitan la preservación y el estudio de las expresiones culturales, permitiendo que tanto participantes como espectadores se conecten y reinterpreten el espíritu del carnaval en cualquier momento y lugar.

Una vez creada la música de cada pieza, los letristas van incorporando el resto de las letras, basándose en temas tradicionales, comunes, originales, de concursos y propios del universo del carnaval. Estos temas se ajustan a la actualidad, buscando sorprender al público con puntos de vista distintos o con referencias de última hora, lo que convierte el proceso de producción en un constante diálogo con el contexto social y cultural del momento.

Pliegos sueltos y folletines dentro del carnaval

Los pliegos sueltos o folletines son publicaciones impresas, generalmente, de forma artesanal, elaboradas muchas veces en talleres caseros o comunitarios, con técnicas manuales o de bajo costo, como la impresión en mimeógrafo, serigrafía o fotocopias, lo que les otorga un carácter más accesible y autogestivo. A diferencia de los materiales que provienen de imprentas comerciales, que utilizan maquinaria industrial, procesos estandarizados y tiradas masivas, los folletines artesanales priorizan la difusión de ideas o contenidos culturales, políticos o educativos de manera directa, personalizada y a pequeña escala. Estas publicaciones artesanales, utilizadas en diferentes épocas y contextos para difundir la poesía popular y otros tipos de narraciones o expresiones artísticas, se imprimían en una o pocas hojas y se vendían a un precio económico, accesible para las clases populares interesadas en comprarlos. Solían estar acompañadas de ilustraciones alusivas a la temática redactada en el pliego o contener solo el texto, que podían ser romances, leyendas o poemas líricos, afirmaciones, etc.

Tradicionalmente se ha considerado el carnaval como literatura cantada efímera, que se olvida al terminar la fiesta. Sin embargo, las posibilidades de almacenamiento y de reproducción de las coplas se han venido utilizando desde hace décadas y eso ha evitado que las mejores se olviden; primero eran las hojillas y partituras y luego los magnetófonos, los registros discográficos y los medios masivos de comunicación, a los que actualmente se suman otras tecnologías. Aunque no sea una finalidad de primer orden, sí es una aspiración de los autores y de las agrupaciones que sus coplas permanezcan en el tiempo, lo que no tiene siempre que ver con la suerte que hayan corrido en el concurso (Páramo Fernández-Llamares, 2017, p. 434-435).

Este tipo de impresión fue relevante porque ayudó a difundir y popularizar la poesía y otras manifestaciones literarias entre las clases populares, que comenzaban a alfabetizarse y a leer por sí mismas aquello que antes solo se transmitía de forma oral en un contexto determinado. Además, los folletos se convierten en un modo de acceder a la cultura escrita sin tener que comprar libros caros y que, por su pequeño tamaño, es conveniente para trasladar y desechar una vez consumido. La transición de la oralidad a la escritura no implicó la desaparición de la dimensión sonora y performativa del texto, ya que muchos autores continuaron escribiendo con la intención de ser escuchados, adaptando su estilo a una recepción colectiva y dinámica, propia de la tradición oral que aún perdura en estas formas impresas.

El autor que prevé una recitación o una lectura en voz alta de su texto frente a un grupo de oyentes escribe de manera diferente a aquel que escribe anticipando una lectura silenciosa y solitaria. [...] Tanto en verso como en prosa, dentro de la diversidad de los géneros y los estilos, quien escribe para ser escuchado imprimirá a su discurso un dinamismo atento a una recepción que fluye hacia delante, sin retorno posible. [...] Cuando un texto de esa índole se transcribe en un manuscrito, lo que se registra es solo una versión, versión efímera, que se pronunció en cierta ocasión y que difiere en más o en menos de las pronunciadas en otras ocasiones. (Frenk, 1991, p. 19)

Dado lo delicado del papel utilizado, estos textos no estaban destinados a perdurar en el tiempo, sino a circular ampliamente. Su objetivo principal era la difusión masiva, por lo que se priorizaba la economía de recursos y la facilidad de producción por sobre la durabilidad del soporte. Esta lógica continúa vigente en diversos ámbitos contemporáneos, donde se busca alcanzar a un público amplio reduciendo costos para fomentar la cantidad. En este marco, la materialidad efímera de los impresos se complementa con la flexibilidad de sus contenidos, que adoptan múltiples formas —en prosa o verso— y están pensados para ser leídos en voz alta, manteniendo así una estrecha relación con lo performativo y lo oral.

Los textos de los impresos en general son polimorfos, es decir, que pueden realizar el mismo tema de distintas maneras, prosa o verso, y se conciben para oralizarse; es decir, son textos para vocalizarse en la *performance*. De ahí que se puede afirmar que

las palabras impresas se conciben como un acontecimiento, similar a la naturaleza de los textos orales; es decir, “como una entidad fluida, maleable, capaz de transformarse en sucesivas repeticiones” que “se va realizando dentro de su circunstancia y de acuerdo con ella” (González y Masera, 2024, p. 220).

En la poesía de la murga rioplatense la transmisión oral permite y requiere una conexión entre el público y los murguistas. La posibilidad de realizar folletines y repartirlos previamente a las presentaciones contribuyó a la popularización de los grupos y del género murga. Estas publicaciones, en conjunto con los libretos que guardan los grupos, han contribuido a la preservación de la poesía popular. Así, la transmisión oral característica de la murga rioplatense se ve reforzada por la circulación de sus textos en formatos impresos como folletines o pliegos sueltos, práctica que no solo contribuyó a su difusión y popularización, sino que también inscribe estas manifestaciones en la tradición de la literatura de cordel, donde lo escrito convive con lo performativo y conserva huellas de la recepción y del contexto histórico que atravesaron.

La difusión de los textos murgueros en pliegos sueltos o cuadernillos, a los que puede aplicarse el término “literatura de cordel”, ha dado lugar a una intensa vida de estas letras como literatura popular escrita. La costumbre de regalar o vender “a voluntad” estos pliegos en los lugares de actuación fue y es actualmente práctica corriente también en las murgas y chirigotas de Andalucía y Extremadura. [...] Muchos de estos pliegos ofrecen otros testimonios: intervenciones manuscritas de los seguidores de determinado conjunto, tachaduras y recortes por imposición de la censura durante la dictadura sufrida en Uruguay entre 1973 y 1985 (Fornaro Bordolli: 2007, p. 47).

En el carnaval uruguayo este tipo de prácticas se puede observar a lo largo del tiempo. Ejemplo de esto son los folletines de 1932 y el de 1976. Estos fueron presentados en recortes de revistas, diarios y entregas en formato de librito y repartidos al público interesado. El primer folletín (ver imagen 1), en formato de librito, es de la murga “La Milonga Nacional” del carnaval de 1976 y presenta un diseño simple con fondo blanco y texto en tinta azul. La tapa contiene en la parte superior el título y la fecha “Carnaval 1976” y debajo de este se menciona a Victor Facal Sociedad Anónima, quien es patrocinador.



El carnaval habla: la murga rioplatense y los caminos de su transmisión

El segundo folletín (ver imagen 2), a diferencia del primero, se presenta en formato anexo a un diario o revista, contiene la despedida de la murga “Curtidores de Hongos” del año 1932. Su título hace referencia al tipo de canto, la despedida, luego el recitado o canto está dividido en estrofas con la mención de diferentes participantes de la murga (coro y recitador). Al interior del texto se indica a Miguel Sassariuf como letrista del director y posee una imagen de un hombre leyendo un periódico.¹⁷

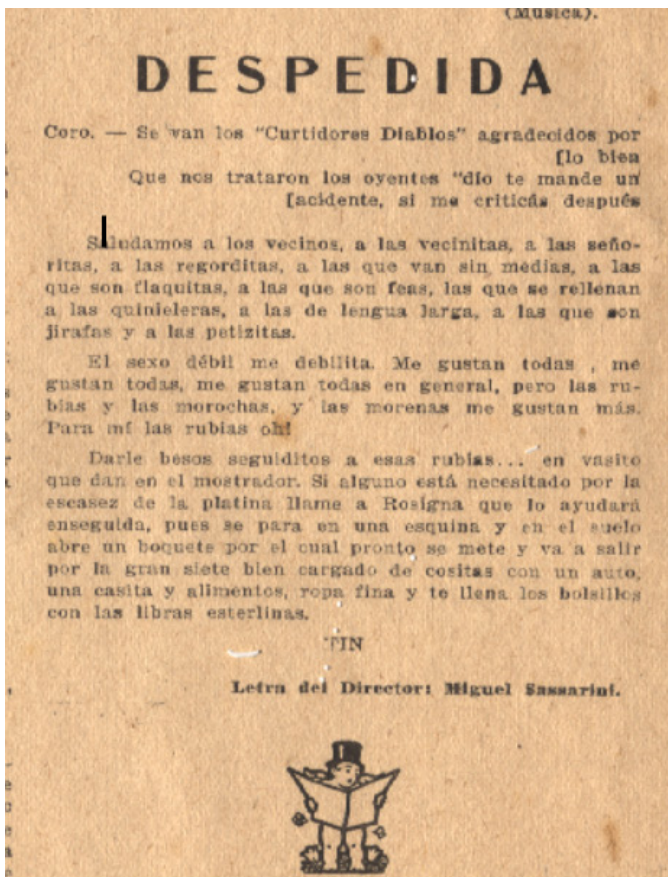


Imagen 1.

Tapa de folletín.

Fuente: archivo personal de la autora.

Imagen 2.

Segunda hoja de folletín

Fuente: archivo personal de la autora.

¹⁷ Nótese que el canto hace referencia a las mujeres mencionadas como el “sexo débil” informando que se despide y que le gustan todas, especialmente las rubias y quien lee este canto y el periódico es un que-rubín hombre con galera. Esto deja notar a quién está dirigido este folletín. Esto mismo sucederá con el folletín porteño cuyo título es “Vamos a ver las niñas que tienen” y en una imagen debajo del canto se ilustra a un hombre arrodillado haciendo gestos hacia una mujer sentada en un sillón, que usa pollera larga y no muestra las piernas, que es lo que él quiere ver.

El tercer texto (ver imagen 3) presentado en formato de una sola hoja, o pliego suelto, es de carácter más antiguo y pertenece a “Sociedad Carnavalesca Aire Puro y Porros Gordos” de mediados del siglo XX. Este hace referencia a la creación de la agrupación “fundada en el año de la Chacra” y presenta un canto dividido en dos columnas. La columna de la izquierda contiene la letra de un coro vals y su solo con versos humorísticos y sátiras, hablando a los amantes de las verduras. La columna de la derecha, por su parte, incluye una marcha con su coro y su solo con tono jocoso y crítica social que comienza con el verso “entonemos el himno sanchesco”. Al final del folletín se encuentra el dibujo de un personaje carnavalesco vestido con ropas de disfraz y abierto de piernas.

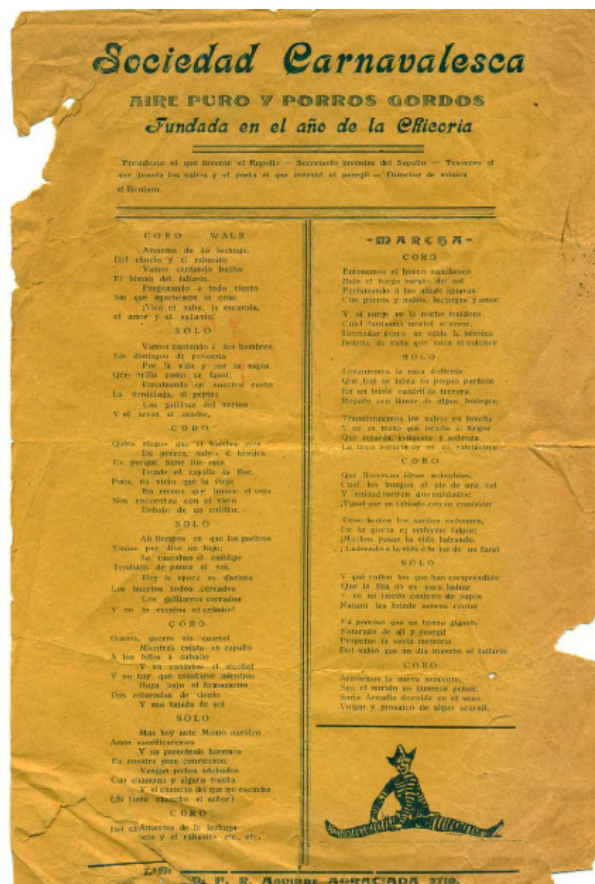


Imagen 3.

Pliego suelto de primera década del siglo XX.

Fuente: Archivo personal de Marita Fornaro (2007).

Graficando esto en dos folletines porteños, el primero, publicado en enero de 1949 por la imprenta Esmeralda en Buenos Aires en forma de librito, tiene como título “Versos para Murgas, Cocoliches y Paisanos” (ver imagen 4). Además, en la portada tiene a tres personajes caricaturizados que representan con máscaras a estos tres tipos de personas mencionadas en el título. Esta tapa también informa que se vendía a 40 centavos. Las páginas internas tendrán letras de murga transcritas dedicadas a la presentación, saludo al público y a la burla, en este caso al tipo de vestimenta que utilizan las mujeres actualmente.



Imagen 4.

Tapa de folletín - página I del folletín - página V del folletín.

Fuente: archivo personal de la autora.

Ahora bien, en el año 2020 la murga Lxs Quitapenas¹⁸ realizó folletines con las letras de su murga que entregó de manera gratuita en la presentación que realizaba en una plaza de Buenos Aires¹⁹. Este folletín se entregó en formato desplegable, contrario al anterior que se entregaba en formato de librito. Posee como título “El barrio se puso super” (ver imagen 5) y el nombre de la murga, además de hacer referencia a sus 30 años de trayectoria. Contiene la totalidad del repertorio cantado ese año en la calle y en escenarios porteños, incluyendo un homenaje a los 30 años y su retirada, que desarrolló sobre el final de la actuación de la murga, haciendo referencias emotivas y nostálgicas.

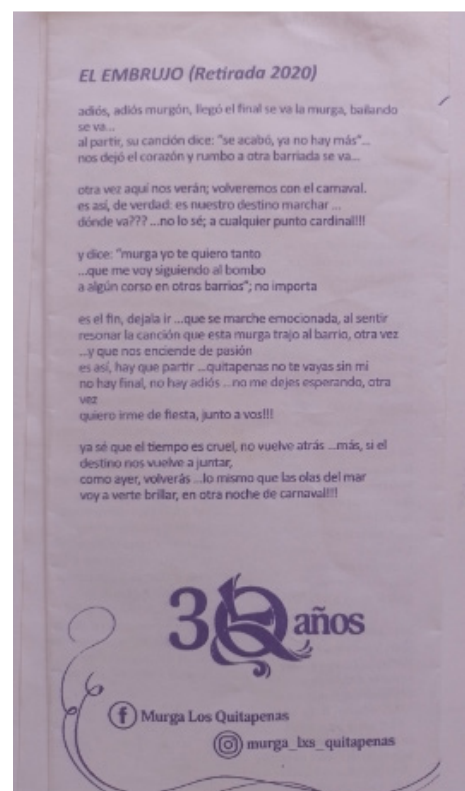
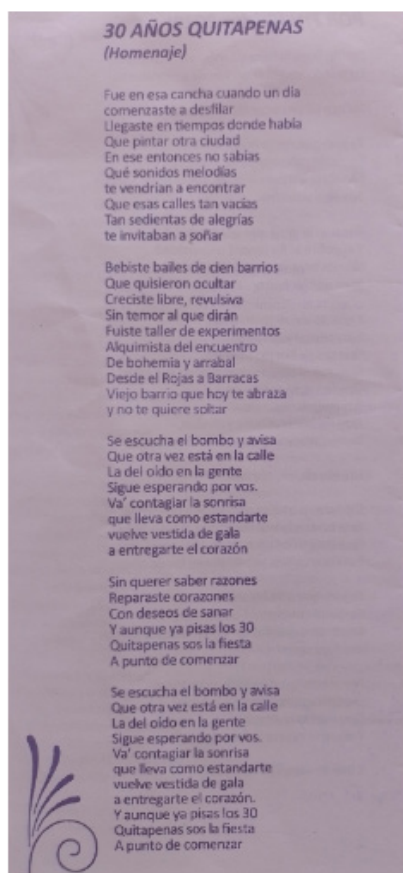


Imagen 5.

Tapa del folletín - página 2 del folletín - última página del folletín.

Fuente: archivo personal de la autora.

¹⁸ Antes denominados “Los Quitapenas” haciendo el cambio por la x en el artículo para ser inclusivos con todos los géneros participantes de la murga.

¹⁹ Documento extraído del archivo personal.

Aunque se puede considerar que este tipo de textos florecieron cuando la mayoría de las clases populares eran analfabetas, hasta el día de hoy siguen circulando como un modo de trasladar algo efímero, como un canto, a algo más tangible, como lo es el papel (incluso si este formato es considerado efímero). Como se pudo observar en los folletines anteriores, el texto se enriquece con las imágenes que acompañan las letras o a la edición en sí misma. En un ámbito como el de las murgas, donde la voz ocupa un lugar central, la circulación de textos impresos en formatos similares a la “literatura de cordel” ha sido clave para la preservación y la difusión de las letras populares.

Esta práctica, que remite a la tradición de los folletines vendidos o regalados como forma de autoconocimiento del grupo y de ofrecimiento al público, consolida el vínculo entre lo oral y lo escrito en la cultura murguera. Sin embargo, estos textos no circulaban desnudos, sino revestidos de estilos musicales diversos —como la cifra, la milonga, el tango o la zamba— que, lejos de ser asignaciones fijas, ofrecían múltiples posibilidades de combinación entre letra y melodía, resignificando cada poema en la voz y el cuerpo del intérprete.

Pero esa producción literaria iba a su encuentro con un ropaje, el del estilo, la cifra, la milonga, el tango, la zamba, y el de todos los géneros musicales en boga. En este punto no hay que olvidar que la conexión entre un poema determinado y un género musical no era fija, ni aun entre un poema y una determinada melodía, ya que un mismo texto podía ser cantado con diferentes géneros y melodías. Los poemas así musicalizados venían a exponer a sus oyentes de diferentes temáticas, diferentes registros de escritura y diferentes articulaciones de música y texto. Además, venían a su encuentro con una rúbrica que la letra escrita ignoraba: la del grano y el género de la voz. Como en todo sistema predominantemente oral, los textos podían quedar más asociados al carácter de la voz y al sexo del intérprete que a la identificación efectiva del autor, contribuyendo, por esta razón, al desvanecimiento de dicha figura en las manifestaciones populares. (García y Chicote, 2008, p. 69)

No obstante, ahora que los cantos de murga se mediatizan a través de los discos y de la tecnología digital, pueden encontrarse pequeños repertorios acompañando a la producción especialmente en los CD. De todos modos, el

lugar de encuentro preferencial entre las murgas, el público y los cantos sigue siendo el espacio del escenario, la calle y los días de carnaval. El festejo no sobrevive como tradición por sí sola, sino gracias a una comunidad que la fusiona con otras celebraciones. Esto queda arraigado en las culturas locales de cada zona, de ahí las diferencias entre pueblos, comunidades y países que aportan a los festejos su propia impronta.

Conclusiones

El aporte metodológico que orienta este trabajo proviene de una investigación doctoral en curso dedicada al análisis de la murga rioplatense entre los años 2000 y 2020, con un recorrido histórico que permite situar previamente las transformaciones en los modos de festejo del carnaval. El corpus de estudio se conforma a partir de un archivo propio integrado por materiales diversos —pliegos sueltos, folletines, registros audiovisuales y sonoros—, junto con observaciones y experiencias de campo realizadas en el Río de La Plata. La conformación de este archivo responde tanto a la asistencia a tablados, desfiles oficiales y actuaciones barriales como a la recopilación de testimonios y materiales gráficos que circulan en el ámbito murguero. Esta base empírica, sumada a una perspectiva teórica que articula estudios sobre oralidad, literatura popular y *performance*, permite situar la murga como práctica poética y social atravesada por tensiones entre tradición e innovación, y como parte de un entramado mayor que es el carnaval rioplatense en sus dimensiones históricas, políticas y culturales.

Los cambios históricos y sociales de cada región modifican considerablemente los modos de festejo. Sin embargo, en la tradicionalización, podemos encontrar significativas comparaciones con otros carnavales en donde se pone el foco en la expresión lírica como lo son el carnaval de Cádiz, el montevidiano en Uruguay y el porteño en Argentina. Como especifica Chouitem (2016), la gestación, evolución y maduración depende de cada pueblo, pero encuentra sus bases en el intercambio cultural dado por el tiempo, esto genera una entidad única a la vez que reconocible y catalogable por su estructura fundacional.

Por ello podemos encontrar similitudes entre los tres carnavales portuarios, debido al intercambio cultural constante que se dio durante siglos en estas ciudades. Se tienen en cuenta también las especificidades que se han dado en cada zona para complejizar las festividades, vinculándolas con la sociedad tanto política como la del pueblo. Si bien cada carnaval toma elementos de la cultura de sus pueblos, también se puede vincular y relacionar con otros carnavales, por su cercanía geográfica, por su relevancia histórica y reconocida o por el efecto de la población migrante que trae sus propias costumbres y las pone en juego política, social y culturalmente.

En este entramado de influencias, la murga rioplatense se configura como una forma de poesía popular viva, donde la oralidad, el cuerpo, la música y el texto conviven en una manifestación artística profundamente ligada al territorio y a las transformaciones sociales. La tensión creativa entre tradición e innovación, sumada a la circulación impresa de sus letras y a la *performance* colectiva, permite no solo preservar la memoria cultural, sino también actualizarla constantemente en diálogo con nuevas generaciones. Así, la murga no solo resiste como forma de arte popular, sino que se renueva y se proyecta, manteniendo su potencia crítica, festiva y comunitaria en cada carnaval.

El canto murguero, como acto colectivo, poético y político, se convierte en una herramienta de expresión profundamente arraigada en la experiencia popular. Su capacidad para condensar problemáticas sociales, emocionales y políticas, en clave humorística o satírica, refuerza su rol como vehículo de denuncia y reflexión. En este sentido, la voz no solo comunica, sino que interpela, conmueve y moviliza. La murga, en su hibridez estructural y su plasticidad expresiva, ofrece un campo fértil para seguir explorando los cruces entre oralidad, escritura y *performance*.

La poesía popular cantada, cuando se articula con la memoria colectiva, además de preservar tradiciones, las transforma en acción y resignificación. En la murga, esa memoria se actualiza en cada presentación, cargada de sentido presente y proyección futura. Las letras no son más que testimonio, son herramienta de participación, de resistencia y de construcción de identidad cultural.

A través de la palabra dicha, impresa o cantada, la murga continúa moldeando identidades, narrando historias y celebrando la vitalidad de lo común, afirmándose como un espacio donde la cultura popular se reinventa sin perder su raíz.

Referencias

- Benítez Rojo, A. (1998). *La isla que se repite*. Editorial Casiopea.
- Boito, M. E. (2011). Algunas reflexiones sobre el carnaval. Fragmentos de dos clases introductorias al Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva (ECI-UNC). *Onteaiken*, N°12: 20-37.
- Cardozo, F. y Ramos, G. (2018). *100 veces murga. Relatos esenciales de la murga uruguaya*. Ediciones B.
- Charaudeau, P. (1995). Las emociones como efectos de discurso. *Versión. Estudios de comunicación y política*, (26), 97-118. <https://publicaciones.xoc.uam.mx/MuestraPDF.php>
- Chartier, R. (1995). *Sociedad y escritura en la sociedad moderna*. Instituto Mora.
- Chouitem, D. (2016). Cádiz, cuna de la murga uruguaya: ¿Mitificación de los orígenes? *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (32), 41-63.
- Colombres, A. (2010). *Sobre la cultura y el arte popular*. Ediciones del Sol.
- Da Matta, R. (1978). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. Fondo de Cultura Económica.
- Di Filippo, M. (2013). Ciudad, murgas y carnaval. Un análisis en torno a experiencias culturales populares urbanamente disruptivas [Trabajo final de seminario]. *Territorios urbanos y representaciones de la ciudad*, Archivos UBA, 2 - 22.
- Di Filippo, M. (2018). La corporalidad política de (y en) la fiesta. Reflexiones en torno al carnaval. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, (26), Archivos UBA, 52 - 63.
- Domínguez, M. E. (2016). Del carnaval a la música popular: transiciones en el arte murguero. *Clang*, (4).
- Frenk, M. (1991). Los espacios de la voz. *Amor y cultura en la Edad Media* Company (comp.), 9 -17.

- Frenk, M. (2006). *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. Fondo de Cultura Económica.
- Fornaro Bordolli, M. (2007). Repertorios en la murga hispanouruguaya, del letrista a la academia. *Pandora: revue d'études hispaniques*, (7), 31-48.
- García, M. y Chicote, G. (2008). *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. Editorial Edulp.
- García Gallardo, F. J. (2014). Andalucía en el carnaval, el modelo gaditano en F. García Gallardo y H. Arredondo Pérez (coords.), *Andalucía en la música: expresión de comunidad, construcción de identidad* (pp. 175-204).
- González Aktories, S. y Maserá, M. (2024). *Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias. Nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz*. Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, UNAM.
- Martín, A. (1994). El carnaval en Buenos Aires: festejos y festejantes en *Cuadernos del instituto nacional de antropología y pensamiento latinoamericano*, vol. 15, 85 - 98.
- Martín, A. (1997). *Fiesta en la calle. Murga, carnaval e identidad en el folclore de Buenos Aires*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento latinoamericano.
- Martín, A. (2017). Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires. *MEMORIAS, revista digital de historia y arqueología desde el Caribe colombiano*, (32), 200- 228.
- Mongin, O. (2005). *La Condición Urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Editorial Paidós.
- Páramo Fernández-Llamares, M. L. (2017). *El carnaval de las coplas, un arte de Cádiz*. Izana editores.
- Prat Ferrer, J. J. (2010). Oralidad y oratura en *Actas de Literatura Popular. Simposio sobre literatura popular*. Fundación Joaquín Díaz, pp. 15 - 30.
- Remedi, G. (1996). *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Ediciones Trilce.
- Romero, C. (2006). *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*. Ediciones Ciccus.
- Sacaluga Rodríguez, I. y Pérez García, Á. (coords.). (2017). *El Carnaval de*

Cádiz. *De las coplas a la industria cultural*. Editorial UCA.

Sanchez Romeralo, A. (1990). La edición del texto oral en Noguera Guirao, Jauralde Pou y Reyes (coords.) *La edición de los textos* (pp. 69-77). Tamesis Book Limited.

Trapero, M. (1996). *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria.

Trapero, M. (coord.). (2001). *Décima. Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Cámara Municipal de Évora.

Links de acceso a los poemas y folletines de Anáforas

<https://anaforas.fc.edu.uy/jspui/handle/123456789/46679>

<https://anaforas.fc.edu.uy/jspui/>

05.

Los impresos jocosos de tarascas y suegras de dos imprentas mexicanas desde su circulación (siglo XIX y XX)

Humorous Prints of Tarascas and Suegras from Two Mexican Printing Presses Through Their Circulation (19th and 20th Centuries)

Martha Fernanda Vázquez Carbajal
FaHCE - Universidad Nacional de La Plata

recepción: 12 de mayo de 2025
aceptación: 08 de octubre de 2025
DOI: 10.22201/udir.2954341xp.2026.263

Resumen

En este artículo se analiza la literatura popular impresa en México entre finales del siglo XIX y principios del XX, enfocándose en las imprentas de Antonio Vanegas Arroyo (1888-1927) y Eduardo Guerrero (1900-1959). Principalmente se retoman los impresos de naturaleza periódica y seriada, muchas veces ligados a festividades religiosas como el Corpus Christi. En particular, destacan los impresos dedicados a la “tarasca”, donde lo festivo se entrelaza con lo burlesco, lo crítico y lo sexual, en una combinación de tradición religiosa y sátira popular. Ambos abordaron temas recurrentes como el matrimonio y los conflictos familiares. La circulación de estos materiales no solo refleja las prácticas editoriales de la época, sino también los gustos, las tensiones sociales y las formas de resistencia simbólica de los sectores populares. Las representaciones femeninas en estos textos suelen ser estereotipadas, con una visión prejuiciosa y denigrante. A través de recursos humorísticos y estrategias comerciales —como la serialización y la alusión a indulgencias— estos impresos reflejan conflictos familiares, especialmente entre yernos y suegras, y muestran patrones de lectura vinculados a celebraciones religiosas. La literatura popular de estas imprentas combinó humor, crítica social y estrategias comerciales para captar la atención de un amplio público, logrando trascender épocas y regiones.

Palabras clave:

Imprenta popular mexicana, huacal y tarasca, suegra, festividades religiosas, representación femenina.

Abstract

This article analyzes popular literature printed in Mexico from the late 19th to the early 20th century, focusing on the printing presses of Antonio Vanegas Arroyo (1888-1927) and Eduardo Guerrero (1900-1959). This study focuses on periodical and serial prints, which were often linked to religious festivals such as the Corpus Christi. Particularly notable are prints dedicated to the “tarasca”, in which festivity is interwoven with mockery, social critique, and sexuality, blending religious tradition and popular satire. Both address recurring themes such as marriage and family conflict. The circulation of these materials reflects not only the editorial practices of the time, but also the tastes, social tensions, and forms of symbolic resistance of the working-class population. Female representations in these texts tend to be stereotypical and are often portrayed in a critical or derogatory manner. Through humorous devices and commercial strategies, such as serialization and allusions to indulgences, these prints reflect family tensions, particularly between sons-in-law and mothers-in-law. They also show patterns of readership linked to religious celebrations. This popular literature combined humor, social criticism, and commercial strategies, achieving a reach that extended beyond both temporal and regional boundaries.

Keywords:
Mexican popular print, huacal and tarasca, mother-in-law, religious festivities, female characters.

La circulación de la literatura popular impresa puede abordarse desde diversas perspectivas: los medios por los que se difundió, los tipos de lectura, los lugares y épocas que alcanzó, los tipos de materiales utilizados o los periodos de publicación, entre otros. Cada uno de estos aspectos podría estudiarse con detenimiento y ayudar a comprender el fenómeno de la literatura popular impresa. No obstante, rastrear sus recorridos y formas de lectura —incluyendo aquellas realizadas en voz alta (Frenk, 2005; Botrel, 2007)— representa un desafío. A pesar de ello, ciertos elementos editoriales y literarios presentes en los propios textos permiten reconstruir parte de su difusión e intuir el impacto que pudieron tener.

Tal es el caso de algunos impresos populares de carácter jocoso y, muchas veces, satírico de las imprentas mexicanas de Antonio Vanegas Arroyo y de Eduardo Guerrero de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Entre la producción editorial de ambas casas destacan aquellos impresos que fueron divididos según su contenido, así como publicados con intervalos de tiempo en función de ciertas celebraciones. Muchos de ellos están seriados en primeras, segundas e, incluso, terceras partes según la extensión de su contenido, mientras que otros impresos son periódicos en tanto que se refieren y se publican dependiendo de las festividades religiosas, como el Corpus Christi.¹

Antonio Vanegas Arroyo fue un impresor de la Ciudad de México, cuya casa editorial funcionó desde 1880 hasta 1928, última fecha anotada en sus publicaciones. Al morir Antonio Vanegas Arroyo en 1917, su hijo Blas y su nieto Arsacio siguieron con la producción de la imprenta y en conjunto lograron producir textos de contenido y formato variable (Monroy Sánchez, 2022, pp. 36-37; Vázquez Carbajal, 2022, pp. 22-23). Manuel Manilla y José Guadalupe Posada colaboraron con sus grabados hechos para estos materiales.

Por su parte, la imprenta de Eduardo Guerrero, fundada alrededor de 1900, fue contemporánea a la de Antonio Vanegas, pero tuvo

¹ Si bien el adjetivo ‘periódico’ suele relacionarse directamente con el periódico como impreso diario con contenido noticioso principalmente, en este estudio se toma desde la acepción de que “guarda período determinado” (*Diccionario de la Lengua Española*, 2014 *sv. masivo*).

su época de mayor producción entre 1910 y 1934 (Monroy Sánchez, 2024). Al final de este periodo, la imprenta de Eduardo Guerrero tuvo mayor alcance que la testamentaria de Vanegas Arroyo, sobre todo con la impresión de cancioneros populares, volviéndose su principal competencia (Monroy Sánchez, 2024; Speckman, 2005, p. 395).

La producción de ambas imprentas fue variada tanto en formatos como en contenidos. Con respecto al formato se publicaron hojas volantes (hojas sueltas), pliegos de cordel (4 folios), cuadernillos (hasta 16 folios), librillos (de menos de 64 folios) y libros (a partir de 64 folios), estos dos últimos se publicaron principalmente en la imprenta de Vanegas Arroyo. Aunado a ello, los tamaños de impresión eran diversos, por ejemplo, las hojas volantes podían medir 1/8, 1/16, 1/32 o hasta 1/64 de pliego, aunque generalmente se trataba de hojas de 1/8 (20 × 30 cm aproximadamente). Los colores del papel, así como las tintas que se usaban, eran heterogéneos. Incluso, las variaciones dependían del funcionamiento de cada imprenta y dentro de la misma imprenta dependían del periodo de impresión, tanto por el cambio de la persona a cargo (los herederos de Antonio Vanegas Arroyo tras su muerte) como por los avances tecnológicos (la inclusión del fotograbado, por ejemplo).²

De igual forma, los contenidos temáticos fueron por demás diversos: noticias histórico-políticas, de desastres naturales y no-naturales, crímenes, suicidios, sucesos sobrenaturales y religiosos; así como, temas amorosos, narraciones jocosas, oraciones y recetas de cocina, por mencionar algunos. Lo mismo sucedió en cuanto a los géneros literarios: teatro, cuentos, cancioneros, manuales, divertimentos, crónicas, entre otros; escritos tanto en verso, como en prosa o en formato mixto.

² El plagio entre diferentes imprentas, aunque el término sea posterior, siempre ha estado presente (Galí Boadella, 2007: 20), sobre todo de la imprenta de Eduardo Guerrero a la de Vanegas Arroyo. Tal es el caso del cuadernillo *Primer libro de cocina* publicado por Guerrero, cuya ilustración es de José Guadalupe Posada. Sobre este caso, se conserva una carta de la viuda de Vanegas Arroyo en la que le solicita a un juez de lo civil que Eduardo Guerrero le pague \$4650 por daños y perjuicios (Rubí, viuda de Vanegas Arroyo, Carmen y Eduardo A. Guerrero Ord. Civ., s/f).

Del calendario litúrgico a las colecciones seriadas: estrategias editoriales

Entre los impresos periódicos vinculados al Corpus Christi que se retoman en este estudio se encuentran: *Aquí están el huacal y la tarasca para aquellos que quieren ruido y frasca*, *Gran tarasca proyectada, o sea, felicitación por don Chepito Charrasca y su comadre*; *¡El Tarascón de 1902!*; *Ha llegado el día del corpus y día de mucha borrasca, en que todos los chamacos piden para su tarasca*, *La tarasca* y *Para que mejor les plazca a los Tonchos y Manueles les dedico esta tarasca dándoles los parabienes*,³ todos ellos de la imprenta de Vanegas Arroyo. Por otro lado, en los impresos seriados están *Quemazón. Primera parte. Pleito de suegras y yernos*, *Quemazón. Segunda parte. Pleito de suegras y yernos* y *Quemazón. Tercera parte. Pleito de suegras y yernos* de la imprenta de Eduardo Guerrero.

Todos los impresos aquí retomados son hojas sueltas de distintos tamaños. *Aquí están el huacal y la tarasca para aquellos que quieren ruido y frasca*, *La tarasca* y *Quemazón* primera, segunda y tercera parte sólo tienen el encabezado y están compuestas de varias cuartetas y décimas. En los demás casos, los impresos contienen diferentes unidades textuales que hacen referencia a la festividad de diferentes formas. Incluso, se retoman canciones y zarzuelas populares en la época y se hace alusión a ellas dentro de las otras unidades textuales. Se trata de composiciones mayormente en verso, aunque *Gran tarasca proyectada, o sea, felicitación por don Chepito Charrasca y su comadre* y *Ha llegado el día del corpus y día de mucha borrasca, en que todos los chamacos piden para su tarasca* son composiciones mixtas.

Algunos de los temas presentes en los impresos periódicos y seriados son el matrimonio y los encuentros sexuales, principalmente a

³ En el *incipit* del impreso se relaciona a la tarasca con el nombre de Antonio y Manuel, lo que quizá se deba a que el 13 de junio es el día de San Antonio de Padua y el Corpus Christi suele celebrarse alrededor de esa fecha. Por otro lado, el Corpus Christi es conocido como día de las mulas (se acostumbraba cargar las mulas de ofrendas) y posiblemente se asocia con San Manuel por un juego de palabras, aunque en el santoral se le celebre el 1° de enero. La costumbre de cargar las mulas aparece en *¡El Tarascón de 1902!*: “Sobre todo las mulitas / que es de lo más principal, / los huacales y tarascas / que quieren hasta volar.” (s. f.).

través de la burla a personajes femeninos, elementos que también son recurrentes en impresos populares españoles de épocas anteriores y contemporáneas. La figura femenina caracterizada por la preocupación por quedarse soltera, las incomodidades causadas por el matrimonio (como las suegras) o por la crítica a su actuar se encuentra en impresos tanto en México como en otras regiones iberoamericanas.

En ambas imprentas, las publicaciones periódicas y seriadas responden a una estrategia comercial, ya sea porque toman provecho del calendario litúrgico vendiendo los impresos como primordiales para la celebración o porque pretenden mantener al público cautivo con la interrupción de las narraciones. Por un lado, la práctica de vender impresos a partir de las festividades religiosas se puede rastrear a épocas anteriores. La apropiación del impreso en las celebraciones no era solamente para su venta y lectura, también formaba parte de la fiesta en calidad de material, como menciona Joaquín Díaz:

Algunos autores nos han referido la práctica, ya extendida a las solemnidades mayores —tanto en el interior como en el exterior del templo y en ocasiones como el Corpus, Pascua o particularmente en la comunión anual de los enfermos—, de comprar aleluyas para recortar sus viñetas⁴ y arrojarlas como lluvia multicolor sobre los desfiles religiosos (Díaz, 2001, párr. 16).

Ejemplo de estos impresos periódicos son las oraciones para celebrar la Semana Santa,⁵ el santoral, las novenas para posadas y las calaveras literarias para el día de muertos, entre otros.⁶ Así pues, el calendario litúrgico dictaba las prácticas editoriales (y comerciales) de las imprentas populares, así como de los vendedores (y distribuidores) de la literatura po-

⁴ Otra costumbre común referente a la imprenta popular y las celebraciones religiosas es el recortar los aleluyas que “puede haberse ido tomando de otros orígenes, contaminándose y aplicándose a diversos fines, pues conocemos el uso que de los rodolins o redondeles tijereteados hacían los muchachos cuando jugaban a la oca o a la lotería. También sabemos que en pliego, y generalmente con 16 figuras, se editaban esos dibujos que en tamaño octavo se arrojaban el Sábado Santo dentro de la iglesia, según nos dice el *Diccionario de Autoridades*.” (Díaz, 2001, párr. 16)

⁵ Véase *¡Mi matraca!* (s. f.).

⁶ Sobre ambos temas, Grecia Monroy Sánchez ha estudiado los impresos tanto desde su periodicidad como desde su contenido. Véase “Los contrafacta en los cuadernillos de novena para las posadas de la imprenta de Vanegas Arroyo” (2023) y “Forma poética y tipología de las calaveras de asunto político en la imprenta mexicana” de este mismo volumen.

pular impresa. A ello habría que sumarle la costumbre de aventar los papelitos que se recortaban y aventaban el día de la fiesta. En palabras de Joaquín Díaz:

Conocemos grabados sobre niños que van vendiendo los pliegos e incluso de alelu-
yeros vendiendo pliegos a niños (véase el *Abecedario de vendedores y oficios* editado
por Marés en 1873), pero escasean —al menos yo no las he encontrado— las láminas
en las que se pueda observar la costumbre en cuestión de arrojar los papelitos sobre
la procesión o sobre el público que la acompañaba (2001, párr. 15).

El quehacer del papelerero aparece en una de las décimas del impreso *Quema-
zón. Tercera parte. Pleito de suegras y yernos*:

Han de decir muchas suegras:

–Qué diablo de papelerero,
el que parece tarabilla
y yo que de rabia me muero.
Ojalá que lo encontrara
en la viña o basurero,
le quitaba la camisa,
la cobija y el sombrero.

Por otro lado, los impresos seriados, en su mayoría, se enumeran en función de la colección a la que pertenecen, principalmente en los cancioneros (independientemente de su formato). Tal es el caso de algunos cuadernillos que se enumeran para diferenciarse entre ellos, como la “Colección de canciones modernas para...” y “Colección de cartas amorosas” (véase Gómez Mutio, 2021),⁷ y de otros cuadernillos como *La cocina en el bolsillo* (que se tiene noticia hasta el cuaderno número 7), todos de la imprenta de Vanegas Arroyo.

Los impresos periódicos son de contenido, género y estilo variado, aunque partan de un contexto religioso. Por ello, los impresos que aquí se abordan tienen tono burlón, así ha-

⁷ De los cancioneros seriados también hay ejemplares en hoja volante, como *Unas lindas mañanitas a las muchachas bonitas. Primera parte*, del que también se tiene *Unas lindas mañanitas a las muchachas bonitas. Segunda Parte*, por mencionar algunos ejemplos.

gan referencia a la celebración del Corpus Christi o a los pleitos de suegra seriados, aquellos que comparten la burla hacia los personajes femeninos en torno al matrimonio. Lo mismo sucede con las series con diferentes fechas de publicación, como los pleitos de suegra que aquí se estudian, en los que la narración de los inagotables problemas entre los yernos y las suegras se desarrolla y continua en diferentes impresos.⁸

En cuanto a la frecuencia de impresión, los intervalos de tiempo entre publicaciones podían ser fijos, como los asociados con la celebración anual del día del Corpus, o variables, al tratarse de series. Incluso, los impresos suelen hacer referencias a su anualidad:

Es memorable la frasca
que se arma año con año.
Nada, pues, tiene de extraño
porque trae la Tarasca.
Se goza mucho y se gasta,
los bailes, los cuchicheos,
son de este día los trofeos
en que los enamorados
mutuamente convidados
satisfacen sus deseos.

(“De plácemes van a estar Manueles y Manuelitas, los Antonios y Tonchitas, los chamacos a la par pidiendo su tarasquita”, *Ha llegado el día del corpus y día de mucha borrasca, en que todos los chamacos piden para su tarasca*, s. f.).

Aunque algunas series podían publicarse también de manera anual (como las colecciones de canciones), no estaban limitadas a ninguna periodicidad. Sin embargo, no se puede saber con certeza cada cuánto tiempo se imprimía un número de la serie respecto del anterior por la falta de fecha de impre-

⁸ Para un análisis de los personajes femeninos en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo véase Gómez Mutio (2021). Para un análisis comparativo de los personajes de la soltera y la suegra en diversas imprentas mexicanas y rioplatenses véase Vázquez Carbajal (En prensa).

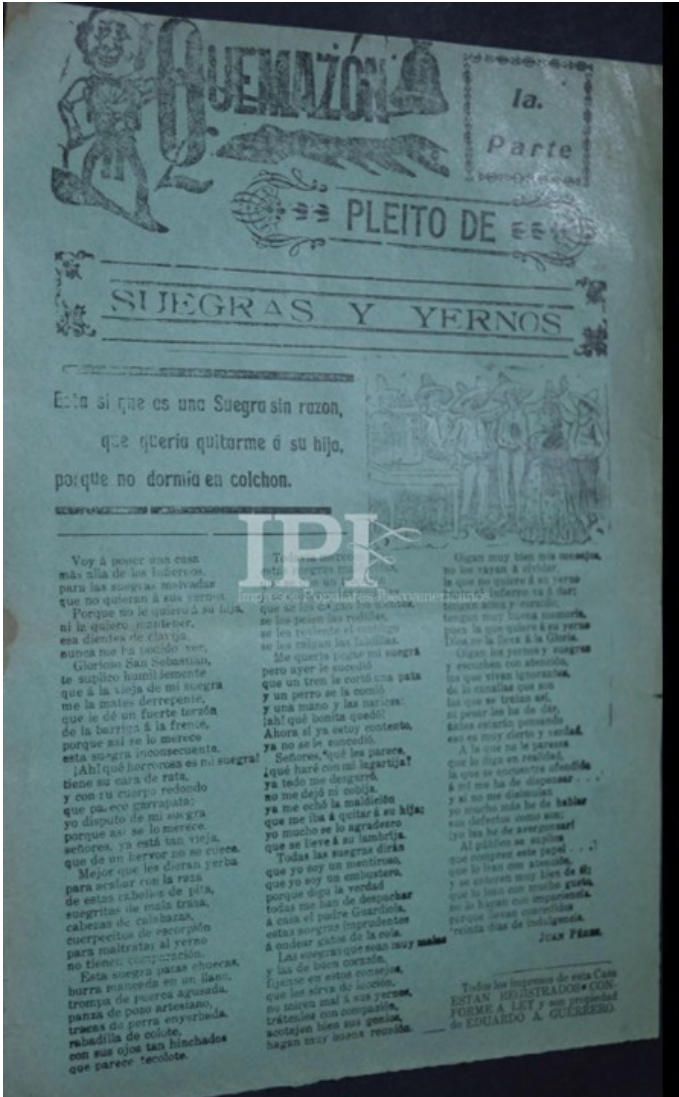
sión. Declarar únicamente el año de impresión, así como no hacerlo, era una práctica común entre las imprentas.

Además de las series podemos encontrar versiones: hojas sueltas con cambios mínimos que parten de un impreso, todas con un mismo título de encabezado. Muestra de ello son tres versiones y una variante que se conservan de *Quemazón*. *Primera parte. Pleito de suegras y yernos*. En estas versiones se han modificado el pie de imprenta (incluso se eliminó en una de ellas), la distribución del encabezado y los elementos ornamentales. Sin embargo, en las tres hojas se mantiene la autoría de Juan Pérez (Véase Imagen 1, *Quemazón. Primera parte*).



Adicionalmente, se conserva una variante de la primera parte del pleito que es versión de *Quemazón. Segunda parte. Pleito de suegras y yernos*. En otras palabras, se imprimió la misma historia dos veces, etiquetadas como primera y segunda parte (Véase Imagen 2, *Quemazón. Primera y segunda parte*).

Imagen 1. *Quemazón. Primera parte*



También de la segunda y tercera parte del pleito entre la suegra y yerno hay versiones con cambios mínimos en la puesta en página, el pie de imprenta y el uso de distintos grabados con personajes femeninos. Sin embargo, el texto se mantiene sin cambios. Este estudio comienza con el análisis de los impresos periódicos, cuyo contenido es bastante diverso. En los aquí propuestos, la alusión a las tarascas es fundamental y se saca provecho de su polisemia, sobre todo cuando se relaciona con personajes femeninos. Los significados de la tarasca combinados con la burla toman un tono jocoso que se refleja en las hojas sueltas.

Imagen 2.

Quemazón. Primera y segunda parte

La risa periódica en las tarascas: algunas representaciones femeninas

El término ‘tarasca’ es la “representación del mal en forma de serpiente o dragón hembra alado” (Caballero Sánchez, 2012, p. 19) y se usa como ‘mojiganga’ —disfraz, títere o figura humana presente en las fiestas— en la festividad del Corpus Christi (60 días después del domingo de resurrección). Este animal hace alusión a una leyenda francesa en la que Santa Marta ayudó a matar una bestia (Calleja, 2016). La tarasca se suele representar con una figura de dragón y así se muestra en el impreso *Para que mejor les plazca a los Tonchos y Manueles les dedico esta tarasca dándoles los parabienes* (Véase Imagen 3, *Para que mejor les plazca*).

Aunado a lo anterior, y desde un punto de vista más jocoso, la palabra tarasca se utiliza, según el *Diccionario de mejicanismos*, para referirse a una “mujer no muy bella ni atractiva” (Santamaría, 2005, *sv. tarasca*). Asimismo, en la actualidad se usa coloquialmente para referirse a la “mujer temible o denigrada por su agresividad, fealdad, desaseo o excesiva desvergüenza” (*Diccionario de la lengua española, sv. tarasca*). De manera que no resulta extraño que en los impresos sobre las tarascas se muestre a los personajes femeninos con un tono peyorativo.

Esta misma descripción peyorativa de la mujer está presente en impresos españoles, como es el caso de la *Relación burlesca y pestilente contra todas las mugeres: en dónde se verá*



Imagen 3.
Para que mejor les plazca

los desengaños, abestruces que son, y se les pone como ellas merecen. Compuesta por el doctor Zancajo, primo segundo de la Burra de Balám, la cual es la segunda parte de la Pasmosa y dulce relación que un amante poeta compuso en alabanza de las damas: para que qualquier galán la represente en algún estrado, pintándolas como se merecen. Mientras que en la primera parte el narrador se concentra en hacer halagos a las mujeres, en la segunda parte critica cada uno de los aspectos relacionados con ellas.

En esta segunda parte de la relación, se compara a la tarasca con la forma de vestir de las mujeres para celebrar la festividad del Corpus Christi:

Luego adornan su persona
de la riqueza y la gala:
lo primero las camisas
son muy finas y delgadas,
los tocados prodigiosos,
gargantillas y arracadas;
[...]
y mirando realmente
cómo ello es a la clara
luz de la razón, parecen
tan redondas y sopladas,
a la que el día del Corpus
el vulgo llama Tarasca.

De tal suerte que en este pliego de cordel se establece una relación con la tarasca desde dos niveles: a propósito de la festividad religiosa y para describir de manera ridícula los males de las mujeres, comparándolas con la serpiente o dragón. Esto mismo sucede en la imprenta mexicana, en donde la mujer se presenta como la tarasca (la bestia) a propósito de la festividad:

Por el zócalo paseaban
Don Antonio Calomé
con su esposa, Doña Pancha,

horrible cual Lucifer.
Encontraron a Jacinto,
que se iba a Chapultepec,
y Don Antonio le dijo:
¡Mi tarasca! Que es de ley.
—¿Pá qué quieres dos tarascas?
Te basta con tu mujer.

(¡Mi tarasca!, *Gran tarasca proyectada, o sea, felicitación por don Chepito Charasca y su comadre*, s. f.).

La degradación de la mujer a través de sus adornos y atavíos se hace desde lo grotesco de la tarasca, tomándolo por “lo ‘ridículo y extravagante’ lo ‘irregular, grosero y de mal gusto’, lo que es ‘cómico extraño, caricaturado’; o bien que tiene una ‘deformación significativa: lo deforme, horrible, lo deforme hilarante’” (Carranza, 2014, p. 79). Sin embargo, la degradación grotesca que se hace de la mujer no pierde su tono humorístico ni festivo, considerando lo siguiente:

En el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor (Bajtín, 1998, p. 24).⁹

De manera que en los impresos populares se plantea a los personajes femeninos comparados con la tarasca como personajes grotescos desde “un aspecto cómico y un aspecto corporal” (Beristáin, 2006, *su* grotesco). La comparación de la mujer con un monstruo, rebajándola a una representación grotesca por su comportamiento, resulta cómica (por no decir carnalesca) y forma parte del tono festivo de la celebración religiosa.

⁹ Bajtín enfatiza al respecto de lo grotesco que, “para comprender la profundidad, las múltiples significaciones y la fuerza de los diversos temas grotescos, es preciso hacerlo desde el punto de vista de la unidad de la cultura popular y la cosmovisión carnalesca; fuera de estos elementos, los temas grotescos se vuelven unilaterales, anodinos y débiles” (1998, p. 61).

En las hojas de Vanegas Arroyo, como el impreso *La tarasca*, se presenta a la mujer como grotesca y tramposa, comparándola con tarascas por su apariencia y conducta:

Las rotas de vecindad,
que andan en busca de frascas,
se adornan en este día
hasta parecer tarascas.
Se figuran que están guapas
con tres moños machucados
y que mil enamorados
se han de encontrar al momento,
y van echando más viento
que guajolotes hinchados.

En esta décima se hace evidente, como ya se mencionó, el adorno excesivo de las mujeres que, más que “favorecerlas”, las acerca a ser comparadas con serpientes o dragones. Asimismo, la elección del personaje de “las rotas” las muestra como embusteras por intentar aparentar aquello que no son. La rota (o el roto), según Francisco Santamaría, es “Petimetre, pisaverde: individuo sin quehacer y sin dinero que viste bien a fuerza de trampas y picardías. La mujer del pueblo llama rota a la señorita de la clase media que vive a lo rico” (2005, *sv.* roto).

La acotación que se hace de la mujer, o las “señoritas”, pretenciosas se relaciona con otras características que se le suelen atribuir a los personajes femeninos en la literatura popular impresa, como el ser aprovechadas. Ejemplo de ello es la siguiente décima de la hoja suelta *Aquí están el huacal y la tarasca para aquellos que quieren ruido y frasca*:

Francisca la garbancera
parienta de don Maclovio
tiene en la tienda su novio
que es solemne tronera.¹⁰
Se muestra ella zalamera

¹⁰ “Ser un atronado, o un tronera, o atolondrado, o parrandero, un tarambana” (Santamaría, 2005, *sv.* bala).

cariñosa y complaciente,
y cuando menos el siente,
con buenos modos le saca
un peso muy reluciente
*para huacal y tarasca.*¹¹

Como se ve en la décima anterior, la mujer, la garbancera, no es más que una aprovechada. El término ‘garbancera’ en la época se usaba para referirse a la mujer de manera despectiva, puesto que hace alusión a aquellas de ascendencia indígena con pretensiones de parecer europeas.¹² De ahí que el refrán retomado por Correas en su *Vocabulario*: “Echar caperuzas a la tarasca”, que hace referencia a dar cosas a quien no se sacia con nada (Correas, 1924 [1627], p. 128).

Además, es importante mencionar que en los impresos se suele repetir el verso “*para huacal y tarasca*” o “*por huacal y por tarasca*”, inclusive algunas décimas lo glosan, y este hace referencia a la acción de pedir “tarasca y huacalito”. Santamaría menciona que “pedir guacal” es una expresión que usaban para pedir “los niños o los pobres, el día de Corpus, sus guacalitos [*sic*] de dulces, obsequio forzoso en esa fecha” (2005, *sv.* guacal), aunque bajo la acepción “Guacal de Corpus” afirma que también las mujeres pedían huacal.¹³ González Obregón comenta lo siguiente sobre los vendedores de impresos populares:

los repartidores de periódicos, los aguadores y otros individuos por el estilo, desde muy temprano repartían versos impresos, más o menos chabacanos, por medio de los cuales pedían su tumba, su calavera o su ofrenda de la misma

¹¹ En esta hoja volante se hace burla de las profesiones como las del sastre o el médico, por ejemplo. También se burla de otras maneras de las mujeres, como de la calavera o de sus hábitos o situación social. En la última décima se refiere a la catrina: “La catrina pretenciosa / echa el rostro en el vestir / y el vestido dominguero / al zócalo va a lucir. / También allí han de asistir / los rateritos bribones / que, haciéndose los simplones, / se aprovechan de la frasca / y robando los doblones / se dan de ella su tarasca.” (*Aquí están el huacal y la tarasca para aquellos que quieren ruido y frasca*, s. f.).

¹² Ejemplo de la burla de los impresos de Vanegas Arroyo a las garbanceras es la calavera *Remate de calaveras alegres. Las que hoy son empolvadas garbanceras, pararán en deformes calaveras* (1913).

¹³ *Guacal del Corpus*. “Guaclaito [*sic*] muy pequeño, con dulces que venden en esta fiesta, para obsequiar a los niños y a las mujeres” (Santamaría, 2005, *sv.* guacal).

manera que pedían sus gajes correspondientes a otras fiestas; su matraca y aguas frescas en la Semana Santa; su tarasca y huacalito en el Corpus, y su aguinaldo en Navidad (González Obregón *apud* Santamaria, *su. matraca*).

La acción de pedir para huacal y tarasca también se ve reflejada en la hoja *Ha llegado el día del corpus y día de mucha borrasca, en que todos los chamacos piden para su tarasca*. Desde el título se anuncia que pedir para tarasca se relaciona con el día del Corpus y más adelante se narra otra dinámica de la misma fecha: “Ha llegado el día de gran *repelón* para papá y mamá, porque tengan o no tengan, quieran o no quieran, nos han de dar hoy para nuestra tarasca, es decir, para comprar nuestro huacalito lleno de chabacanos, capulines, peritas y otras frutas del tiempo”. Incluso se toman como sinónimos la tarasca y el regalo dentro de los impresos, como en la cuarteta siguiente:

Obsequio, o sea, tarasca
a las muchachas bonitas
que les gustan las cantadas
de modernas zarzuelitas.

(¡Mi tarasca!, *Gran tarasca proyectada, o sea, felicitación por don Chepito Charrasca y su comadre*, s. f.).

La acción de pedir tarasca se ve reflejada en la canción “¡Mi tarasca!” de la hoja volante *Gran tarasca proyectada, o sea, felicitación por don Chepito Charrasca y su comadre*, en la que se va mencionando qué se le va a dar a cada mujer según corresponda:

A Juana la costurera¹⁴
por coqueta y entradora
se le dará su tarasca
de alacranes por la cola.¹⁵

¹⁴ El personaje de la costurera es común en los impresos populares y, a propósito de la festividad del Corpus, en *¡El Tarascón de 1902!* se menciona que “Las guapas costurerillas / que andan siempre con su chulo / la brillan en ese día / remucho más que en ninguno” (s. f.).

¹⁵ Otro ejemplo de pedir huacal y tarasca, pero en voz de personajes masculinos, es “Al gachupín más altote / que está en ‘La Hoja de Lata’ / un guacal hecho de chínches / se le dará de tarasca” (*Gran tarasca proyectada, o sea, felicitación por don Chepito Charrasca y su comadre*, s. f.).

En los impresos se hace mención tanto a la práctica de pedir huacal y tarasca como a la costumbre de dar y recibirlos en abundancia como parte de la fiesta. En la cuarteta *¡El Tarascón de 1902!* se menciona que:

Nadie se queda ese día
sin recibir su tarasca,
por la mala o por la buena
hasta los codos se atascan.¹⁶

De igual forma, y a propósito de pedir huacal y tarasca, se habla de los banquetes que se dan en las verbenas por el festejo religioso. Se come y se bebe a manera de gran festín, como se puede observar en la siguiente décima:

En estos *corpus* amenos
se saborea el colorado,
porque es el más afanado
de todos los pulques buenos.
También los chiles rellenos
y el mole de guajolote,
que es exquisito guisote,
no he de dejar de almorzar
así me pueda enchilar
los cachetes y el bigote.

*(Para que mejor les plazca a los Tonchos y
Manueles les dedico esta tarasca dándoles los
parabienes, s. f.).*

La anterior estrofa muestra la gran “frasca” que se hace en la fiesta, que no necesariamente se refiere a la tradición religiosa de la celebración.¹⁷ La frasca o fiesta es un elemento recurrente en estos impresos periódicos, incluso se le menciona desde el título como en la hoja

¹⁶ La referencia “hasta los codos” también aparece en *Gran tarasca proyectada, o sea, felicitación por don Chepito Charrasca y su comadre*, en donde se narra el final de la fiesta “Don Chepito comió, habló y brindó hasta los codos, bailó hasta de cabeza y a gatas, y, por último, salió de ahí tan trompeto, que fue a parar hasta la comisaría por ebrio escandaloso” (s. f.).

¹⁷ Santamaría define ‘frasca’ como “bulla, regocijo, fiesta: también riña, alboroto” (2005, *su. frasca*).

Aquí están el huacal y la tarasca para aquellos que quieren ruido y frasca. Por este motivo, en ocasiones los impresos populares no eran bien recibidos por algunos grupos sociales, como los políticos o religiosos, puesto que promovían la risa más que la veneración de la festividad. Muestra de ello es lo que Altamirano retrata en *Navidad en las montañas* desde la voz del cura:

Es del famoso Lope de Vega, capitán. Yo, desde hace tres años, he hecho que uno de los chicos de la escuela recite, después del banquete de esta noche, una de estas buenas composiciones poéticas españolas, en lugar de los malísimos versos que había costumbre de recitar y que se tomaban de los cuadernitos que imprimen en México y que vienen a vender aquí por mercaderes ambulantes. Esos versillos solían ser, además de muy malos, obscenos, así como los *misterios* o *pastorelas* que se representaban, más bien para poner en ridículo la escena evangélica, que para honrarla en la fiesta que la recuerda (Altamirano, 2017, pp. 87-88).¹⁸

Los impresos populares, si bien enmarcados en las celebraciones religiosas, recurrían a la burla de las costumbres de la época. Tal es el caso de las referencias a los grandes banquetes y al acto de comer:

Paulita, la costurera,
con una gracia especial
ayer me pidió el huacal
con una Tarasca entera.
También la recamarera
de mi amigo don Blas Dueñas
me echaba jaque con señas
y yo me hice el desentendido
y salí de allí aburrido
al ver tantas pedigüeñas.¹⁹

(Para que mejor les plazca a los Tonchos y Manueles les dedico esta tarasca dándoles los parabienes, s. f.).

¹⁸ La comparación de la literatura popular impresa, como la de Vanegas Arroyo y Guerrero, con la de autor suele estar acompañada de cierto recelo por parte de las élites letradas por la preferencia de los lectores hacia la primera; como ya lo menciona Gramsci, retomando a Rosny “‘El folletín’, tanto en la intención del director del periódico como en la del folletinista, fue producto inspirado por el gusto del público y no por el gusto de los autores” (1998: 142).

¹⁹ “Dícese de alguna persona que se hace insoportable por pedigüeña o por confanzuda, o por excesivamente halagueña” (Santamaría, *sv.* encajosa).

En este tipo de impresos también se suele “evocar el amor físico, o nos cuentan algún caso de amor con mucha gracia” (Alzieu *et al.*, 1984, p. ix) con el objetivo de hacernos reír. La alusión al encuentro amoroso es más evidente en ¡*El Tarascón de 1902!*:

Por la tarde, allá en los cuartos
de casas de vecindad,
gozan las hembras remucho
y los machos mucho más.

Otro ejemplo es la décima de la hoja *La tarasca* sobre los quehaceres de los soldados enamorados:

Se mira a los veteranos
de la milicia aplaudida
que se van a echar sus pulques
con su paloma querida.
Tras una y otra medida
de blanco o de colorado,
se muestra él enamorado
y ella huraña a su porfía,
riñen,²⁰ y el día tan deseado,
acaba en comisaría.

(*La tarasca*, s. f.).

En la décima se nos narra cómicamente el encuentro de los enamorados que no termina tan bien como se esperaba. El término ‘paloma’ puede referirse tanto al miembro viril (Santamaría, *sv.* paloma) como a la mujer en contraposición con las aves de rapiña en el cortejo (Cuéllar, 2007, p. 73). En otras canciones tradicionales se puede encontrar

²⁰ Si bien en la décima no queda del todo claro si los enamorados consuman el encuentro amoroso o no, la metáfora sexual del acto de reñir está presente en la tradición panhispánica, como en los encuentros con las serranas en el *Libro del Buen amor* (Ruiz, 2016, ee. 950-1042). En la obra, el Arcipreste de Hita tuvo cuatro encuentros con mujeres serranas, quienes para ayudarlo le piden a cambio favores sexuales y el Arcipreste hace referencia a ellos con la metáfora de la lucha, ejemplo de ello es el segundo encuentro en el que le pide a la serrana que le deje comer primero: “‘Par Dios’, dixé yo, ‘amiga más querría almorzar, / que ayuno e arriendo, non omne podría solazar; / si ante non comiese, non podría bien luchar.’/ Non me pagó del dicho e quiso me amenazar.” (Ruiz, 2016, e. 982, p. 314). En el último con la cuarta serrana (la peor de todas), el Arcipreste también hace referencia a él a través de la lucha: “Sus miembros y su talla non son para callar; / ca bien creed que era gran yegua cavallar; / quien con ella luchase, non se podría bien fallar; / si ella non quisiese, non la podría aballar.” (Ruiz, 2016, e. 1010, p. 322).

la referencia a la mujer como paloma, ejemplo de ello es *El Gavilancillo*, cuya copla dice:

Yo soy un gavilancillo
que ando por aquí volando;
no me asustan pichoncitos,
que palomas ando buscando

(Frenk, 1982, IV; núm. 36, p. 242).

Todo lo anterior muestra que la publicación anual de los impresos referentes a la tarasca se hacía en relación tanto a la celebración religiosa como a otras formas de festejar. Estos impresos emplean un doble juego con la conmemoración religiosa del Corpus Christi y la fiesta, quizá carnavalesca, en la que se desatan los cuerpos:

Entre pobres y entre ricos,
que los grandes y los chicos,
a lo humano o lo divino,
se alegran con pulque o vino
y hablan más que unos pericos.

(*La tarasca*, s. f.).

En síntesis, estos impresos periódicos, a través de lo jocosos y festivos, muestran las costumbres y reflejan las tradiciones de la época y de las personas a quienes estaban dirigidos. Son publicados a propósito de las festividades religiosas y representan el carácter festivo, aunque no sea el esperado según la religión. Además, la burla hacia los personajes que piden y a quienes se les pide tarasca se resalta en esos impresos, así como las representaciones femeninas que reflejan estereotipos y prejuicios sobre la mujer, ya sea por su aspecto físico, por su manera de vestir, por su profesión o por su comportamiento. A continuación, se analiza ese carácter burlón con el que se retoma a los personajes femeninos, principalmente a *la suegra*, que también está presente en los impresos seriados.

Narrativas seriadas y conflicto familiar: las suegras en los impresos

Como las festividades religiosas invitan a todos a participar, las suegras no están exentas de pedir y dar en las frascas, así como de ser blanco de burla y crítica en los impresos. Tal es el caso de la siguiente décima de *Aquí están el huacal y la tarasca para aquellos que quieren ruido y frasca*:

Las suegras, esas arpías,
aunque van a confesarse,
más bien parecen tragarse
al demonio en estos días
con diabólicas manías
y, con su rencor eterno,
hacen a su pobre yerno
hasta bufar como vaca
y le dan vida de infierno
por huacal y por tarasca.

La representación de la suegra se suele dar de modo grotesco y con desagrado, como algunos de los personajes femeninos ya mencionados. Dentro de los impresos seriados, también se le degrada físicamente y se le equipara con animales:

¡Ah! ¡Qué horrorosa es mi suegra!
Tiene su cara de rata,
tiene su cuerpo redondo
que parece garrapata.
[...]
Esta suegra patas de hule,
burra maneada en un llano,
trompa de puerca aguzada,
panza de pozo artesiano,
trazas de perra enyerbada,

rabadilla de colote,
con sus ojos tan hinchados
que parece tecolote.

(*Quemazón. Segunda parte. Pleito de suegras y yernos, s. f.*).

Además, no sólo se asocia a las suegras con las bestias y los animales por la apariencia, también por su comportamiento. La degradación se vuelve más intensa al traspasar el físico del personaje y llegar a su actuar. Es decir, no se trata únicamente de un elemento azaroso de la suegra, quien no elige su corporalidad, sino que se le concede un mayor demérito por comportarse como animal o bestia. Además, si se comporta como tal, así debía ser tratada por el yerno:

Luego que llego a la casa,
pa que me den de comer,
luego me gruñe mi suegra
y hasta me quiere morder.
Le brillan muy feo sus ojos
como una perra con mal.
Ya le compré su cadena,
Su tramojo y su collar.

(*Quemazón. Tercera parte. Pleito de suegras y yernos, s. f.*).

Si bien el personaje de la suegra es humano y, por tanto, animal, parece haber una incongruencia en la idea de que la comparación con un animal sea una degradación. No obstante, como menciona Terry Eagleton a propósito de la risa:

Mathew Bevis dice que la criatura humana es ‘un animal que considera su propia animalidad o bien inaceptable o bien graciosa’, y afirma con gran perspicacia que ‘somos dúo cómico’. [...] ‘El propósito de un chiste —afirma George Orwell— no es degradar al ser humano, sino recordarle que ya está degradado’. Cuando hablamos del animal lingüístico, la incoherencia es total. Dado que podemos plantearnos nues-

tra animalidad, pero no somos capaces de separarnos de ella, hay una cierta ironía que es inherente a la especie humana (2021, p. 36).²¹

De tal suerte que la suegra representa un personaje desagradable por su físico y por su comportamiento, que resulta incómodo, pero es susceptible de toda burla. Así, no sólo se piensa en la suegra como un ser malvado y animal, también se desea su muerte y que habite en el infierno. Muestra de ello es *Quemazón. Segunda parte. Pleito de suegras y yernos*, donde el yerno se queja de la suegra y afirma cuál es el lugar que debe ocupar:

Voy a poner una casa
más allá de los infiernos
para las suegras malvadas,
que no quieren a sus yernos,
porque no le quiero a su hija
ni la quiero mantener
esa dientes de clavija
nunca me ha podido ver.

(*Quemazón. Segunda parte. Pleito de suegras y yernos*, s. f.)

La décima se burla e indica cómo se concibe a las suegras en la literatura popular impresa y el lugar que se les desea asignar, tanto por sus propias acciones como por la desgracia de tener hijas “dientes de clavija”. Una vez más, las representaciones femeninas en los impresos son burlescas y grotescas.

En la tercera parte del pleito, el yerno sigue proponiendo al infierno como el lugar indicado para las suegras (y suegros, en este caso):

²¹ Eagleton no se limita a mostrar la relación existente entre la risa, el ser humano y su concepción como animal, sino que menciona que la risa nos acerca a ese aspecto animal, aunque el resto de los animales no ríen: “Hay algo alarmantemente animal en esta actividad, en parte por el ruido semejante a los relinchos, los aullidos, los cacareos y los rebuznos que genera. La risa nos recuerda nuestra afinidad con los demás animales, lo cual es irónico, desde luego, ya que ellos no se ríen, o al menos no lo hacen de un modo tan perceptible. En este sentido, la risa es algo animal y, a la vez, distintivamente humano: una imitación del ruido de las bestias, pero impropia de las bestias” (2021, p. 17).

Todas las suegras son malas
todas, todas, por igual,
no se pueden aguantar
estas suegras del averno,
los demonios se las llevan
hasta el más profundo infierno
en compañía del marido,
porque no quieren al yerno.

(Quemazón. Tercera parte. Pleito de suegras y yernos, s. f.)

En esta décima no es el yerno quien debe esforzarse para construirle la casa en el averno a la suegra, sino que los demonios acuden a su auxilio para llevársela junto con su marido. El yerno se ve en tal apuro que incluso recurre a los santos, con un tono totalmente diferente al de la batalla de Santa Marta con la tarasca, para que mate a su suegra y por fin pueda estar en paz:

Glorioso San Sebastián,
te suplico humildemente
que a la vieja de mi suegra
me la mates de repente,
que le dé un fuerte torzón
de la barriga a la frente,
porque así se lo merece
esa suegra inconsecuente.

(Quemazón. Segunda parte. Pleito de suegras y yernos, s. f.)

Sin embargo, las suegras no sólo atormentan a los yernos, también lo hacen con las nueras. Un ejemplo es la décima “Tarasca de suegra”:

En *Corpus* le regalaron
a cierta recién casada
el retrato de su suegra,

de azúcar como *tarasca*.
A lambiscarlo empezó
y, de pronto haciendo bulla,
dijo: ¡Caray! ¡Cómo pica,
a pesar de ser de azúcar!

(¡*El Tarascón de 1902!*, s. f.)

Como vemos en ejemplos anteriores, los impresos populares aprovechan el hecho de pedir y dar *tarasca* para burlarse de los personajes. Si la tradición es dar alimentos en los huacales, la suegra generosamente va más allá y le da por huacal una vida de infierno a su yerno o de amargura a la nuera. Y, si así son las suegras con sus yernos, no sorprende que estos las quieran vender, como ocurre en el impreso *¡Gran barata, quemazón! Venta de todas las suegras, una peseta las negras y las güeras un tostón*:

En fin, para no cansar,
es mi suegra, ¡por San Pablo!
Mucho más mala que el diablo
¿Quién me la quiere comprar?

El conflicto con las suegras, que generalmente tienen los yernos, es más grande y, en ocasiones, no basta una sola hoja para hablar de ello, por lo que hay primeras, segundas y terceras partes. En esta necesidad se vieron los impresos ya mencionados: *Quemazón. Primera parte. Pleito de suegras y yernos*, *Quemazón. Segunda parte. Pleito de suegras y yernos* y *Quemazón. Tercera parte. Pleito de suegras y yernos* publicados por Eduardo Guerrero.

Dividir las primeras, segundas y, en algunas ocasiones, hasta terceras partes de las relaciones, cancioneros, noticias y demás hojas sueltas era una práctica común entre las imprentas populares. Esto responde a una estrategia que mantenía cautivo al público y hacía redituable la venta de los impresos, ya sea por saber en qué termina el pleito o por tener la colección completa. En *Quemazón. Primera parte. Pleito de suegras y yernos* al final se pone la si-

guiente leyenda “Al público se suplica que compren este papel para que así se diviertan cuando acaben de comer y que rían a carcajadas este pleito singular para que así esté contento el que hizo el original”. Y, efectivamente, en la segunda parte se continúa el pleito y discusión entre yerno y suegra.

Sin embargo, en los pocos testimonios de los manuscritos que conservamos no hay muchos indicios de que los textos se dividieran en primeras, segundas y terceras partes, por lo que muchas veces la decisión le competía al editor. Esta disposición podía funcionar como estrategia comercial, pues daba la ilusión de que los contenidos se relacionaban unos con otros; aunque muchos eran impresos independientes, puesto que no era necesario leer el primero para entender el segundo, como es el caso de los pliegos de cordel que mencioné anteriormente.

No resulta sorprendente que los impresos sobre los pleitos de suegras fueran numerosos e incluso se seriaran, ya que pertenecen a una larga tradición de la literatura popular impresa (Carranza, 2023, p. 345).²² No sólo se daban entre el yerno y la suegra, como los divertimentos aquí retomados, también entre nueras y suegras.²³ En *Quemazón. Primera parte. Pleito de suegras y yernos* (s. f.) se hace referencia a estas disputas entre parientes políticos:

Aquí está la gran barata
y la gran realización,
las viejitas a centavo,
las muchachas a tostón,
los yernos a seis centavos
y las suegras de pilón.²⁴
Vengan yernos y suegras
a oír lo que voy a leer,

²² Los romances burlescos con los personajes femeninos se remontan al origen de la imprenta; en los pliegos españoles hay múltiples ejemplos sobre el tema. Juan Gomis así lo menciona: “Destacan también los romances que se dirigían a las mujeres, bien halagando sus bellezas y virtudes o bien (en la mayoría de los casos) reprochando y ridiculizando su comportamiento, en consecuencia, con la tradicional misoginia, y advirtiéndolo a los hombres sobre los males del matrimonio” (2015, p. 61-62).

²³ Véase *Sátira graciosa en la que se declaran las continuas disputas que ocurren entre suegra y nuera*, pliego de cordel madrileño de la casa editorial de Hernando.

²⁴ De esta estrofa hay una supervivencia recopilada por Vicente T. Mendoza en el corrido *De el venadito* con algunas variaciones “Voy a hacer una barata / y una gran realización: / las viejitas a cuartilla, / las muchachas a tostón, / los yernos a seis centavos / y las suegras de pilón.” (1997, p. 586-587). Incluso en el siglo XXI se sigue cantando esta estrofa que, además, ha sido grabada por diversos intérpretes de música regional mexicana como Valentín Elizalde (véase *El venadito*, disponible en: <https://music.youtube.com/watch?v=XT8iIqAbA5I>).

no se vayan a ofender,
ni se vayan a enojar
porque digo la verdad,
en este pleito tan raro
que ahora voy a relatar.

Mientras tanto, la segunda parte del pleito de suegras no introduce al lector en lo que va a relatar, puesto que inicia con el conflicto que hay entre la suegra y el yerno:

Esta sí que es una suegra sin razón,
que quería quitarme a su hija
porque no dormía en colchón.

(Quemazón. Segunda parte. Pleito de suegras y yernos)

Sin embargo, para finalizar el impreso el narrador hace un llamado al público para que compren y lean el impreso:

Al público se suplica
que compre este papel,
que lo lean con atención,
y se enteren muy bien de él;
que lo lean con mucho gusto,
que lo hagan con impaciencia,
porque lleva concedidos
treinta días de indulgencias.

(Quemazón. Segunda parte. Pleito de suegras y yernos, s. f.)

El consumidor, lector o interesado en saber las peripecias que tiene que pasar un yerno con su suegra obtiene un beneficio. De manera irónica, se declara que no es necesario recurrir a otras prácticas religiosas, como los milagros (Cruz Galindo, 2025), ya con leer el impreso se le perdonarían sus pecados

durante un tiempo limitado, porque para extenderlo seguramente habría que leer otro impreso. Y este puede ser la tercera parte de pleito de yernos y suegras, en la que ya se nos aconseja qué hacer para tener una buena relación:

A los yernos les suplico
que se acerquen a oír,
les voy a dar un consejo
que les ha de convenir:
Todos los que tengan suegras
y no las quieran sufrir
báñenlas con agua hirviendo
aunque las hagan gruñir.

(Quemazón. Tercera parte. Pleito de suegras y yernos, s. f.)

Y, si los consejos no resultan de ayuda, por lo menos harán reír:

Todos los que hayan oído
y hayan perdido el temor,
no lo piensen tan de balde,
compren si quiera un papel
para que lean en su casa
y se empiecen a reír de él,
para que lo oigan sus suegras
que son hijas de Luzbel.

(Quemazón. Tercera parte. Pleito de suegras y yernos)

A partir de lo anterior, se propone que los impresos, ya sean seriados o periódicos —en tanto que se publicaban anualmente conforme el calendario litúrgico y pese a que no se muestre así en sus contenidos—, mantienen cierta intertextualidad entre ellos. Por ejemplo, en la segunda parte del pliego español *Relación burlesca y pestilente contra todas las mugeres* (s. f.) se hace referencia al pliego que lo antecede, no desde su contenido, de manera que

no se pueda comprender el segundo sin el primero, sino a modo jocoso, ya que comienza diciendo:

Señores, soy el mismo
que en aquesta misma sala,
ante este mismo auditorio,
y en esta regocijada tarde,
habrá un rato muy corto,
me puse a loar las gracias,
las virtudes el ingenio,
la agudeza y celebradas
prendas, que apuestas señoras
quieren algunos que haya
naturaleza dotado.
Si la idea no me engaña
esto es así: pues ahora
vengo a aquesta misma sala,
ante este mismo auditorio,
a decir en voz muy clara
que me retrato de todo,
y es mi opinión la contraria.

La ilusión de leer textos seriados, es decir, impresos que presumen que entre todas las partes conforman la narración completa, genera tanto la expectativa de saber lo que pasará en la siguiente parte como la experiencia de conocer y poseer la historia completa. Sin embargo, no siempre era necesario leer el impreso anterior (la primera, la segunda o la tercera parte) para comprender lo que se decía en el siguiente. Sirvan de ejemplo las siguientes: *Pasmosa y dulce relacion que un amante poeta* y *Relación burlesca y pestilente contra todas las mujeres*, en las que no hay una secuencia, sino que es el mismo cantor que quiere contradecir lo que anteriormente dijo.

Ello muestra que la distribución editorial en partes o series de los impresos populares es una estrategia de venta, como se menciona en *Quemazón. Segunda*

parte. Pleito de suegras y yernos “Al público se suplica / que compre este papel” que mantiene al público expectante. A través de apelar a una intertextualidad, los editores vincularon los impresos con intromisiones paranarrativas.²⁵ No obstante, es relevante destacar que los impresos retomados mantienen la burla hacia el personaje de la suegra: el tono jocosos, muchas veces satírico, permite que la risa continúe por todas las partes que el impresor desee publicar.

Conclusiones

Abordar a los impresos desde sus pautas temporales y secuenciales de impresión, así como desde sus prácticas comerciales, ilumina sus formas de circulación. Si bien no se pueden tomar los textos paranarrativos como muestra de la lectura de los impresos, estos sí posibilitan vislumbrar la dinámica de su venta, difusión y el orden de su producción. Esto mismo sucede con la periodicidad anual de los impresos, la cual muestra las prácticas de producción y lo que los lectores podrían esperar de la imprenta en momentos específicos de celebración colectiva, como el *Corpus Christi*.

Aunado a ello, y a partir del criterio de selección de los impresos desde su periodicidad y secuencialidad, fue posible observar aquellas temáticas y personajes recurrentes: las relaciones interpersonales, ya sea desde el noviazgo, el matrimonio o parentescos políticos, así como la representación de los personajes femeninos. La mujer y sus quehaceres sociales eran un tema que resultaba interesante al lector y, quizá, hasta intrigante para los lectores de la literatura popular impresa mexicana y desde la tradición española de siglos anteriores.

Los materiales ahora expuestos pueden servir de puente para un análisis comparado entre dinámicas editoriales y la crítica social desde los temas abordados. Incluso, podría ser que estos temas también estén presentes en otras publicaciones del contexto iberoamericano marcadas por la misma pauta temporal.

²⁵ Mercedes Zavala Gómez menciona que el discurso paranarrativo se caracteriza, entre otras cosas, por la llamada de atención al público “haciendo referencia al momento de la *performance*” (2006, p. 130).

Referencias

- Altamirano, I. M. (2017). *La Navidad en las montañas*. Penguin Random House, UNAM.
- Alzieu, P., Jammes, R. y Lissorgues, Y. (1984). *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Editorial Crítica.
- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François*. Alianza Editorial.
- Beristáin, H. (2006). *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa.
- Botrel, J. F. (2007). *La construcción de una nueva cultura del libro y del impreso en el siglo XIX*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Caballero Sánchez, M. A. (2012). El Corpus Christi de El Puerto de Santa María en el siglo XVII. *Revista de Historia de El Puerto*, 49 (2º semestre), 9-33.
- Calleja, S. (2016). Entre el mito y el rito, o cuando la leyenda se hace fiesta (en torno a la leyenda de santa Marta y la tarasca). *Revista de Folklore*, 416, 4-15.
- Carranza Vera, C. (2014). *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos de lo sobrenatural en Relaciones de Sucesos hispánicas (s. XVII)*. COLSAN.
- Carranza Vera, C. (2023). Canciones dialogadas de amor y de burla en el *Cancionero folklórico de México*. En M. Maser, C. Carranza, A. Krutitskaya y J. Acevedo (coords.), *Lyra Minima. De la primitiva poesía lírica al cancionero tradicional panhispánico* (pp. 335-352). El Colegio de San Luis.
- Correas, G. (1924 [1627]). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*. Rates. <https://archive.org/details/vocabularioderef-00corruoft/page/128/mode/2up>
- Cruz Galindo, J. G. (2025). “Milagro patente que asombrará á todo el orbe”: análisis de las hojas volantes sobre milagros en la Imprenta Vanegas Arroyo (1880-1917). [Tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana, COLSAN]. <http://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1013/1787>
- Cuéllar, D. (2007). “Pájaros de cuenta”: caracterización de un personaje. En A. González (ed.), *La copla en México* (pp. 73-93). El Colegio de México.
- Díaz, J. (2001). “Aleluyas que va a pasar Dios”. Disponible en: <https://funj-diaz.net/joaquin-diaz-articulos-ficha.php?ID=20371>
- Eagleton, T. (2021). *Humor*. Mariano Peyrou (trad.). Taurus.

- Frenk, M. (dir.). (1982). *Cancionero folklórico de México* (Vol. IV). El Colegio de México.
- Frenk, M. (2005). *Entre la voz y el silencio*. Fondo de Cultura Económica.
- Galí Boadella, M. (2007). *Estampa popular, cultura popular*. BUAP.
- Gómez Mutio, A. R. (2021). *Las protagonistas, las receptoras y las aludidas: las mujeres en los textos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo* [Tesis de maestría en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México]. https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/?func=direct&doc_number=000810856
- Gomis Coloma, J. (2015). *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVII)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- Gramsci, A. (1998 [1976]). Literatura popular. En *Literatura y vida nacional (Cuadernos de la cárcel)* (pp. 123-164).
- Mendoza, V. T. (1997). *El Romancero español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Monroy Sánchez, G. (2022). *Los impresos histórico-políticos de Antonio Vanegas Arroyo en el porfiriato y la revolución mexicana (1892-1916): contexto, dimensión editorial y géneros literarios* [Tesis de doctorado en Literatura Hispánica, San Luis Potosí. COLSAN]. <https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1013/1380>
- Monroy Sánchez, G. (2023). Los contrafacta en los cuadernillos de novena para las posadas de la imprenta de Vanegas Arroyo. En M. Maserá, C. Carranza, A. Krutitskaya y J. Acevedo (eds.). *Lyra minima. De la primitiva poesía lírica al cancionero tradicional panhispánico* (pp. 201-230). COLSAN.
- Monroy Sánchez, G. (2024). Los corridos revolucionarios publicados por la imprenta de Eduardo Guerrero (México, siglo XX). *Boletín de Literatura Oral*, 14, 112-149. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/8545>
- Santamaría, F. (2005). *Diccionario de mejicanismos*. Editorial Porrúa.
- Speckman Guerra, E. (2005). Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. En B. Clark de Lara y E. Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico* (Vol. II, Publicaciones periódicas y otros impresos, pp. 391-414). UNAM.

Real Academia Española. (s. f.). *Diccionario de la lengua española*, (23.^a ed., [versión 23.7 en línea]). <https://dle.rae.es>

Ruiz, J. (2016). *Libro del buen amor*, G. B. Gybbon-Monypenny (ed.). Castalia.

Vázquez Carbajal, M. F. (2022). *Divertimentos de la imprenta Vanegas Arroyo: la reflexión filosófica desde lo satírico-burlesco* [Tesis de maestría en Filosofía de la Cultura, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo]. http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/handle/DGB_UMICH/8535

Vázquez Carbajal, M. F. [En prensa]. De solteras a suegras: el matrimonio en los divertimentos mexicanos y rioplatenses. *Literatura popular impresa iberoamericana del siglo XIX a la actualidad*. COLSAN.

Zavala Gómez, M. (2006). [Tesis de doctorado en Letras Hispánicas, CDMX, COLMEX]. <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/r781wg334?locale=en>

Repositorios digitales

Colección *Estampados mexicanos*. Instituto Iberoamericano de Berlín. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/joseposada/>

Colección *Spanish Chapbooks*. Cambridge Digital Library. <https://cudl.lib.cam.ac.uk/collections/spanishchapbooks/1>

Constance, C. (dir.). *Desarrollando el cordel*. La Biblioteca Digital (Universidad de Ginebra). https://desenrollandoelcordel.unige.ch/Documentation/presentacion_proyecto.xml?view=body&odd=projet_cordel

Masera, M. (dir.). Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos. <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>.

Impresos

Aquí están el huacal y la tarasca para aquellos que quieren ruido y frasca (s. f.). Tipografía de Antonio Vanegas Arroyo (atribución). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:AEFrasca.djvu>

¡El Tarascón de 1902! (s. f.). Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:ElTarascon1902.djvu>

¡Gran barata, quemazón! Venta de todas las suegras, una peseta las negras y las güeras un tostón (s. f.). Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:GBToston.djvu>

Gran tarasca proyectada, o sea, felicitación por don Chepito Charrasca y su comadre Asunción (s. f.). Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (atribución). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:GTA-suncion.djvu>

Ha llegado el día del corpus y día de mucha borrasca, en que todos los charcos piden para su tarasca (s. f.). Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (atribución). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:HLTarasca.djvu>

La tarasca (s. f.). Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LaTarasca.djvu>

¡Mi Matraca! (s. f.). s.e. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/1020777656/2/#topDocAnchor>

Para que mejor les plazca a los Tonchos y Manueles les dedico esta tarasca dándoles los parabienes (s. f.). Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (atribución). https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LVMexicana_1.djvu

Pasmosa y dulce relacion que un amante poeta compuso en alabanza de las damas: para que qualquier galán la represente en algún estrado, pintándolas como se merecen (s. f.). s.e. <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-01074-G-00023-00066/1>

Primer libro de cocina (s. f.). Eduardo Guerrero. <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm>

Quemazón. Primera parte. Pleito de suegras y yernos (s. f. a). Juan Pérez, Imprenta de Eduardo Guerrero (atribución). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-QPYernos.tif>

Quemazón. Primera parte. Pleito de suegras y yernos (s. f. b). Juan Pérez, Imprenta de Eduardo A. Guerrero. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-Q1Yernos.tif>

Quemazón. Primera parte. Pleito de suegras y yernos (s. f. c). Juan Pérez, Im-

prenta de Eduardo Guerrero (atribución). https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:Q1Parte_A.tiff

Quemazón. Primera parte. Pleito de suegras y yernos (s. f. d). Juan Pérez, Imprenta de Eduardo A. Guerrero. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:Q1Parte.tiff>

Quemazón. Segunda parte. Pleito de suegras y yernos, (s. f. a). Juan Pérez, Imprenta de Eduardo A. Guerrero. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:BN-Q2Yernos.tif/1>

Quemazón. Segunda parte. Pleito de suegras y yernos, (s. f. b). Juan Pérez, Imprenta de Eduardo Guerrero (atribución). https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-QPYernos_A.tif

Quemazón. Segunda parte. Pleito de suegras y yernos, (s. f. c). Juan Pérez, Imprenta de Eduardo Guerrero (atribución). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:Q2Parte.tiff>

Quemazón. Tercera parte. Pleito de suegras y yernos, (s. f. a). Juan Pérez, Imprenta de Eduardo A. Guerrero. https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-Q3Yernos_A.tif

Quemazón. Tercera parte. Pleito de suegras y yernos, (s. f. b). Juan Pérez, Imprenta de Guerrero. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-Q3Yernos.tiff>

Relación burlesca y pestilente contra todas las mugeres: en dónde se verá los desengaños, abestruces que son, y se les pone como ellas merecen. Compuesta por el doctor Zancajo, primo segundo de la Burra de Balám (s. f.). s/e. <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-01074-G-00023-00066/6>

Remate de calaveras alegres. Las que hoy son empolvadas garbanceras, pararán en deformes calaveras (1913). Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:RDCalaveras_A.djvu

Sátira graciosa, en que se declaran las continuas disputas que ocurren entre suegra y nuera (1857). Imprenta á cargo de José M. Marés. <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-11450-EE-00006-00048/1>

Sátira graciosa en que se declaran las continuas disputas que ocurren entre suegra y nuera (s. f.). Despacho, librería y casa editorial Hernando. https://desenrollandoelcordel.unige.ch/Pliegos/Varios_093.xml?view=page&odd=projet_cordel&root=2.9.2.2.2.42.20

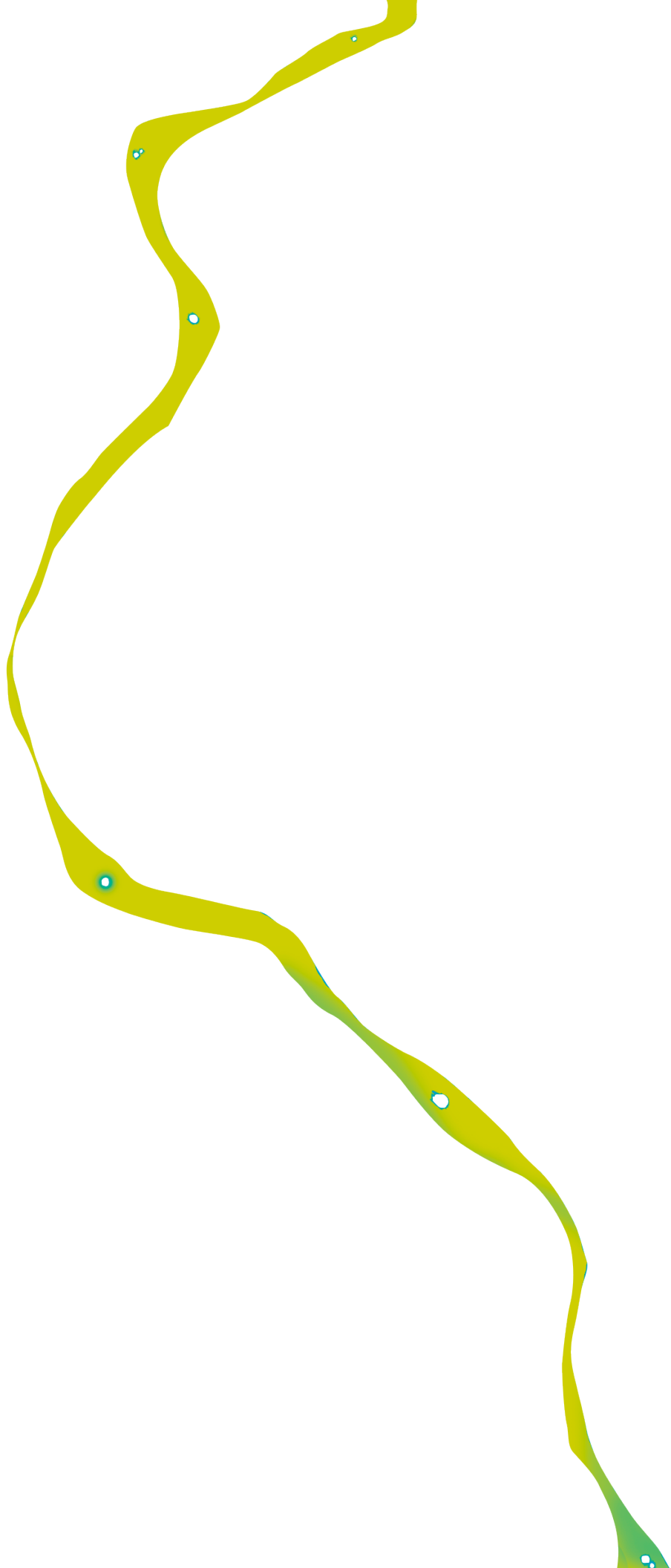
Séptimo cuaderno de La cocina en el bolsillo, colección de recetas para la economía doméstica publicado por Antonio Vanegas Arroyo (s. f.). Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:SeptimoCBolsillo.djvu>

Unas lindas mañanitas a las muchachas bonitas. Primera parte (s. f.). Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (atribución). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:CSL-BN-ULBonitas1ra.tiff>

Unas lindas mañanitas a las muchachas bonitas. Segunda parte (1914). Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (atribución). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:CSL-BN-ULBonitas2da.tiff>

Manuscritos

“Rubí Viuda de Vanegas Arroyo Carmen y Eduardo A. Guerrero Ord. Civ.” (s. f.). Carta de Carmen Rubí, Colección Chávez-Cedeño.



06.

Formas poéticas y procesos escriturales de las calaveras políticas de la imprenta Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo (1917- 1928)

Poetic forms and writing processes of the political calaveras of Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo printing house (1917-1928)

Grecia Monroy Sánchez¹
Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales
UNAM

recepción: 09 de mayo de 2025
aceptación: 18 de septiembre de 2025
DOI: 10.22201/udir.2954341xp.2026.260

Resumen

Como complemento a un estudio previo enfocado en las dimensiones editorial y temática de un conjunto de calaveras de asunto político, impresas entre 1917 y 1928, este trabajo se centra ahora en su naturaleza literaria. Se ofrece, por un lado, una sistematización de sus formas poéticas, en cuanto a sus recursos métricos y modalidades enunciativas. Por otro lado, se revisan sus mecanismos de producción en su paso del manuscrito al impreso. De ese modo, se arroja luz sobre un corte sincrónico muy relevante para la historia de este género satírico mexicano, en el cual se dio espacio para la expresión de miradas críticas sobre la etapa final de la Revolución mexicana. Este género sigue vigente en la tradición poética actual.

Palabras clave: calaveras, imprenta mexicana, literatura popular impresa, Revolución mexicana, manuscritos

Abstract

This work is a complement to a previous study dedicated to the editorial and thematic dimensions of a corpus of political calaveras, printed between 1917 and 1928. It now focuses on their literary nature. It offers, on the one hand, a systematization of their poetic forms, in terms of their metrical resources and enunciative modalities. On the other hand, it examines their production mechanisms as they transition from manuscript to print. In this way, it sheds light on a period relevant to the history of this Mexican satirical genre, which gave expression to critical perspectives on the final stage of the Mexican Revolution, and which remains vital in poetic tradition today.

Keywords: calaveras, Mexican printing, broadsheets, Mexican Revolution, manuscripts

Las calaveras son una forma poética viva en México, cuyas raíces más cercanas se remontan a la segunda mitad del siglo XIX. Debido al amplio arco histórico por el que se extienden, su estudio demanda diferentes estrategias. Una de ellas es atender corpus correspondientes a determinados cortes sincrónicos. Con este ánimo, estas páginas proponen el análisis de las formas poéticas y los mecanismos de producción de las calaveras de tema político publicadas por la imprenta Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo entre 1917 y 1928, en la Ciudad de México.

Este estudio complementa sendos trabajos previos dedicados, por un lado, a las calaveras políticas publicadas entre 1880 y 1917 por la imprenta aún dirigida por su fundador, el editor Antonio Vanegas Arroyo (Monroy Sánchez, 2025), y, por otro lado, a las producidas tras su muerte y hasta 1928, cuando su imprenta funcionó a cargo de sus herederos, principalmente de su hijo Blas Vanegas Rubí (Monroy Sánchez, en prensa). Estas casi cinco décadas son un periodo tanto de esplendor como de declive de las calaveras como un género editorial específico. Enfatizo lo “editorial”, pues, en cuanto género literario las calaveras perviven y se remontan más allá del fenómeno de la imprenta Vanegas Arroyo.

En el estudio que dediqué a las calaveras de la Testamentaría, me centré únicamente en sus aspectos editoriales y temáticos, por lo que ahora abordaré su dimensión literaria, a través de dos vías que se corresponden con los apartados de este trabajo. El primero está dedicado al análisis de las formas poéticas de las calaveras, en términos de sus rasgos métricos y estróficos, así como de sus modalidades enunciativas. El segundo se enfoca, a partir del cotejo de los impresos con sus manuscritos, en los procesos de escritura.

Metro, estrofa y modalidades: formas poéticas

Las diecisiete hojas volantes con calaveras de tema político impresas por la Testamentaría

¹ Este trabajo fue redactado en el marco del proyecto posdoctoral que desarrollé en la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales (UDIR), en Morelia, Michoacán, en el año 2024, con la asesoría de la Dra. Mariana Masera y gracias al Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM (POSDOC).

de Antonio Vanegas Arroyo entre 1917 y 1928, que integran mi corpus de análisis, muestran una tendencia hacia la estandarización de las cuartetas octosilábicas de rima consonante como forma poética preferente. Este modelo es el que prevalece hasta nuestros días (Antonio, 2017, p. 93 y Gutiérrez García, 2000, p. 24) y se distancia de la variedad de metros y estrofas, identificadas por Herón Pérez Martínez (2015, pp. 233-250), para las calaveras como expresión culta todavía durante el siglo XIX.

Intercaladas con las cuartetas, hay algunas estrofas de cinco, seis, ocho y, principalmente, diez versos. Esta alternancia estrófica era visible desde las calaveras del periodo de 1880 a 1917. Sin embargo, en las de la Testamentaría, las décimas tienen más presencia y se suelen emplear, en función de su mayor extensión, para aquellos textos que tienden hacia un discurso argumentativo (véanse *Calaveras. Revelación de ultratumba del espíritu de Francisco Villa*, s. f., *Calavera de los bravos Ku Kus Klanes*, s. f. y *Calaveras de caudillos de silla presidencial*, s. f.).²

Aún así, priman los versos octosílabos organizados en cuartetas, los cuales integran una sola unidad textual y se plasman en el frente de la hoja volante —pero ya no en el reverso, como ocurría en calaveras anteriores a 1917—. La cantidad de estrofas osciló entre 9 y 26, disminuyendo respecto al periodo previo, cuando había calaveras de más de 50 estrofas y de mínimo 16.

Se trata de calaveras unitextuales y monotemáticas, es decir, que cada hoja se compone de un único texto y de un único tema. Este es un rasgo que, aunque presente desde 1910, se consolidó a partir de 1917 en los impresos de la Testamentaría. Al estar enfocados en un único suceso o personaje —ya sea individual o colectivo—, son textos que tienden a la narratividad que, en algunos casos, los asemeja a ciertos recursos del corrido. Es el caso de esta estrofa de la *Calavera histórica-religiosa*, que tiene como protagonista al clero:

Año de mil novecientos
veintiséis, del siglo veinte,

² En la bibliografía final ofrezco, enlistados por título y en orden alfabético, los impresos referidos y citados en estas páginas. En todos los casos, brindo el enlace para su consulta digital.

día treinta y uno de julio,
se suspendieron las misas,
siendo Elías el presidente.

(Calavera histórica-religiosa, s. f.).

Esta estrategia contrasta con las calaveras sociales, las cuales se distinguen porque cada estrofa es una unidad textual diferente que tiene un tema y protagonista propios. Por ejemplo, en esta calavera publicada en 1918, encontramos, en cada cuarteta a un personaje distinto, respectivamente, un sirviente incompetente, un usurero avaro y un borracho pendenciero:

El sirviente que en sus viajes
suele siempre dilatarse,
más ligero que la pluma
irá al panteón a enterrarse.

Aquél que se enriqueció
siendo un terrible usurero,
al panteón ha de ir a dar
con todito su dinero.

El borrachito simplón
que siempre armaba querella
cuando se vaya al panteón
no olvidará su botella.

(Rebumbio de calaveras de catrines y borrachos, de viejos y de muchachos, de gatos y garbanceras, 1918).

Se trata de una de las formas más reconocibles de las calaveras y de su función satírica y crítica dirigida a ciertos estereotipos sociales. Como se verá más adelante, cuando las calaveras de asuntos políticos emplean este modelo de desfile de personajes es cuando logran sus expresiones más satíricas y críticas.

Esta y varias otras modalidades se encuentran en el corpus. De hecho, a contrapelo de su relativa homogeneidad métrica y estrófica, son heterogéneos sus modos enunciativos, lo cual es un rasgo presente desde las calaveras políticas publicadas por el editor Vanegas Arroyo. En ellas, es posible observar al menos cinco categorías: 1) el desfile de estereotipos sociales tematizados por un suceso político; 2) la muerte como suceso o personaje; 3) el desfile de personajes políticos; 4) el desarrollo del motivo del viaje al Más Allá, y 5) el tópico de la calavera parlante (Monroy Sánchez, 2025).

En el periodo de la Testamentaría, tres de ellas (2, 3 y 4) pervivían con variantes, cuando se añadieron otras dos. A continuación, expongo las cinco modalidades enunciativas que he sistematizado con base en las diecisiete calaveras de asuntos políticos publicadas por la Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo entre 1917 y 1928.

La calavera como prosopopeya de un suceso

Incluyo aquí los textos en los que la calavera se presenta como la personificación de un suceso. A través de esa prosopopeya, la calavera-suceso realiza acciones y recorre diferentes espacios. Por ello, hay una tendencia hacia la narratividad y el empleo de recursos del disparate cómico. Muestras de ello son los títulos *Calavera bolshevik* (s. f.) y *La calavera de la Guerra Mundial* (1918). En la primera, referida a la Revolución rusa, la calavera soviética hace un recorrido por diferentes acontecimientos, lugares y personajes. Sus primeras estrofas dicen:

Esta soviet calavera
se presenta entusiasmada
retando a la comalada
pues no la asusta cualquiera.

Si alguno lo toma a guasa
y quiérese desengañar,

esta hoja debe comprar
para que la lea en su casa.

(*Calavera bolshevik*, s. f.).

Cabe señalar que el desarrollo de un recorrido es un recurso también presente en otros impresos alejados del tema mortuorio de las calaveras, pero cercanos a su espíritu satírico y crítico. Son hojas en las que, por ejemplo, a través de un animal como el toro, se personificaba el acontecimiento de la carestía o de los precios elevados. Así, el “torito” va recorriendo la ciudad y “revolcando” a todos los sectores:

En la plaza de Santa Ana
con sus golpes tan certeros,
este toro revolcó
a los pobres panaderos.
A todos los dejó en cueros
y cual mala pesadilla
al barbero de a cuartilla
le tiró hasta su jacal;
y este jura y retejura
que es el torito del mal.

(*Vaya un torito embolado que al comercio ha revolcado*, s. f.).

La prosopopeya permite hacer un repaso por diferentes espacios y personajes sociales. En los casos de *Calavera bolshevik* y de *La calavera de la Guerra Mundial*, se trasciende el espacio social mexicano y se incursiona en el contexto internacional. De ese modo, se dice que la calavera-Guerra Mundial:

Viene de Leipzig volando
en un pirata del aire
no le estorba el paso a nadie
que a todos viene asustando.

Mil bombas lleva su avión
de nitro y gas asfixiante,
¡pobre del pobre pelón
que se le ponga adelante!

(*La calavera de la Guerra Mundial*, 1918).

Pese a que se afilia a un recurso narrativo popular asociado al viaje y al disparate, esta modalidad prosopopéyica parece lejana de lo que actualmente reconoceríamos como una calavera. Cabría pensar que el recurso perdió vigencia y fueron otras modalidades las que prosperaron más.

La muerte igualadora y la fugacidad de la vida a través de una fórmula

Esta categoría agrupa las calaveras en las que los tópicos asociados a la muerte se expresan a través de fórmulas, usualmente con una frase como “serán calaveras”, la cual se reitera al final de cada estrofa. Las hojas *Rebumbio de calaveras de la administración actual, que hoy marchan ya de carrera para el panteón nacional* (s. f.) y *Calavera histórica-religiosa* (s. f.) son muestras de ello.

La fórmula de remate permite que el resto de los versos no tenga necesariamente que hacer mención a temas mortuorios, sino sólo enfocarse en el discurso crítico. Por ejemplo, en *Rebumbio de calaveras...*:

La XXX Legislatura
ya se puede ir previniendo
a hacer labor sana y pura
y las leyes discutiendo.

Algo que se diga de ellos
para desquitar sus “dietas”;
ya no hay que perder el tiempo
en chucherías y tonteras,

porque de uno a otro momento
pueden verse calaveras.

(*Rebumbio de calaveras de la administración actual...*, s. f.).

La fórmula es el cierre de la crítica que se fundamenta en que, por hacer o no hacer determinadas cosas, los funcionarios de la administración pública se volverán calaveras, es decir, morirán. En las décimas de la antes citada *Calavera histórica-religiosa* opera el mismo principio. De hecho, aunque las estrofas aparecen separadas en quintetas, el remate al final de la segunda de ellas invita a pensar que fueron pensadas como décimas:

Pobrecitos padrecitos,
¿qué harán para trabajar
si su única profesión
era la de predicar
nuestra santa religión?

Pues yo no sé, pero sí
los compadezco de veras,
aunque para mantenerse
tienen algo y mucho más
pero: ¡ya son calaveras!

(*Calavera histórica-religiosa*, s. f.).

Hay gran ironía en la pregunta retórica de los primeros versos, pues en ella subyace la idea de que el clero no trabaja. Esto da pie a la crítica posterior: pese a no trabajar, han acumulado gran riqueza, mucha más de la que necesitan para vivir. Debido a ese ocio y avaricia, se han vuelto calaveras, lo cual, en el contexto de la Guerra Cristera, posiciona políticamente al enunciador del texto. Con su mensaje de que todos, seamos quienes seamos y hagamos lo que hagamos, moriremos, es decir, seremos calaveras, la fórmula condensa la vocación crítica de estos versos. Así, los tópicos de la vida fugaz y de la

muerte igualadora se actualizan en función de los contextos políticos de la época y del posicionamiento del impreso.

Desfile de personajes criticados por sus atributos

Retomando el modelo del desfile de las calaveras de estereotipos sociales, hay tres impresos con cuartetos dedicados a personajes diferentes. En cada uno se señalan los atributos —tanto positivos como negativos— más destacados del personaje y, por causa de estos, se le manda al Más Allá. Los títulos en los que esto ocurre son tres: *Aquí están las calaveras del Congreso de la Unión, formada por ambas cámaras y a la cabeza Obregón* (1922), *Calavera carrancista* (s. f.) y *Calavera revolucionaria* (s. f.).

En el periodo previo de la imprenta, todavía a cargo de Antonio Vanegas Arroyo, las calaveras con esta modalidad resultaron ser las más logradas en términos satíricos, porque ejercieron el poder igualador de la muerte, sin importar la pertenencia a los diferentes bandos de la lucha revolucionaria. Durante el periodo de la Testamentaría, esto siguió siendo efectivo:

Ahora viene Portes Gil
por el lado de Tampico;
la muerte, con su buril,
ya lo señaló en su libro.

El diputado Laurens
aunque letrado de nombre,
será cadáver también
si no obra bien con el pobre.

Al panteón ha de ir a dar
perdiendo todo su brillo,
si no se enmienda en hablar
F. Álvarez del Castillo.

En fosa común lo entierren
si no remedia los males
que a nuestro pueblo sugieren
don Onésimo González.

(Aquí están las calaveras del Congreso de la Unión, formada por ambas cámaras y a la cabeza Obregón, 1922).

Los políticos Emilio Portes Gil, Jorge Prieto Laurens, F. Álvarez del Castillo, Onésimo González y muchos otros son los protagonistas de estas estrofas, en las que el contenido mortuario y crítico queda entretelado de forma breve y eficaz. El recurso es similar al de las calaveras sociales que presentan un desfile de estereotipos, muchos de ellos asociados al comercio, y critican los vicios. A estos personajes se les aludía por su oficio o por su nombre de pila, teniendo como trasfondo una serie de tópicos y prejuicios del imaginario social popular. En las calaveras políticas, en cambio, la alusión es mediante los nombres y apellidos de los personajes, cuyos atributos se basaban seguramente en lo transmitido por la prensa de la época.

En *Calavera carrancista*, la pasarela de personajes se da en el marco narrativo establecido por la voz poética, la cual estaba dando un paseo por el “sitio funerario”, o sea el cementerio, por donde se fue encontrando con las “fosas vacías” de diferentes figuras del carrancismo. La presentación de los personajes evoca sus fallas y las desarrolla en una o incluso en dos décimas. Por ejemplo, una dedicada a Luis Cabrera:

Una, que al paso encontré
en su lápida decía:
“Aquí yace el que algún día
quiso la hacienda mermar”;
se llamó don Luis Cabrera
y fue tanta su ceguera
al quererse nivelar,
que la suerte impía

lo convirtió en calavera
y lo mandó al muladar.

(*Calavera carrancista*, s. f.).

En contraste con las cuartetos de *Aquí están las calaveras del Congreso de la Unión...*, en las que hay una mayor brevedad y síntesis críticas, las décimas de *Calavera carrancista* permiten un mayor desarrollo argumentativo. Por su parte, en *Calavera revolucionaria* encontramos estrofas irregulares, algunas de cuatro versos, otras de seis, incluso de ocho. El desfile de personajes se concentra en aquellos que han participado en rebeliones. Dice una de sus estrofas:

En fin, todos, todos, todos,
los que han muerto en rebelión,
ya van llegando al panteón,
amarraditos de codos.

(*Calavera revolucionaria*, s. f.).

La hoja alude a los implicados en los sucesos de 1927, cuando Francisco Serrano y Arnulfo R. Gómez se opusieron a la reelección presidencial de Álvaro Obregón y lanzaron sus propias candidaturas. Tanto Serrano como Gómez y algunos de sus hombres de confianza fueron asesinados, respectivamente, en octubre y noviembre de 1927. Estos asuntos son evocados por la calavera:

Ya veo llegar a Serrano
que quería ser presidente:
¡allá viene en aeroplano
este general valiente!
[...]
¡Allá el general Vidal
va llegando a la carrera:
porque una bala fatal
lo hizo también calavera!

[...]

El señor general Gómez
que también está presente
también irá a los panteones
en compañía de su gente.

(*Calavera revolucionaria*, s. f.).

En estos versos, más que una sátira, puede llegar a entreverse una vocación de ejemplaridad en la que radicaría también una crítica: los que se rebelan contra el gobierno terminan muertos. Sin embargo, hay además un dejo de admiración —análoga a la que está presente en las narraciones sobre bandidos— hacia los personajes en cuestión; es el caso de Serrano, a quien se tilda de “valiente”. En general, puede decirse que la pasarela de personajes cuya muerte fue consecuencia de sus rasgos o acciones es uno de los recursos que más trascendió en las calaveras actuales.

Escenarios de lo sobrenatural

En el corpus de esta investigación, las calaveras más abundantes son las que tienen por escenario el Más Allá o el inframundo y en las que actúan personajes como El Diablo y La Muerte. Siete son los impresos en los que esto ocurre: *Calavera de las elecciones presidenciales* (1919), *La calavera de los encapuchados* (1919), *Calaverita gomista* (s. f.), *El panteón de Emiliano Zapata* (s. f.), ¡*La gran calavera!* de Emiliano Zapata (s. f.), *Calaveras de Murguía* (s. f.) y *Calaveras. Revelación de ultratumba del espíritu de Francisco Villa* (s. f.).

Esta recurrencia hace pensar que este modelo de calavera fue de los más exitosos entre los públicos de la época. Se trata de una estructura plenamente narrativa, en la que hay un protagonista cuyas acciones se desarrollan en un espacio ficcional mucho más evidente que el de los casos vistos hasta ahora, en los que el anclaje referencial, en términos de atributos y acciones, era predominantemente realista. En cambio, el marco narrativo de la ficción permite

imaginar lo que le sucede a un determinado personaje una vez que ha muerto. Las derivas de esto son diferentes dependiendo de la figura en cuestión. Puede servir para el ensalzamiento de sus cualidades como valiente temerario, pero también para el desarrollo de un castigo ejemplar sobrenatural que es consecuencia de sus acciones terrenales. Ofrezco a continuación tres de los textos más paradigmáticos que desarrollan el viaje al Más Allá.

En primer lugar, un caso en el que toda la narración se desarrolla en un espacio ficticio sobrenatural. Se trata de *Calaverita gomista*, cuyo protagonista es Arnulfo R. Gómez, quien quiso impedir que Álvaro Obregón se reeligiera para un segundo periodo presidencial. El texto se estructura como un diálogo entre Gómez y el Diablo, mostrándose el primero desafiante y altanero:

HABLA EL DEMONIO

Mi general R. Gómez
yo vengo a darle refuerzo;
cuenta usted por pelotones
los demonios del infierno.
[...]

HABLA EL GENERAL GÓMEZ

[...]
Yo soy capaz de bajar
a los profundos infiernos
y empezar a fusilar
¡a todos los de los cuernos!

(*Calavera gomista*, s. f.)

Que alguien se atreva a confrontar al Diablo y presumir que es más bravo que él es un recurso que ya había sido empleado en otros impresos para caracterizar la maldad de un personaje, a quien, sin embargo, también se ensalza y admira. Eso fue así, por ejemplo, en *Memorias y recepción en los*

profundísimos infiernos del bandido Nicolás Torres (1911) y en *Cabrera y Zapata se volvieron calaveras* (1911). En el caso de *Calavera gomista*, dicha ambigüedad es también rectora: se señala lo transgresor de Gómez como rebelde ante el gobierno, pero se reconoce su bravura. La calavera como forma poética muestra flexibilidad en tanto que adopta y prolonga rasgos del discurso de las relaciones de sucesos que, para la época de la Testamentaria, iban perdiendo su especificidad editorial.

Como segundo ejemplo, un texto cuya acción se desarrolla en el umbral del mundo sobrenatural y terrenal. Se trata de *¡La gran calavera! de Emiliano Zapata*, en la que reverberan tópicos caracterizadores de este personaje, varios de los cuales figuraban ya en impresos previos a 1917. Estos tópicos están orientados a la creación de un escenario sobrenatural, pero “veraz” y referenciado, como es propio de la leyenda, lo cual se logra a través de la mención de territorios vinculados con la historia de Zapata, así como de tópicos como la medianoche, la cabalgata y el tesoro escondido en un cerro. A continuación, algunas de sus estrofas:

Al sonar las doce en punto
 monta su brioso corcel,
 ese indomable difunto
 sale cruzando con él.

Y atraviesa al trote brusco,
 estas bastas serranías
 y se llega hasta el Ajusco,
 centro de sus correrías;
 de allí parte para el cerro
 donde su tesoro guarda,
 que es llamado del Jilguero,
 y allí del cuaco se baja
 [...].

(¡*La gran calavera! de Emiliano Zapata*, s. f.).

Después de esta ambientación, se presenta a un Zapata espectral y nostálgico por los tiempos en los que hacía “montones” de calaveras acompañado de sus “valerosas gavillas”. No hay en este texto un cierre ni ejemplar ni satírico. Como señalaba antes, los tópicos y su atmósfera lo acercan más a una leyenda que a lo que ahora reconoceríamos como una calavera.

El tercer y último ejemplo es de particular interés, pues el recurso del viaje al Más Allá se desarrolla a partir de un personaje verosímil y en boga para la época: un médium capaz de contactarse con el mundo de los muertos. Los versos de la hoja *Calaveras. Revelación de ultratumba del espíritu de Francisco Villa* se presentan como un discurso mediado, es decir, como la “transcripción” de lo que a un copista le fue dictado por el vidente. A través de este, recibimos la noticia de cómo Francisco Villa es acosado por las almas de todos a los que mató:

Lo persiguen alemanes,
gringos, chinos, mexicanos,
frailes, monjas, sacristanes,
españoles y australianos...
Todos juzgan sus desmanes
por el demonio inspirados
y a más de diez mil soldados
que le sirvieron a Villa
le persigue una pandilla
de espíritus indignados.

(*Calaveras. Revelación de ultratumba del espíritu de Francisco Villa*, s. f.).

La narración continúa así por varias estrofas, para finalizar diciendo que Villa ruega a Dios que aminore su pena. La voz narrativa —el copista— es solidario con el ruego y pide, también, el perdón para Villa. Hay, además, una intención de ejemplaridad, pues la ficción crea un mundo en el que Villa es castigado por aquellos a los que dañó en vida. Pese a que se pide, cristianamente, el perdón para el caudillo, en realidad el discurso enarbola

su mensaje ejemplar al señalar que para los habitantes del Más Allá, entre los que está Villa:

No hay aquí perdón de Dios
pues el castigo es eterno
y viven en duro infierno
y en un sufrimiento atroz;
y hay una potente voz
que donde va los sigue
sus maldades repitiendo;
y otros los van maldiciendo
sin que nadie los hostigue...

(*Calaveras. Revelación de ultratumba del espíritu de Francisco Villa, s. f.*).

Se han analizado, pues, tres derivas del motivo del viaje al Más Allá, el cual constituye una de las modalidades discursivas más recurrentes en las calaveras políticas publicadas por la Testamentaría. En el primer caso, con Arnulfo R. Gómez como protagonista, se trata de una narración plenamente situada en la ficción y que permite caracterizar la bravura del personaje; el segundo, con Zapata con protagonista, se trata de un texto situado en el umbral de la realidad y la ficción, lo que, junto con algunos de los tópicos que incluye, lo acerca a la leyenda. Finalmente, el tercer ejemplo, con Villa como personaje, propone un discurso ejemplar enmarcado en una narración verosímil de la época: el testimonio de un médium que nos muestra al caudillo padeciendo los castigos eternos del Más Allá.

La muerte como alusión

El último conjunto de esta propuesta de clasificación de las calaveras corresponde a los textos en los que el asunto mortuorio afecta menos la estructura del texto. En ellos, la muerte queda simplemente aludida, desde un contexto realista, como castigo o como metáfora. Es lo que ocurre en *Calavera de los*

bravos Ku Kus Klanes (s. f.), *Calaveras de caudillos de silla presidencial* (s. f.) y *Calavera de Canutillo* (s. f.). Por ejemplo, en esta última, dedicada a Francisco Villa, se equipara metafóricamente su retiro de la vida bélica con su muerte:

La patria no sufrirá
más intestinas guerrillas,
Villa ya no peleará
con esas viejas rencillas.

Calavera es del panteón
construido allá en Canutillo
su conciencia y la razón
dieron muerte al pobrecillo.

(*Calavera de Canutillo*, s. f.).

En *Calaveras de caudillos de silla presidencial*, por su parte, la muerte se menciona como justo y necesario castigo ante la abundancia de caudillos que quieren ser candidatos:

Con tantos presidenciables
nos vamos a reventar
por eso es bueno matar
a caudillos tan amables

(*Calaveras de caudillos de silla presidencial*, s. f.).

Se trata, pues, de un recurso plenamente irónico, que da lugar a la enumeración y descripción de esos “caudillos tan amables”. Con esto, se critica la insaciable búsqueda de poder por parte de los militares participantes de la Revolución, lo que estaba causando nuevos conflictos y luchas internas.

Finalmente, en la extraña *Calavera de los bravos Ku Kus Klanes*, la muerte es una mera alusión en los juegos retóricos de sus estrofas:

Nacieron para morir,
y aunque su misión fue hermosa,
pero nunca hicieron gran cosa
que los haga revivir...
La verdad es de sentir
que luego al nacer murieran
y que nada bueno hicieran
en bien de la humanidad
pues que fue la adversidad
¡a la que se sometieran!

(*Calavera de los bravos Ku Kus Klanes* (s. f.).)

De manera semejante a *Calavera de Canutillo*, la muerte política se equipara con la muerte real. El texto continúa con un discurso ambiguo sobre este grupo, señalando que cometió muchos desaciertos, pero también hablando de su “probada hidalguía” y su “valentía”. En términos de su afiliación como “calavera”, resulta un texto que diverge en gran medida de los recursos satíricos y críticos que distinguen al género.

Las variadas modalidades enunciativas de las calaveras políticas publicadas por la Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo permiten asomarnos al laboratorio de un género literario y a las heterogéneas tradiciones discursivas que lo constituyen. Veamos ahora un laboratorio previo: el de la composición manuscrita de los textos.

Del manuscrito a la hoja volante: procesos de escritura y de edición

Con el fin de adentrarme en los procesos de producción de las calaveras no sólo en términos editoriales, sino también compositivos, he estudiado los manuscritos de algunas de las publicadas por la Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo. Como ha señalado Mariana Masera a propósito de las can-

ciones líricas, estos documentos pueden considerarse “palimpsestos” populares (2022, p. 121), es decir, textos en múltiples capas que nos permiten asomarnos a una etapa previa al ensamblaje editorial en el impreso.

En términos metodológicos, hay que notar dos aspectos de los manuscritos. Por un lado, la importancia y fortuna de acceder a ellos y a otros documentos de archivo que arrojan luz sobre los procesos productivos de la imprenta en México (véase Suárez, 2017). En el caso del taller de Antonio Vanegas Arroyo, la preservación y acceso a estos archivos se debe a sus herederos, particularmente a su bisnieta Inés Cedeño Vanegas, así como a esfuerzos institucionales recientes —como el del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI)— por digitalizarlos, catalogarlos y permitir un estudio sistemático de ellos.

Por otro lado, es preciso asumir los sesgos propios de este tipo de documentación. Me refiero a que no es posible afirmar que se trata de acervos completos. De hecho, resulta difícil trazar con precisión su historia, en términos de por qué se conservó lo que se conservó y si eso constituye todo lo que existió. Es evidente que no fue así. Por tanto, el uso de esa documentación debe ser orientativa y no taxativa. Los datos que podamos extraer de estos manuscritos deben emplearse como indicios que podemos interpretar bajo cierta imaginación crítica. Con estas dos prevenciones metodológicas, es posible encontrar en estos documentos multitud de respuestas y de nuevas preguntas.

De los 736 documentos resguardados por la colección Chávez Cedeño que fueron registrados por el LACIPI en una primera etapa,³ identifiqué veintidós manuscritos de calaveras, de los cuales diez corresponden a textos de tema político. Estos textos se reparten en el periodo de 1910 a 1928. Cinco son previos a 1917, mientras que los restantes son de la época de la Testamentaría. Estos últimos conforman la base de las consideraciones siguientes.

³ Actualmente, se está llevando a cabo una segunda etapa de catalogación de otra parte del archivo resguardado también por la colección Chávez Cedeño.

De estos cinco manuscritos, solo de tres he hallado, hasta ahora, su correspondiente versión publicada. Se trata de “Calavera histórico-religiosa” (s. f.), “La calavera de las elecciones presidenciales” (1919) y “Rebumbio de calaveras de administración actual...” (1922). Los dos manuscritos cuyos textos no he podido localizar en su forma impresa se pueden identificar, respectivamente, por su primer verso “Aquí descansa Obregón” (s. f.) y por el título que aparece entre paréntesis en el inicio de la hoja: “(Calavera de Félix Díaz)” (s. f.). Ante estos casos, que no analizaré a detalle ahora, opto por la hipótesis de que habrían sido impresos y que, sencillamente, como muchos otros materiales, no han llegado hasta nosotros o se encuentran en alguna colección a la que aún no he tenido acceso.⁴ Por supuesto, es posible, también, que hayan sido descartados, pero no hay evidencias textuales ni documentales que así lo indiquen.

Para las consideraciones siguientes me enfoco únicamente en los tres manuscritos de los que sí he hallado edición impresa. Estos resultan especialmente relevantes en tanto su cotejo arroja información sobre la génesis de los textos. Examino, primero, los manuscritos en sí mismos, para dar paso luego a su comparación con las versiones impresas.

La materialidad es un rasgo fundamental al trabajar con documentos manuscritos. Entre otros aspectos, en ella se revelan las dinámicas de preservación de estos materiales, cuya permanencia en el tiempo, durante más de un siglo, parece incluso milagrosa, considerando que su estado físico delata una preservación más circunstancial que sistemática, al menos hasta hace unos años. En su mayoría, se trata de papeles que fueron conservados plegados y precariamente guardados, pues muchas de sus esquinas están rotas y varios tienen manchas de humedad (véase imagen 1).

⁴ Con el fin de contribuir a su posible localización, ofrezco las primeras estrofas de cada uno de estos manuscritos: “Aquí descansa Obregón / el glorioso de Celaya, / lleno de satisfacción / porque ganó la batalla” y “Blanquet le siguió la huella / pero le dieron su muerto, / y se quedó el gallo tuerto / llorando su mala estrella”. Cabe señalar que la “(Calavera de Félix Díaz)” comienza *in medias res*, por lo que es posible suponer que lo que ha llegado a nosotros es sólo una parte del manuscrito original. Asimismo, aventuro que esta última calavera podría localizarse en una colección de la Universidad de California en Los Ángeles, pues su título aparece enlistado en el Online Archive of California <<https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf5v19p029/dsc/>>.

precaria?— materialidad del soporte.⁵ A través de sus huellas, los papeles reutilizados nos invitan a imaginar sus orígenes. “La calavera de las elecciones presidenciales” es, como la anterior, una hoja escrita por el frente y vuelta, de 22.4 x 35 centímetros, con márgenes rojos, pero con el añadido de tener impresas algunas palabras (*Autores, Materias, Librero, Estante, Cajón*), las cuales, aunque tachadas por la misma tinta de la escritura, delatan que originalmente se trató de un formato para un inventario bibliográfico (véase imagen 1).

De hecho, en la página que sería el reverso hay manuscrita una ficha bibliográfica de un libro de botánica que también fue tachada, aunque no con tinta, sino con una especie de tiza o color naranja. Emergen entonces más preguntas: ¿de quién era ese catálogo bibliográfico?, ¿eran papeles de la propia imprenta?, ¿perteneían a los autores?, ¿en qué espacio físico se llevó a cabo la composición y escritura del texto?

Tanto las marcas originales del papel como los borrones y tachaduras confirman la circunstancialidad de las prácticas de escritura de lo popular. Delatan la tensión entre la precariedad de la escritura y el deseo de darle un espacio propio, tachando e intentando borrar los usos previos del papel. Es, simultáneamente, la memoria del papel y de la tachadura.

Esto también se manifiesta en el manuscrito “Rebumbio de calaveras de la administración actual”, que se extiende en cuatro páginas de 13.3 x 21.5 centímetros cada una, derivadas de dos hojas dobladas por la mitad. O sea, se trata de un pequeño “cuadernillo” formado a partir de papel reciclado, amarillento, con márgenes y cuadrícula impresa en color azul, la cual se encuentra corrida en ciertas zonas, como si el papel se hubiera mojado. Tiene impresa también una numeración del 1 al 16 en los márgenes verticales y horizontales. Además, se lee la palabra “Memorándum” y

⁵ Es esta una cuestión que amerita más profundas reflexiones y una ampliación de los objetos de estudio. Entre ellos, tendrían un lugar destacado las libretas de pastorelas. Para una aproximación a un caso fascinante, véase el estudio introductorio, transcripción interpretativa y edición facsimilar de una pastorela que se representaba todavía a mediados del siglo XX en el municipio de Mojarras de Arriba en el estado de San Luis Potosí, dirigida por el señor José de Jesús Compeán Maldonado, quien también era el poseedor de la libreta. Esta edición, coordinada por Mercedes Zavala Gómez del Campo, está próxima a publicarse bajo el título de *Pastorela de Mojarras de Arriba*.

un listado de categorías en inglés (*Survey, State, County, Section, Certificate, Abstract, Block, Patent, Volume, Original, Grantee*), lo cual parecería delatar una primordial función administrativa de la hoja.

Ahora bien, a esta memoria del papel y de la tachadura se añade, como anunciaba antes, la voluntad del propio acto de la escritura. A contrapelo del uso de un soporte efímero, reutilizado y descuidado, los autores despliegan su subjetividad no solo en la presencia de su nombre, sino también en la manera en que organizan su texto, es decir, el orden que le imponen a su discurso.

En los manuscritos, la presencia autoral se exhibe más recurrentemente que en los impresos. Así, a los nombres que hallamos ocasionalmente en estos —Arturo Espinosa, Francisco Osácar y Salv. Estar. D. L.—, los manuscritos suman el de un autor más: Felipe Flores. Este caso es especialmente llamativo considerando que la recurrencia de su firma en los manuscritos indica que fue prolífico colaborador de la Testamentaría y, sin embargo, hasta donde he podido ver, en los impresos su nombre nunca figuró. ¿Hubo en esto una voluntad de ocultamiento?

Si así fuera, su caso contrastaría con el del mencionado Arturo Espinosa, quien aparece recurrentemente tanto en los manuscritos como en los impresos, además de que, incluso, dejó testimonios de carácter biográfico relacionados con su paso por la imprenta (véase Monroy Sánchez, 2023). Espinosa parece haber tenido una voluntad autoral que lo impulsó a figurar casi siempre —ya sea con su nombre o su seudónimo Chónforo Vico— en los impresos publicados por Antonio Vanegas Arroyo y luego por sus herederos.

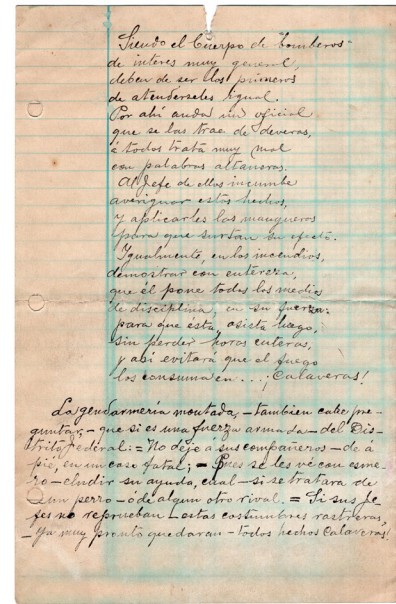
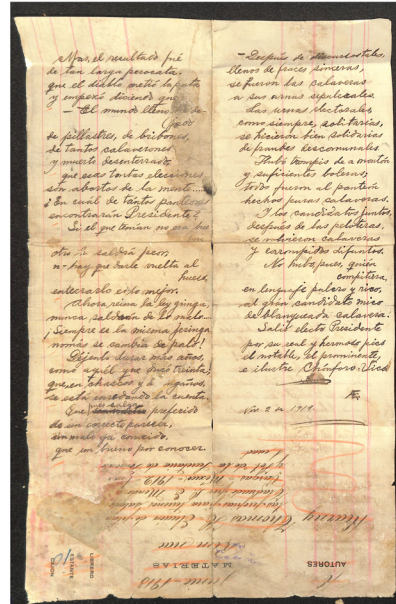
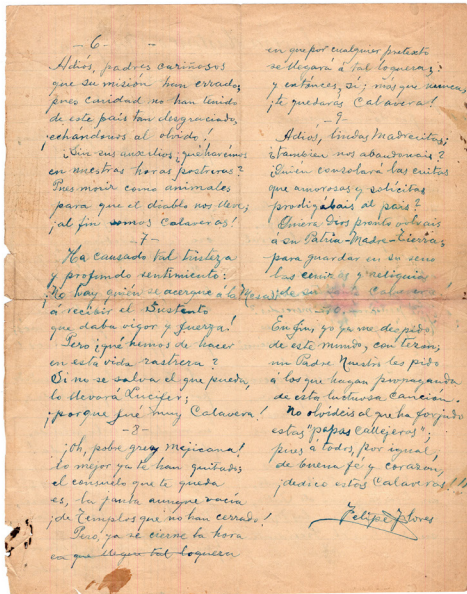
Un caso como el de Espinosa nos lleva a pensar en una colaboración basada no solo en fines meramente laborales y económicos, sino también en un proyecto escritural que habría repercutido en la expresión o el desarrollo de ciertos géneros, entre ellos las calaveras. Es posible preguntarnos si ciertas innovaciones respecto a la forma estrófica prototípica de las calaveras —las cuartetas octosilábicas— se deben a eso.

Otro elemento que está en los manuscritos, pero que puede no figurar en el impreso, es la fecha. Este dato es relevante, entre otras cosas, porque nos acerca al momento de la producción del texto y corrobora algo evidente, aunque no por ello menos fundamental: que las calaveras se hacían a propósito de las festividades del Día de Muertos del 1 y 2 de noviembre. “La calavera de las elecciones presidenciales”, firmada por Arturo Espinosa, está datada justamente el día 2 de noviembre, lo podría hablarnos, por un lado, de una premura en la producción o entrega del texto o, por otro, de una intención simbólica de arraigar el texto en su contexto de circulación, pese a que, quizás, habría sido escrito previamente.

Ahora bien, hay fechas que indican que las calaveras podían ser hechas también con bastante anticipación. De esto es muestra el manuscrito “Rebumbio de calaveras de administración actual”, firmado por Felipe Flores el 2 de septiembre de 1922. Esto hablaría de un autor a quien se le encarga el trabajo por adelantado o quien prevé por sí mismo los textos que serán de interés para cierta temporada. A la vez, también afirma la condición de las calaveras como textos de actualidad, pero no necesariamente de inmediatez noticiosa.

Otra vía en la que los autores se hacen presentes en los manuscritos es en la propia organización del texto. En “Calavera histórico-religiosa” el texto está escrito en tinta azul y dispuesto a dos columnas. El autor se ocupó de indicar la secuencialidad añadiendo, en la esquina inferior derecha de la primera página, la palabra “(Vuelta)”. Flores también precisó la separación estrófica a través de dos marcas: la numeración de cada una de las décimas y, dentro de estas, la separación de cada quinteta con una sangría (véase el primer folio de la imagen 2).

Otros autores siguieron métodos distintos. En “La calavera de las elecciones presidenciales”, firmada por Espinosa, las estrofas se separan únicamente con una sangría al inicio de cada verso inicial y no se numeran (véase el segundo folio de la imagen 2). En “Rebumbio de calaveras de administración actual” las estrofas se distinguen tanto con sangría como con espacio extra, aunque no están numeradas. Sin embargo, persisten las indicaciones de que



el texto sigue en la “Vuelta” y que viene “De la vuelta”, seguramente para evitar confusiones al momento de pasar esto a la página impresa. Había, sin duda, un cuidado de los autores por indicar el orden de las estrofas y, por tanto, de las calaveras.

El caso de “Rebumbio de calaveras de administración actual” es llamativo porque sus últimas páginas delatan una escritura acabada que después fue ampliada. En la tercera de las páginas de este manuscrito, el texto parece finalizar pues viene datado y firmado por Felipe Flores. Sin embargo, poco después se indica que sigue en la “Vuelta”, es decir, la cuarta página. En esta, los versos finales aparecen a renglón seguido, separados cada uno con un guion, como para ahorrar espacio en la escritura (véase el tercer folio de la imagen 2). ¿Habría Flores presentado un primer texto que, a los ojos del editor, fue demasiado breve y, por tanto, se le solicitó que lo extendiera?

Es también interesante este caso porque nos demuestra que, pese al orden que los autores daban al texto y a las marcas de secuencia que trazaban en ellos, en su paso a la impren-

Imagen 2.

Páginas de los manuscritos “Calavera histórico-religiosa” (s. f.), “La calavera de las elecciones presidenciales” (1919) y “Rebumbio de calaveras de administración actual...” (1922).

Fuente: colección Chávez Cedeño.

ta esto podía ser cambiado. En “Rebumbio de calaveras de la administración actual”, las estrofas alteran su orden de lectura de arriba a abajo y pasan de izquierda a derecha, interrumpidas, además, por el grabado. No parecía que en la puesta en página impresa importara mucho la secuencia del manuscrito, pues cada estrofa podía leerse de manera independiente. Estas dinámicas nos adentran en el proceso editorial de los textos y delatan una tensión entre el control autoral y el descuido editorial. Asimismo, nos hacen preguntarnos por el grado de identificación de los autores con sus textos. Quizás algunos de ellos los asumían tan solo como una materia prima que, en manos de los editores, se transformaba en otra cosa.

En esto se puede ahondar atendiendo a las marcas de corrección visibles en los manuscritos. Aunque no son muchas, las que he identificado parecen haber sido hechas por los mismos autores, ya fuera en el momento de la escritura o en una revisión posterior.

Ejemplo de lo primero es “Calavera histórico-religiosa”, de Felipe Flores, en la que hay líneas tachadas con la misma tinta de la escritura. Se trata de frases incompletas que, inmediatamente abajo, se sustituyen con otro verso. Podemos imaginar que, en el momento de la composición, el autor habría escrito el inicio de una primera propuesta, cuando, casi simultáneamente, encontró una mejor solución y así completó finalmente el verso. Esto se refleja en el cambio de “¡ha de quedar” por “¡siempre ha de ser calavera!” (véase el primer recuadro de la imagen 3). Más adelante veremos en qué medida esto se respetó o no en el impreso, pero es importante notar que el proceso de composición y de escritura iban a la par.

En “La calavera de las elecciones presidenciales”, firmada por Arturo Espinosa, las correcciones parecen ser posteriores a la escritura (véase el segundo recuadro de la imagen 3). El texto tachado es un verso completo y la nueva propuesta se escribe encima, debajo o al lado de la tachadura. ¿Habla esto de autores minuciosos con la revisión de sus manuscritos? Puede ser. Arturo Espinosa destacaría de nuevo como un autor bastante dedicado, lo cual se refleja también en la baja cantidad de variaciones que sus textos sufrieron al pasar a la página impresa.

Los cultos se han suspendido
por razón muy tartamuda;
y la santa fe cristiana
en muchos ya se ha perdido,
de esto no me cabe duda!
Pero nuestra evolución...
es fuerza sobremañera;
y sea que case o no case,
Nuestra actual Constitución
ha de quedar
siempre ha de ser Calaverita.
(anulada)

Ahora reina la ley ginga,
nunca saldará de lo malo....
¡Siempre es la misma jeringa,
nomás se cambia de palo!
Déjenlo durar más años,
como aquél que duró treinta;
que sea chascos y a nganos,
se está enredando la cuenta.
Que ^{pues salga} ~~sean~~ preferido
de un correcto parecer,
un malo ya conocido,
que un bueno por conocer.

Cabe señalar, como rasgo general, que no son abundantes en los manuscritos las faltas de ortografía. Es decir, los autores parecen tener un grado de alfabetización más o menos sofisticado, pues la ortografía es correcta. Una curiosa excepción, dado que se trata de un caso de hipercorrección, es la escritura de la palabra “tezón” con “z”, siendo que lo correcto es “tesón”.

Ahora bien, en cuanto al paso del texto manuscrito a la página impresa, vale la pena partir de los elementos del “ensamblaje” editorial típico de la imprenta popular. Uno de ellos es el título, el cual, generalmente, se mantiene tal cual está en el manuscrito, en ocasiones con pequeñas variantes. Por ejemplo, la “calavera” pasa de “histórico-religiosa” a “histórica-religiosa”. Asimismo, algunos elementos paratextuales se pierden y otros se añaden. Se omiten la datación y, en el caso de Felipe Flores, la autoría; se agregan el pie de imprenta y el precio. Se incorporan también márgenes ornamentales y el título se destaca con una tipografía mucho mayor. Los textos pasan de una o dos columnas manuscritas a dos o varias columnas impresas, las cuales no aparecen numeradas. Finalmente, el grabado se vuelve un elemento central de la puesta en página que, de hecho, determina el acomodo de los textos.

Imagen 3.

Estrofas sobre las que se hicieron correcciones en los manuscritos “Calavera histórico-religiosa” y “La calavera de las elecciones presidenciales”.

Fuente: colección Chávez Cedeño.

A nivel textual no son demasiadas las variantes entre el manuscrito y el impreso, y su presencia tampoco es sistemática. Mientras que en una calavera hallé varias, en otras no había ninguna. Aventuro entonces que el proceso de corrección editorial varió de caso a caso, quizás en función del autor o tipo de texto.

Ejemplo de una mayor intervención editorial es “Calavera histórico-religiosa” de Felipe Flores. Hay 18 versos con variantes entre el manuscrito y el impreso. Principalmente, se trata de sustituciones de palabras o de alteración del orden de las oraciones. Llama la atención que se omite una corrección hecha por el propio autor (uno de los versos tachados), probablemente porque dio lugar a una confusión al estar en el último renglón de la columna. De hecho, fue omitido un verso, de tal manera que quedó una cuarteta en lugar de una quinteta. En este proceso, se cometieron también otras erratas, por ejemplo, de palabras que en el manuscrito sí estaban correctas y pasaron con error al impreso. Como botón de muestra, lo que en el manuscrito se leía como “caridad” pasó al impreso como “caridadad”. Además de las anteriores, las restantes variantes son de léxico o de orden sintáctico. En ninguno de los dos casos afectan la métrica octosilábica y, en general, no son muy importantes. Algunas de ellas parecen obedecer a cierta intención de claridad. Por ejemplo, cuando se cambia la palabra “templos” por “Iglesias”.

La más significativa de las variantes de “Calavera histórico-religiosa” es la que cambia a los sujetos de una de las estrofas: “madrecitas” por “padrecitos”. Esa misma estrofa altera un verbo como para solucionar la imprecisión sintáctica y semántica del manuscrito, pero considero que no lo logra y que la confusión de sentido persiste. En el impreso se lee:

Adiós, lindos padrecitos,
 ¿también nos abandonáis?
 ¿Quién consolará las cuitas
 que amorosos y solícitos
 mitigaban nuestro país?

(*Calavera histórica-religiosa*, s. f.)

Mientras que el manuscrito plasmaba:

Adiós, lindas madrecitas;
¿también nos abandonáis?
¿Quién consolará las cuitas
que amorosas y solícitas
prodigábais al país?

(“Calavera histórico-religiosa”, s. f.)

En contraste con este caso, “La calavera de las elecciones presidenciales”, de Arturo Espinosa, prácticamente no tiene variantes. Una de las pocas es que en el título se omitió el artículo y, en uno de los versos, un adjetivo posesivo. Fuera de eso, el texto y las correcciones hechas por el autor se respetaron. Podríamos aventurar que Espinosa era un viejo conocido de la casa editorial y que, por tanto, sus textos pasarían con más confianza y menos cambios por las manos del editor.

Como mostré antes, con Felipe Flores esto sería distinto. En los dos textos que firma este autor se observan más variantes en su paso al impreso. En *Calavera histórica-religiosa*, son al menos 18 variantes en términos léxicos y sintácticos, y una de ellas sí afectó directamente al contenido. Por su parte, en *Rebumbio de calaveras de la administración actual*, no se observan cambios en el texto, pero sí en el orden de las estrofas. Esto puede no ser muy significativo en términos del sentido, pero pareciera confirmar que los textos de Flores ameritaron una mayor intervención editorial por parte de la Testamentaría. Sumado esto a la omisión de su nombre en el impreso, diría que Flores representa el caso de un autor menos identificado con su trabajo escritural, mientras que, en un polo opuesto, estaría Arturo Espinosa, plenamente asumido como autor popular.

Conclusiones

Mi objetivo general ha sido aportar al conocimiento crítico de las calaveras como género literario y editorial, particularmente en una etapa que implicó cambios en su forma más típica y de mayor proyección identitaria —las hojas volantes con llamativos grabados—. La aproximación que ofrecí aquí complementa trabajos previos en los que me centré en los aspectos editoriales y temáticos, por lo que ahora partí de la pregunta sobre las dinámicas textuales de las calaveras de tema político publicadas por la Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo, entre 1917 y 1928.

En cuanto a sus aspectos métricos y estróficos, es notable que las calaveras tendieron hacia la estandarización en unidades textuales de 20 estrofas en promedio, principalmente en cuartetas octosilábicas. En cambio, en cuanto a sus modalidades enunciativas, pervivió la heterogeneidad que se observaba ya en el periodo previo (1880-1917) y que, a manera de hipótesis, podemos suponer que se estandarizaría, a través de procesos de escolarización y reappropriaciones cultas, ya hasta avanzado el siglo XX.

En los años de 1917 a 1928, la diversidad poética-enunciativa de las calaveras puede entenderse, por un lado, como consecuencia de que la literatura popular es ajena a la regulación estricta de los géneros literarios, puesto que, en realidad, los emplea interesadamente con mucha flexibilidad para etiquetar, más que textos literarios, productos a la venta. Por otro lado, atendiendo a las dinámicas de la imprenta popular, puede ser resultado de una etapa de crisis, cambios y solapamientos de diferentes géneros. Aunque en las calaveras de tema político anteriores a 1917 también son varias las modalidades poéticas presentes, esto se podría haber agudizado en los años posteriores.

Para entonces, al tiempo que la prensa periódica estaba cada vez más al alcance de las masas, la Testamentaría proyectó las calaveras y los corridos como formas preferentes para comentar la actualidad. Otras formas noticiosas en la imprenta habían ido mermando —las relaciones de sucesos y las hojas noticiosas mixtas—, privilegiando formatos líricos y de función cancioneril. Conside-

rando asimismo que los herederos de Antonio Vanegas Arroyo parecen haber sido los únicos que siguieron imprimiendo calaveras en hojas volantes en esa época, se comprende que los asuntos políticos fueron codificados preferentemente bajo este género y el del corrido en su modalidad revolucionaria.

De ese modo, aprovechando su naturaleza como forma poética que tiene un fuerte anclaje con la realidad y que abre, a través del tema de la muerte, un espacio ficcional para la sátira, las calaveras incorporaron rasgos poéticos variados en su intento por cumplir funciones informativas, lúdicas y críticas. De ahí derivan las cinco modalidades enunciativas que enlisto a continuación: 1) la calavera como prosopopeya de un suceso; 2) la muerte igualadora y la fugacidad de la vida a través de una fórmula; 3) el desfile de personajes criticados por sus atributos; 4) los escenarios de lo sobrenatural, y 5) la muerte como alusión.

Futuros estudios de vocación comparativa permitirían ver cuáles de estas modalidades pervivieron en las calaveras producidas a partir de 1930 y hasta la actualidad. Con esto no quiero insistir en la discusión sobre lo que un género literario “deben ser”, sino profundizar en la pregunta sobre qué tradiciones previas se imbrican en los textos y cuáles de ellas perviven a lo largo del tiempo. En este sentido, mi propuesta metodológica consiste en asumir los corpus amplios de materiales populares como un laboratorio privilegiado para examinar los géneros literarios, los contextos, los autores y los públicos. Al ser un soporte configurador de todos estos elementos, la literatura popular impresa nos obliga a poner en crisis gran parte de lo que creímos saber sobre ciertos géneros literarios, más aún cuando están profundamente arraigados en la identidad nacional y siguen vivos en la cultura, tal como las calaveras.

Un segundo aspecto de esta propuesta metodológica fue la aproximación a otro “laboratorio” literario: los manuscritos de las calaveras de tema político. Reconociendo tanto el privilegio del acceso a esta documentación como sus sesgos de origen, el análisis y el cotejo de tres manuscritos con sus respectivas formas impresas permitió imaginar algunos aspectos de la génesis de los textos en el marco de las prácticas de la imprenta popular.

En términos de su materialidad, estos manuscritos muestran cómo a la memoria del papel reutilizado se le impuso un acto escritural que, por un lado, visibiliza a los autores —cuyos nombres, en algunos casos, no pasaron al impreso— y, por otro lado, delata sus diferentes voluntades e intenciones. Al respecto, tendríamos a Arturo Espinosa como un autor que se asume a sí mismo como tal; mientras que Felipe Flores sería muestra de alguien que habría visto su trabajo escritural como algo utilitario.

Ambos, sin embargo, establecen, en sus marcas de escritura y de organización de los textos, un diálogo silencioso con el editor y con los encargados de poner el texto en letra impresa. Este diálogo abarca también las marcas de corrección hechas por los autores sobre sus propios textos, las cuales, aunque no son abundantes, hablan de un proceso de composición que se realizaba simultáneamente a la escritura.

Con excepción de un caso, las variantes entre el manuscrito y su versión impresa no fueron muy significativas, lo cual permite aventurar que, durante el periodo de la imprenta en manos de los descendientes de Antonio Vanegas Arroyo, fue menor el cuidado editorial realizado sobre los manuscritos. Para la comprobación cabal de esto, habría que cotejar con cuidado los manuscritos previos a 1917, con el fin de determinar si en ellos hay un mayor trabajo e intervención editorial. El cotejo de los procesos editoriales de una y otra etapa de la imprenta podría enriquecer la comprensión de los cambios que la literatura popular impresa experimentó durante la primera mitad del siglo XX; proceso en el que las calaveras tuvieron un lugar destacado.

Referencias

- Antonio, D. (2017). La muerte casera, pegada con cera: genealogía, fortuna y risa de la calavera literaria. En L. Beltrán, C. Gidi y M. Munguía (Coords.), *Risa y géneros menores* (pp. 93-100). Institución Fernando El Católico; Excma. Diputación de Zaragoza.
- Gutiérrez García, R. (2000). *Las calaveras: función social. Investigación hemerográfica* [tesis de maestría, Universidad Autónoma de Nuevo León]. <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/3779>
- Masera, M. (2022). «Quiero saber si me amas, quiero saber si me quieres». Los cancioneros de Vanegas Arroyo, un palimpsesto popular. En M. Masera y M. Á. Castro (Eds.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores* (pp. 113-131). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Monroy Sánchez, G. (2023). El editor Antonio Vanegas Arroyo en la mirada de Arturo Espinosa, uno de sus colaboradores. En A. Saborit y F. Morales (Coords.), *En la mirada de otros. Estudios sobre el retrato literario de los siglos XVI a XX* (pp. 125-149). El Colegio de San Luis.
- Monroy Sánchez, G. (2025). Muerte, política y sátira en la imprenta popular mexicana: las calaveras del porfiriato a la revolución. *Revista Caracol* 29, 442-473. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i29p442-476>
- Monroy Sánchez, G. (en prensa). Las calaveras políticas publicadas por la Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo (1917-1928). En M. Masera y R. Musser (Eds.), *Texto, sonido, imagen y archivo: entornos y perspectivas de la literatura popular iberoamericana*. Frank & Timme.
- Pérez Martínez, H. (2015). *Por las sendas del folklore literario mexicano*. El Colegio de Michoacán.
- Suárez, M. (2017). La imprenta de Luis Abadiano y Valdés: un acercamiento al mundo tipográfico decimonónico. En L. Suárez de la Torre (coord.), *Estantes para los impresos: espacios para los lectores. Siglos XVIII-XIX* (pp. 79-112). Instituto Mora.

Impresos

Aquí están las calaveras del Congreso de la Unión, formada por ambas cámaras y a la cabeza Obregón (1922). Tip. de la Test. A. Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:AEObregon.djvu>

Cabrera y Zapata se volvieron calaveras (1911). Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CYCalaveras_A.djvu

Calavera bolshevik (s. f.). [Salv. Estar. D. L.]. Tip. de la Test. de A. Vanegas Arroyo. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827658192/1/>

Calavera carrancista (s. f.). [Salv. Estar. D. L.]. Tip. de la Test. de A. Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CalaveraCarrancista.djvu>

Calavera de Canutillo (s. f.). Tip. de la Testamentaría de A. Vanegas Arroyo. <https://g.co/arts/dndTHX5XHUmX2yLT6>

Calavera de las elecciones presidenciales (1919). [Arturo Espinosa]. Talleres de Linotipografía de la Test. de A. Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CDPresidenciales.djvu>

Calavera de los bravos Ku Kus Klanes (s. f.). Tip. de la Test. de Antonio Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CDKlanes.tiff>

Calavera histórica-religiosa (s. f.). Tipografía de la Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CHReligiosa.djvu>

Calaveras de caudillos de silla presidencial (s. f.). Tip. de la Test. de A. Vanegas Arroyo. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827659199/1/>

Calaveras de Murguía (s. f.). Tip. de la Test. de Antonio Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CDMurguia.djvu>

Calaveras. Revelación de ultratumba del espíritu de Francisco Villa (s. f.). Tip. de A. V. Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CR-Villa.djvu>

Calavera revolucionaria (s. f.). Antonio Vanegas Arroyo (Jr.). Publicista. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CalaveraRevolucionaria.djvu>

Calaverita gomista (s. f.). S. e. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CalaveritaGomista.tiff>

El panteón de Emiliano Zapata (s. f.). Tip. de la Test. de A. Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EPZapata.djvu>

La calavera de la Guerra Mundial (1918). [Chónforo Vico (Arturo Espinosa)]. Tipografía de la Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LCMundial.djvu>

La calavera de los encapuchados (1919). [Arturo Espinosa]. Talleres Gráficos de la Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LCEncapuchados.djvu>

¡La gran calavera! de Emiliano Zapata (s. f.). Talleres Gráficos de la Test. de A. Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LG-Zapata.djvu>

Memorias y recepción en los profundísimos infiernos del bandido Nicolás Torres (1911). [Carro]. S. e. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CSL-MYTorres.tiff>

Rebumbio de calaveras de catrines y borrachos, de viejos y de muchachos, de gatos y garbanceras (1918). [Francisco Osácar]. Tipografía de la Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo. https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:RDGarbanceras_C.djvu

Rebumbio de calaveras de la administración actual, que hoy marchan ya de carrera para el panteón nacional (s. f.). Tip. de la Test. de Antonio Vanegas Arroyo. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:RDNacional.djvu>

Vaya un torito embolado que al comercio ha revolcado (s. f.). Imprenta Encarnación núms. 9 y 10. <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:-VTRevolcado.djvu>

Manuscritos

“Aquí descansa Obregón...” (s. f.). [4 páginas, 21 x 26.5 cm]. Colección Chávez Cedeño.

“Calavera de Félix Díaz” (s. f.). [2 páginas, 32.2 x 11.2 cm]. Colección Chávez Cedeño.

“Calavera histórico-religiosa” (s. f.). [Felipe Flores]. [2 páginas, 21.4 x 27 cm]. Colección Chávez Cedeño.

“La calavera de las elecciones presidenciales” (1919, 2 de noviembre). [Arturo Espinosa]. [2 páginas, 22.4 x 35 cm]. Colección Chávez Cedeño.

“Rebumbio de calaveras de administración actual” (1922, 2 de septiembre). [Felipe Flores]. [4 páginas, 13.3 x 21.5 cm]. Colección Chávez Cedeño.

06.

Haiku, haikai y tanka en Guatemala: ¿poesía popular o juego intelectual?

*Haiku, haikai, and tanka in Guatemala: Popular poetry or
intellectual game?*

Christoph Müller
Instituto Ibero-Americano, Berlín

Resumen

Entre los siglos XII y XVI, en Japón se desarrollaron sucesivamente tres géneros cortos líricos: *tanka*, *haikai* y *haiku*, que desde la apertura política y cultural de Japón a mediados del siglo XIX han sido tomados, mantenidos y desarrollados por poetas de todo el mundo. Este trabajo examina el uso y diseño de estas formas líricas en Guatemala, cuyos antecedentes culturales y tradición literaria han tenido muy poco contacto con la cultura literaria japonesa. Se consideran las siguientes cuestiones: ¿de qué manera los poetas guatemaltecos de los siglos XX y XXI utilizan y desarrollan las características de los poemas japoneses *tanka*, *haikai* y *haiku* en sus propios poemas? ¿Los poemas de estilo japonés para ellos son principalmente juegos intelectuales o son parte de la poesía popular guatemalteca? Este análisis se realizará en las obras de Viveka Mazariegos Jofre, Carmen Matute, Flavio Herrera y Humberto Ak'abal, cuatro poetas guatemaltecos que en los siglos XX y XXI escribieron *tanka*, *haikai* y *haiku* a mayor escala.

Palabras clave:

tanka, haikai, haiku, poesía, Guatemala

Abstract

Between the 12th and 16th centuries, three short lyrical genres developed successively in Japan: *tanka*, *haikai*, and *haiku*. Since Japan's political and cultural opening in the mid-19th century, these genres have been adopted, maintained, and developed by poets around the world. This work examines the use and design of these lyrical forms in Guatemala, whose cultural background and literary tradition have had very little contact with Japanese literary culture. The following questions are considered: How do Guatemalan poets of the 20th and 21st centuries use and develop the characteristics of Japanese *tanka*, *haikai*, and *haiku* poems in their own poems? Are Japanese-style poems for them mainly intellectual games, or are they part of popular Guatemalan poetry? This analysis will be carried out on the works of Viveka Mazariegos Jofre, Carmen Matute, Flavio Herrera, and Humberto Ak'abal, four Guatemalan poets who wrote *tanka*, *haikai*, and *haiku* on a larger scale in the 20th and 21st centuries.

Keywords:

tanka, haikai, haiku, poetry, Guatemala

El *haiku* hoy en día es uno de los géneros poéticos japoneses más conocidos —tal vez el más conocido— en el mundo. Como su predecesor directo llamado *haikai*, tiene su origen en el poema más largo llamado *tanka*, que en la actualidad sigue en uso. Con la apertura política y cultural de Japón hacia el resto del mundo desde mediados del siglo XIX, el *haiku*, junto con sus predecesores, se extendió con la literatura japonesa a todo el mundo y, desde entonces han sido retomados regularmente por los poetas no japoneses. La métrica y la estructura de los versos, así como la expresión y el contenido de esos poemas japoneses, se conservan en su mayoría. Pero el idioma ya no es japonés, sino el idioma respectivo de los poetas.

Aunque a primera vista se adoptan de manera muy formal y precisa las características más importantes de los originales japoneses, siempre hay modificaciones y desarrollos adicionales de estas formas de poemas. En este contexto, es interesante observar cómo se usan y diseñan en países cuyos antecedentes culturales y tradición literaria han tenido muy poco contacto con la cultura japonesa y su tradición literaria. Por esta razón, este texto pretende analizar las obras de cuatro poetas guatemaltecos que entre los siglos XX y XXI escribieron *tanka*, *haikai* y *haiku* a mayor escala.

Haiku, haikai y tanka como géneros literarios

Para comprender mejor tanto las formas de los poemas como los procesos de apropiación y las variaciones hechas por los poetas guatemaltecos, es necesario elaborar y aclarar la forma, la expresión y el contenido de los poemas japoneses originales.

El más antiguo de los tres poemas es el *tanka* ('canción corta'). Un *tanka* consta de cinco versos con cinco o siete sílabas en el orden 5-7-5-7-7. En términos de contenido, el *tanka* se ocupa principalmente de los sentimientos humanos, que se expresan directa o indirectamente. La característica principal es el uso del epíteto, generalmente en el primer verso, para enfatizar las cualidades o sentimientos particulares que se tematiza (Addiss, 2012, pp. 15-16).

Durante el siglo XII, la forma asimétrica del *tanka*, que consta de dos partes de tres y dos versos, posibilitó una práctica colaborativa en la tradición de la poesía japonesa, en la que un poeta escribía los primeros tres versos y otro agregaba dos más, cual competencia creativa. Estos *tankas* de dos poetas se llamaban *tan-renga*. Los primeros tres versos eran tan apreciados que, con creciente frecuencia, aparecían varias combinaciones entre esta primera parte y diferentes versos finales (Addiss, 2012, pp. 45-46).

Este desarrollo, a su vez, condujo a colecciones de poemas publicados a mediados del siglo XIV, en las que solo las primeras partes de posibles *rengas* se imprimieron bajo el nombre de *hokku*. Este *hokku* ya tiene características centrales para las formas de poemas posteriores. Además de la métrica y la estructura del verso (5-7-5), su estructura lógica se caracteriza por una formulación de frenado o interrupción en el verso medio. En términos de contenido, a menudo hacen alusión a una estación del año (Addiss, 2012, p. 48).

A finales del siglo XV, aparecieron poemas formalmente muy similares, a menudo con una nota irónica y humorística: el llamado *haikai no renga*. Hasta el siglo XVI, se convirtieron en una forma de poesía muy popular e independiente en la que se podía tratar una amplia variedad de temas (Addiss, 2012, pp. 57-64). En su tratado general sobre el *haikai* japonés titulado *Le haikai. Les épigrammes lyriques du Japon* de 2003, Paul-Louis Couchoud describe la forma del poema:

[...] un simple tableau en trois coups de brosse, une vignette, une esquisse, quelquefois une simple touche, une impression. L'abstrait en est éliminé. La syntaxe est elliptique à l'excès. Avec trois notations brèves il s'agit de composer un paysage ou une petite scène: Tout l'effort poétique porte sur le choix des trois sensations suggestives qui appelleront le cortège des autres¹ (Couchoud, 2003, pp. 25-26).

¹ Un simple cuadro en tres pinceladas, una viñeta, un boceto, a veces un simple toque, una impresión. Se elimina lo abstracto. La sintaxis es excesivamente elíptica. Con tres breves anotaciones se trata de componer un paisaje o una pequeña escena: todo el esfuerzo poético se centra en la elección de las tres sensaciones sugerentes que evocarán el resto.

Con la obra poética de uno de los poetas japoneses más importantes, Matsuo Bashō (1644-1694), a fines del siglo XVI se desarrolló el género poético que, desde fines del siglo XIX, se llama *haiku* (Addiss, 2012, pp. 79-80). Además de las características ya mencionadas —formulación intermitente en el verso medio y alusión a una estación—, es característico de un *haiku* que la naturaleza se describa sobre la base de observaciones lo más concretas posible, usando un lenguaje simple y claro, pero deliberadamente ambiguo (Addiss, 2012, pp. 1-4). Stephen Addiss explica la intención detrás de esta expresión lírica especial en su historia del *haiku*, publicado en 2012 con el título *The Art of Haiku. Its History through Poems and Paintings by Japanese Masters:*

[H]aiku suggest, rather than define their meanings, leaving much of the process up to the reader or listener. In effect, the audience joins the writer in completing the poem, and since most haiku have more than one possible meaning, they tend not to have “correct” or solitary interpretations. Here the brevity of the form is helpful; the fewer the words, the more potential for multiple implications. [...] [M]ost haiku are not directly subjective. Instead, an objective description of nature, often with a contrasting element, can allow readers more opportunities to engage with the poem, perhaps supplying their own subjective experiences. The description may contain an element of surprise, mystery, or humor, but it is usually based on fresh, specific imagery with an intense focus. [...] The purpose of haiku was to use the mundane while exceeding the mundane, to discover a moment of oneness in the diverse or to discern multiplicity in the singular. Haiku can find an inner truth from an outward phenomenon, and ultimately use words to go beyond words² (Addiss, 2012, p. 3).

² Los haikus sugieren, en lugar de definir, sus significados, dejando gran parte del proceso en manos del lector o del oyente. En efecto, el público se une al escritor para completar el poema y, dado que la mayoría de los haikus tienen más de un significado posible, tienden a no tener interpretaciones «correctas» o únicas. En este sentido, la brevedad de la forma resulta útil: cuantas menos palabras, más posibilidades de múltiples implicaciones. La mayoría de los haikus no son directamente subjetivos. En cambio, una descripción objetiva de la naturaleza, a menudo con un elemento contrastante, puede brindar a los lectores más oportunidades de involucrarse con el poema, tal vez aportando sus propias experiencias subjetivas. La descripción puede contener un elemento de sorpresa, misterio o humor, pero por lo general se basa en imágenes frescas y específicas con un enfoque intenso. El propósito del haiku era utilizar lo mundano para superar lo mundano, descubrir un momento de unidad en la diversidad o discernir la multiplicidad en lo singular. El haiku puede encontrar una verdad interior a partir de un fenómeno exterior y, en última instancia, utilizar las palabras para ir más allá de las palabras.

¿De qué manera los poetas guatemaltecos de los siglos XX y XXI utilizan y desarrollan las características de los poemas japoneses *tanka*, *haikai* y *haiku* en sus propios poemas? ¿Los poemas de estilo japonés para ellos son principalmente juegos intelectuales o son parte de la poesía popular guatemalteca? Dado que el foco de la investigación está en la forma en que los tres poemas se implementan, transforman y desarrollan, los autores tratados aquí se presentan no en orden cronológico, sino de acuerdo con la forma en que usan estas características en su obra poética.

Viveka Mazariegos Jofre

En 2002, Viveka Mazariegos Jofre publicó un volumen dedicado a la forma de poema de *haikai*, titulado *Los Hai-Kai*. Los 79 poemas impresos en este volumen se dividen en once grupos temáticos: *Íntima Visión*, *Apreciación del Cosmos*, *Naturaleza*, *Del ser*, *Visión Animal*, *Deseo Silentes*, *Alusivos*, *Testimonial*, *Visión objetiva*, *Del Hacer* y *De La Palingenesia* (Mazariegos, 2002). Además de esta agrupación por contenido, la autora en desviación de la tradición poética japonesa (los poemas japoneses de ese tipo generalmente no tienen encabezado) les da títulos a sus textos líricos, que guían su interpretación respectiva. Por ejemplo, en el primer grupo, encabezado *Íntima Visión*, se encuentra el siguiente texto:

Soy
Huellas en el mar
queriendo escaparse
de la espuma.

(Mazariegos, 2002, p. 3)

En el poema, la autora sigue claramente la métrica de tres versos con 5-7-5 sílabas, describe una situación en la naturaleza en lenguaje claro y en términos simples y el flujo de lectura y pensamiento se interrumpe en el verso medio. Además, la redacción permite diversas interpretaciones.

A este respecto, el texto puede llamarse *haikai*. Sin embargo, al usar un encabezado que limita severamente el rango de posibles interpretaciones, se modifica una característica central del *haikai*. “Soy” puede leerse como una declaración de un ego lírico no especificado, que también puede representar a la poeta o a quien lee, para que la interpretación concreta permanezca abierta. Pero la ambigüedad que se pretende en los *haikai*, que brinda a los lectores libertad para contemplar todas las interpretaciones posibles, en este poema está claramente limitada.

En el texto “Pétalo de Nardo” del grupo titulado “Apreciación del cosmos”, el encabezado tiene una función similar. Los tres versos reales del *haikai*, que permiten una amplia gama de interpretaciones, se especifican en el encabezado. Por lo tanto, está claro que esta es una descripción de los pétalos blancos de la planta del género *Agave*, que es nativo del norte de América Central en particular.

Pétalo de Nardo

En tu blancura
fantasías grabadas
Permanecerán.

(Mazariegos, 2002, p. 7)

Aquí, sin embargo, la ambigüedad de los versos es menos restringida, ya que el uso del plural “fantasías” abre muchas posibilidades de interpretación. En el primer texto, Mazariegos Jofre evoca un espacio natural, el mar, y en el segundo presenta una planta, el nardo. Para ejemplificar, se presenta un poema tomado del grupo con el título programático “Visión animal”:

Caracol

Sueños cumplidos
afortunado sino
que trajo el viento.

(Mazariegos, 2002, p. 15)

Como en el poema sobre la planta, el título indica el animal que se describe en los versos. No obstante, en el texto sobre el nardo, el uso del color blanco, característico de las flores de la planta, da un vínculo directo entre los versos y su encabezado; mientras que los versos del poema “Caracol” no contienen ninguna referencia directa al animal nombrado en el título. Aún así, el encabezado dirige la imaginación del lector también, pero el texto en sí, como es habitual para el *haikai*, deja abiertas todas las interpretaciones.

En los tres poemas presentados hasta ahora, la poeta había cumplido el requisito de tratar un tema de la naturaleza, pero también hay textos en su volumen que están completamente fuera del área temática.

Regla #14

Silenciosa

acata las ideas

encadenada.

(Mazariegos, 2002, p. 27)

A pesar del título y de pertenecer a un grupo de poemas con un título claro (“Testimonial”), el poema a primera vista está completamente libre de contexto. No queda claro de qué conjunto de reglas se tomó esta “Regla #14”. No hay otro poema similar en el volumen. Sin embargo, este poema debe entenderse como un resumen poético sobre el uso de la forma específica del poema *haikai*. Debido a la forma sólida del poema, es como “cadenas puestas”. Como el *haikai* forma parte de la poesía leída, es “silencioso”. Por lo tanto, ya que estos poemas específicos están destinados a alentar a los lectores a interpretar y pensar, el texto debe “perseguir una variedad de ideas”.

Como muestran estos ejemplos, Viveka Mazariegos Jofre juega con las reglas formales del género poético *haikai*, abordando temas de la naturaleza, así como temas fuera de la naturaleza. Con el uso de encabezados para cada texto y títulos para grupos de poemas en el volumen, expande la estricta forma de tres versos del poema, que por un lado restringe la estipulación tradicional

de ambigüedad y, por otro lado, abre nuevas perspectivas para las interpretaciones. De esta manera, explora las posibilidades del género poético tradicional japonés para su propia expresión lírica a fines del siglo XX y principios del XXI. Al mismo tiempo, muestra su arte escribiendo poemas tan formalmente regulados y reducidos a muy pocos y muy cortos versos.

Carmen Matute

Cuando Carmen Matute recibió en 2015 el Premio Nacional de Literatura de Guatemala „Miguel Ángel Asturias“ por su trabajo lírico y narrativo, la publicación de su libro de poesía *Por las Veredas del Haiku* fue parte del premio literario. En los 153 *haikus* y nueve *tankas* trata temas de la naturaleza y sentimientos humanos como el amor (Matute, 2015). La flora y fauna en los *haikus* de Matute es la naturaleza regional de América Central.

Jaguar, tus negras
manchas de obsidiana:
noche en tu piel.

(Matute, 2015, p. 38)

Cempasúchil, flor,
lagrima amarilla,
gotita de luz.

(Matute, 2015, p. 47)

Ceiba nativa,
no te inclines ante
nadie, soberbia.

(Matute, 2015, p. 56)

Como se puede ver en los ejemplos, trata casi exclusivamente animales y plantas regionales. Aborda sus rasgos característicos o los usa, como en el caso del árbol de ceiba, como símbolos del comportamiento humano. Además de esta conexión con la flora y la fauna, que corresponde al patrón tradicional del *haiku* japonés, también hay ejemplos del tratamiento —igualmente tradicional— de las estaciones. Uno de estos se puede encontrar en sus *tankas* que igual se ajustan a las reglas formales tradicionales:

Ya el verano
asoma sus cachos de
animal joven,
entre el resquicio de
la tarde calurosa.

(Matute, 2015, p. 169)

Pero al igual que Mazariegos Jofre, Matute también expande el contenido del género poético al tratar escenas cotidianas:

Cinco niños
nadaban en el gran río.
Hoy, sólo cuatro.

(Matute, 2015, p. 95)

El volumen también contiene textos de crítica social:

Sangre obrera
cubre el brillo de perlas
y esmeraldas.

(Matute, 2015, p. 153)

Estos textos muestran cómo, según el patrón tradicional, la poeta ralentiza el flujo de pensamiento al final del verso medio y lo lleva en otra dirección en el último verso. En el poema sobre los niños nadando en un río, que a primera vista parece una descripción de un evento aleatorio, el momento inicialmente despreocupado de los niños jugando en el agua del río se cierra por el punto al final del segundo verso. Al reducir el número de cinco niños del primer verso a cuatro niños en el tercer verso, surge un siniestro estado de ánimo. Quien lee no tienen claro si se trata solo de una coincidencia o si, mientras tanto, algo le ha sucedido al quinto niño.

En el poema sobre el pesado trabajo de los pescadores de perlas y mineros, que reclama sacrificios físicos, el segundo verso es la barrera, pero también el vínculo entre los trabajadores, que están simbolizados por la “sangre obrera”, y una clase alta adinerada, representados por sus joyas en forma perlas y esmeraldas. Al mismo tiempo, el segundo verso cierra esta brecha de desigualdad social entre las clases sociales evocadas. El verbo “cubrir” al comienzo del verso conecta casi de una manera inseparable la “sangre” de los trabajadores del primer verso con las “perlas” en el mismo verso y luego las esmeraldas en el tercer verso. En ambos ejemplos, a partir del segundo verso se introduce otro pensamiento que le da al texto un giro intelectual.

En los *haikus*, que se ocupan del sentimiento de amor, Matute usa imágenes y patrones de las tradiciones culturales occidentales.

Ojos gitanos,
negros como semillas,
hoy los adoré.

(Matute, 2015, p. 5)

El motivo, casi cliché, de los ojos negros de los “gitanos” es una imagen europea clara que Matute inserta aquí en el género poético procedente de Japón. La poeta guatemalteca, por lo tanto, juega con dos tradiciones de poesía que se han desarrollado en paralelo, pero en diferentes extremos del mundo

y, básicamente, no se corresponden con la tradición de poesía de su propio país de origen. Al igual que Mazariegos Jofre, Matute también se ocupa del trabajo poético. En uno de sus *haikus* describe al poeta y su espacio vital en el método típico del giro mental al final del segundo verso:

Los escritores
encuentran su hábitat
entre los libros.

(Matute, 2015, p. 142)

En otro texto, describe la pasividad de un poema pero también su potencial para mostrar las múltiples posibilidades de un desarrollo (intelectual).

El poema yace
como luz apagada,
vaga promesa.

(Matute, 2015, p. 101)

Después de todo, es un *tanka* en el que describe las características personales de los poetas que cree necesarias: coraje y no violencia.

Un poeta debe
crecer lejos del miedo
y la violencia,
si no, será un ser muy
desgraciado y triste.

(Matute, 2015, p. 166)

Por un lado, Carmen Matute profundiza el tratamiento de la flora y la fauna centroamericanas en los *haikus* y los *tankas* en su volumen, en los que solo utiliza especies nativas allí. Por otro lado, abre la forma de poema japonés

para temas y situaciones de la realidad guatemalteca, pero también centroamericana y latinoamericana. Paralelamente, utiliza las posibilidades poéticas del *haiku* y del *tanka* para juegos intelectuales con diferentes tradiciones poéticas y para declaraciones poetológicas.

Flavio Herrera

Un modelo para la producción de *tanka*, *haikai* y *haiku* por las dos autoras presentadas hasta ahora es sin duda la extensa obra poética de Flavio Herrera, quien entre 1921 y 1946 publicó seis volúmenes de poemas con *haikai* y *tanka* (Herrera, 1994).³ Por lo general, Herrera también escribió poemas individuales con titulares, en lo que trató temas, principalmente, de la naturaleza centroamericana y la realidad de la vida. Como ejemplo, se presentan dos poemas del volumen *Cosmos Índio* del año 1938:

Palo de Caoba

Virgen dura y castaña
te trajiste a mi alcoba
la tremenda emoción de la montaña.

(Herrera, 1994, p. 173)

Si los versos en sí mismos permiten una variedad de interpretaciones de quién o qué es la “virgen dura y castaña”, cómo entra en el dormitorio del yo lírico y qué “emoción de la montaña” trae, es el encabezado el que desde el principio crea claridad. Solo puede ser parte de un mueble o la estructura de la casa, que obviamente estaba hecha de madera de caoba de una región montañosa. Esto muestra una fuerte conexión emocional con la naturaleza local o regional, que se refleja en el uso cotidiano de productos naturales en el hogar. La personificación de la madera y el énfasis en la fuerza de la emoción también indican una

³ *Sinfonía del trópico* (1921), *Trópico* (1931), *Bulbuxyá* (1933), *Sagitario* (1934), *Cosmos Índio* (1938), *Palo verde* (1946)

conexión casi espiritual del yo lírico con la naturaleza, por lo que parece haber una fusión entre la tradición cristiana (“virgen”) y una creencia local o regional en la naturaleza.

Este sincretismo religioso espiritual se muestra aún más claramente en el siguiente poema:

Luna

Lo que una india diría
al verte: -Comal de plata
para la virgen María-

(Herrera, 1994, p. 189)

Aquí se coloca la comparación de la luna con un dispositivo de cocina de la Virgen María en la boca de una mujer indígena. Esta comparación, formulada en los tres versos, solo es comprensible por el título, que define claramente lo que aquí se conoce como „comal de plata“: la luna. Teniendo en cuenta la importancia de las estrellas, especialmente el sol y la luna, en las religiones de los pueblos indígenas de América Central, el título y los dos primeros versos forman una unidad lógica. Solo el sorprendente giro hacia uno de los personajes principales de la fe cristiana en el tercer verso, que corresponde a la lógica del *haikai* y del *haiku*, vincula la religión indígena con la religión introducida desde Europa, como es costumbre en la creencia popular en América Latina.

Estos dos ejemplos muestran que Flavio Herrera trabajó con el patrón japonés en la primera mitad del siglo XX, pues sus poemas corresponden a los requisitos formales y estilísticos para los géneros poético del *haikai* y del *tanka*. Con respecto a la temática, trató elementos centrales de la naturaleza y cultura guatemaltecas y centroamericanas. Para la poesía de *haikai* y *tanka*, así como para la de *haiku*, fue un pionero importante en Guatemala —si no es que el más importante— y un modelo central a seguir.

Humberto Ak'abal

La facilidad con la que los géneros poéticos japoneses discutidos encajan en el idioma de la poesía guatemalteca es particularmente evidente en la obra lírica de Humberto Ak'abal, uno de los representantes más importantes de la poesía indígena de América Latina. Por ejemplo, en su libro de poemas *Hojas del árbol pajarero* publicado en 1995, hay 94 poemas divididos en cuatro grupos temáticos,⁴ 13 de ellos son muy similares al *haikai* y al *haiku*. Llama la atención que estos no están especialmente marcados o agrupados, sino que se distribuyen naturalmente en el volumen (Ak'abal, 1999). En el grupo de poemas encabezado por la onomatopeya *Klis-klis-klis*, hay dos ejemplos de sus poemas cortos basados en la estructura y el estilo del *haiku*.

Kanak

El árbol de kanak
en vez de hojas
tiene murciélagos verdes.

(Ak'abal, 1999, p. 95)

En comparación con los modelos japoneses, el uso de un encabezado y una estructura métrica claramente diferente (6-5-8) revela dos desviaciones claras de las reglas formales del género poético. Pero la estructura lógica del juego mental corresponde exactamente al modelo. El pensamiento expresado en la primera parte se ralentiza en el segundo verso, luego, en el tercer verso, hay un giro hacia el segundo pensamiento, utilizando una comparación muy inusual e inesperada entre las hojas de un árbol y los murciélagos.

Tz'unum

Camino sobre la voz del colibrí
llego a su calor
sueño en su nido.

(Ak'abal, 1999, p. 98)

⁴ *Hojas tiernas, Luna colorada, Klis Klis Klis, Corazones rotos.*

La forma de este poema se modifica en gran medida por el uso de un encabezado y la métrica particular (11-6-6). Pero aquí, también, el contenido y la estructura lógica son de tipo *haiku*. El foco está en el colibrí, que el yo lírico sigue a través de su canción hasta llegar a él y a su nido. Si el camino hacia el colibrí se describe en la primera parte del poema, en el tercer verso el pensamiento gira hacia una fusión del yo lírico con la naturaleza en un sueño.

Este uso del género poético japonés para el tratamiento de la naturaleza, especialmente la flora y fauna nativas de Guatemala y América Central, que ya se puede observar en los otros tres poetas presentados, y la posibilidad resultante de juegos intelectuales a veces sorprendentes se expanden en la poesía de Humberto Ak'abal por un nuevo aspecto. En el titular se usa el idioma maya K'e'kchi. La lengua materna del poeta. Los componentes estructurales y estilísticos del género poético japonés parecen corresponder y acomodar la expresión poética de Humberto Ak'abal que también los hace, lingüísticamente, parte de la poesía indígena de Guatemala.

¿Poesía popular o juego intelectual?

Los poemas presentados como ejemplos muestran cómo los poemas tradicionales japoneses *tanka*, *haikai* y *haiku* fueron retomados, mantenidos y desarrollados por poetas guatemaltecos de los siglos XX y XXI. Viveka Mazariegos Jofre experimenta con las posibilidades formales y lógicas del género *haikai*. Además del tratamiento más intensivo de la naturaleza centroamericana, Carmen Matute abre la forma del *haiku* para nuevos temas y trata las realidades de la vida de las personas en Guatemala y América Central de una manera socialmente crítica. También usa la forma del poema para la formulación de consideraciones teóricas de poesía.

Esta práctica se puede encontrar en los poemas de Flavio Herrera, escritos medio siglo antes, que también usa la forma del poema para expresar temas de cultura popular y culturas indígenas. En Humberto Ak'abal, la forma del poema importado de Japón a Guatemala se implementa formalmente de

manera menos estricta, pero se integra más o menos sin ruptura en la poesía indígena del país centroamericano. En la poesía guatemalteca de los siglos XX y XXI, los géneros poéticos japoneses de *haikai* y *haiku* y, en menor medida, *tanka* tienen una base firme y se utilizan tanto para juegos intelectuales como en la poesía popular.

Referencias

- Addiss, S. (2012). *The Art of Haiku. Its History through Poems and Paintings by Japanese Masters*. Shambala.
- Ak'abal, H. (1999). *Hojas del árbol pajarero*. Editorial Praxis.
- Couchoud, P. (2003). *Le haikai. Les épigrammes lyriques du Japon*. La Table Ronde.
- Herrera, F. (1994). *La obra lírica. Poemas. Hai-Kais y Tankas*. Universidad de San Carlos de Guatemala, Editorial Universitaria [Colección Centenario Flavio Herrera 1895-1995, Vol. 3].
- Mazariegos Jofre, V. (2002). *Los Hai-Kais*. Asociación de escritores y amigos de libro nacional.
- Matute, C. (2015). *Por las Veredas del Haiku*, Ministerio de Cultura y Deportes / Editorial Cultura [Colección Poesía Guatemalteca. Serie Rafael Landívar No. 104].



Simultáneas

08. Camastra

09. Marín

08.

Mabel Cuesta, *In your face, papi!* Arte, política y sociedad civil en Cuba.

Valencia: Aduana Vieja, 2022, 146 pp.

ISBN: 9788412292893

DOI: 10.22201/udir.2954341xp.2026.290

Mabel Cuesta es académica en la Universidad de Houston, Texas, y, como reza la cuarta de forros, narradora, ensayista y poeta. Es también habitante de la paradoja del exilio cubano, al mismo tiempo inevitable y elegido. “Me fui para que mi abuela tuviera leche”, me dijo alguna vez, porque, en todo esto, también es mi amiga. Es mujer y es lesbiana, identidades nada secundarias en su escritura, que se asume desde la práctica fundacional feminista de lo personal que es político y el ejercicio del sentipensar, opuesto al ideal macho de la fría distancia racional.

Así como dice el título de esta recopilación de artículos: *in your face, papi*, y en peculiar mestizaje entre la lengua aprendida del hogar de acogida, la lengua dominada como quien gana un desafío, y la irónica guapería del cubanismo exclamado final. *Papi* es alguien acostumbrado a dominar, simbólica y sexualmente, alguien arriba de un pedestal de dominación del que este libro se encarga de bajarlo.

Este es libro de una “niña memoriosa”, la autora, como de uno de sus entrañables personajes, la poeta cubana octogenaria Georgina Herrera, “una boca negra que no calla”. La académica caribeñista invita a la autora que estudia, sin embargo, el encuentro en el aeropuerto de Houston es de afecto antes que

intelecto. Es un espejo. La voz de Georgina, dice Mabel, es “la voz de esa bisabuela negra a quien no conocí, pero que igualmente me ha acompañado por mis luchas en contra del racismo cubano. Rancio sobreviviente en la isla. Rancio energizado con privilegios en el exilio”. En ese espejo Mabel se reconoce también como “mujer desprejuiciada, malportada”, para quien “lejos de casa fue amar intenso y sin permiso”.

Lejanía que al mismo tiempo libera y duele, paradoja sin solución tanto del exilio como de la identidad disidente frente a la moral de la comunidad de origen. Pertenencia y desgarré, emancipación y nostalgia. “Yo me declaro vencida”, dice la autora en otro de los textos, “Un viaje sin coda”. “Quiero estar en mi hamaca”, expresa con desgarradora sencillez. “Volver a regalar mis inútiles preguntas al pedazo de mar con el que sueño todo el tiempo. Pero no digo o hago nada; así estoy (estamos) desde siempre”. Es el siempre de la añoranza perpetua: “Hoy me levanté, como siempre, pensando en abuela”.

La práctica escritural feminista del sentipensar no puede sino estar llena — más, atravesada— de cuerpos: “Esos cuerpos reales son los mismos por los que nos desgastamos cargando maletas de medicamentos, alimentos, aseo [...]. Esos que nos sacrificaron (y a quienes sacrificamos) en la que sí sería la transición más dolorosa de nuestras vidas”. La meditación sobre el cuerpo es un hilo conductor que luce una y otra vez tanto en la trama textual como en los recorridos de Mabel por el mundo. Recordando cuando, “entrando y saliendo vertiginosa de iglesias en Varsovia”, se encontró ante la reliquia del corazón de Chopin, “un corazón sin cuerpo” que “renuncia a su cuota de venganza”, anota que “los asesinatos no son siempre físicos [...], condenar a la no existencia a un cuerpo que camina es el peor de los agravios”.

El cuerpo femenino transita por una de sus metáforas más socorridas, la maternidad, para que la escritura de Mabel asuma inequívocos tintes de denuncia: “Desde esa Habana que ahora solo abre sus piernas si se trata de expulsar hijos indeseados, el discurso se mantiene estático [...]; recurso con el que por más de cincuenta años ha capitalizado la piedad y simpatía internacionales y ha creado y recreado una ficción de compleja lectura”.

Ante ese discurso del poder, el cuerpo femenino es resistencia: “bollo manso”. “Cuba-mujer como elemento contrario a Cuba-soldado-barbas-botas-fusil-guerra-enemigo invisible. Cuba mansa frente a las consignas que hablan de un pueblo enérgico y viril. Cuba sexo femenino frente a un machismo de estado”.

El cuerpo está también presente en la más primordial de sus funciones fisiológicas: comer. Y la comida, a su vez, es un dispositivo más para la articulación de la nostalgia omnipresente con los espacios y las lenguas nuevas, “el azul intenso y nada desdeñable de otros cielos”: “cocemos unas batatas dulces para la fiesta del *Thanksgiving* y las hacemos boniatillo con coco dulce. Esa hibridez provechosa ha sido larga y duele en el pecho y las articulaciones”. El dolor nunca deja de asomarse entre renglones.

“Cuba, mi imaginado país”, insiste la autora, “el único país adónde regresar para sentirme entera”, pero también “el único país en donde vivir me resulta imposible”. País imaginado en las conversaciones con las mujeres amadas, como la poeta Maya Islas, quien “sonríe y me dice que vendrá con nosotras a visitar la isla del futuro alguna vez”.

El cuerpo-mente encuentra “Un paliativo temporal”, como reza el título de otro artículo, en la poesía. “Sudas y matas desde un cuerpo que más tarde almuerza y se abotona. Uno que siempre canta. Lo canta todo”. En esa terquedad de la esperanza, “cada vocal, cada sílaba emanará saber y resistencia y modos de mirar y de sentir”. “Y vendrán mundos nuevos. O los inventaremos. Que para eso estamos” las poetas.

Caterina Camastra
Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales
UNAM

09.

Antonio Ziri3n Quijano, *Sobre el colorido de la vida y la fenomenolog3a de lo inefable.*

Buenos Aires: Sb editorial, 2024, 300 pp.

ISBN: 9786316593085

DOI: 10.22201/udir.2954341xp.2026.291

Sobre el colorido de la vida y la fenomenolog3a de lo inefable es una recopilaci3n, relaboraci3n y ampliaci3n de la investigaci3n original que Antonio Ziri3n Quijano ha llevado a cabo en las 3ltimas dos d3cadas.

Ziri3n ha sido una figura central en la recepci3n, estudio y desarrollo de la fenomenolog3a de Edmund Husserl en Iberoam3rica. Lo anterior se debe, entre otras cosas, a su reconstrucci3n de la historia de la fenomenolog3a en M3xico, sus iniciativas para desarrollar herramientas como el Diccionario Husserl (<https://www.diccionariohusserl.org>), sus meticulosas traducciones al espa3ol de varias obras de este pensador, su trabajo como maestro de numerosas generaciones de profesionistas de la filosof3a formados en el estudio de la obra de Husserl y sus propias investigaciones fenomenol3gicas. El libro rese3ado representa el mejor medio disponible hasta hoy para conocer esto 3ltimo.

El capitulado de *Sobre el colorido de la vida y la fenomenolog3a de lo inefable* est3 ordenado con un criterio cronol3gico respecto a la escritura de los textos originales. El 3ltimo cap3tulo, de alrededor de 90 p3ginas, fue redactado para este libro y, por lo tanto, no hab3a sido publicado previamente. Dicho orden guarda una relaci3n importante con el sentido de la

investigación misma, con los cambios en la posición del propio autor y con las discusiones que ha mantenido con otros fenomenólogos, que se exponen con detalle en el último capítulo.

Para quien escribe esta reseña, lo más interesante del libro es lo relativo a la segunda parte del título: las reflexiones en torno a la posibilidad y las implicaciones de una fenomenología de lo inefable. El concepto de “colorido de la vida” remite a un tipo de fenómeno inefable, de manera que el problema de la relación entre el lenguaje y el sentido experiencial atraviesa de manera transversal todos los capítulos. Un aspecto que me parece muy acertado de la apropiación zirionana de la fenomenología de Husserl consiste precisamente en su énfasis en la distinción entre significación lingüística y sentido experiencial, quizá incluso su radicalización.

Me refiero a la tesis de que el mundo es vivido con un sentido noemático que es condición de posibilidad del significado lingüístico que se constituye con la expresión. Según Husserl (2013, pp. 369-372, 381-382), hay significado lingüístico [*Bedeutung*] porque es posible expresar el sentido [*Sinn*] del mundo, el cual es más amplio que el primero y se explica por el carácter intencional de la conciencia y de sus distintas operaciones sintéticas.

Al reflexionar sobre las fuentes del sentido del mundo y de la vida, prestando atención a la inefable concreción afectiva, temporal y de síntesis total de las distintas dimensiones de la experiencia, la investigación de Zirión saca a relucir aspectos e implicaciones de la tesis de que el sentido experiencial es condición de posibilidad del significado lingüístico. Este abordaje abre problemáticas sumamente interesantes de filosofía del lenguaje.

Una de estas problemáticas, que Zirión roza transversalmente, es la de la posibilidad de hablar acerca de lo inefable sin que esto implique llevarlo a expresión. Justo toda la investigación describe y expresa distintas estructuras y tipos de síntesis de conciencia que intervienen en la constitución de eso inefable que Zirión denomina “colorido de la vida”, descripción que busca caracterizar precisamente en qué consiste, en sus rasgos generales, ese fenó-

meno denominado “colorido” que es inefable en cada caso singular.¹ Ziri6n (2024, pp.13-56) caracteriza al colorido en sus primeros escritos, que corresponden a los tres primeros cap6tulos del libro, como una impresi6n afectiva producida por la combinaci6n 6nica de todos los elementos y dimensiones de una vivencia concreta.

Esta impresi6n ser6a en cada caso inconceptualizable y por ello incomunicable: inefable (Ziri6n, 2024, p. 36). Por lo dem6s, el colorido de la vida solo aparecer6a en retrospectiva, al evocar episodios vitales pasados, pero con el sentido de ser algo perteneciente a la vivencia original que se recuerda.

Esta primera conceptualizaci6n del colorido tuvo un impacto considerable en la recepci6n de la investigaci6n de Ziri6n por parte de quienes la han seguido de cerca, como atestiguan las respuestas del propio Ziri6n (2024, pp. 212-285) en el libro rese6ado a las observaciones de Roberto Walton, Luis Rabanaque e Ignacio Quepons, a quienes recrimina no haber atendido al viraje de sus investigaciones posteriores, que corresponden a los cap6tulos 5, 6, 7 y 8 (Ziri6n, 2024, pp. 57-198).

En efecto, es m6s f6cil entender el concepto zironiano de colorido como un afecto que como otro tipo de fen6meno. Quien escribe esta rese6a tambi6n crey6 haber comprendido, a partir del estudio de los primeros avances de la investigaci6n —a6os antes de la publicaci6n de este libro—, que con el concepto de colorido se alud6a al horizonte de sentido *afectivo* que acompa6a a cualquier vivencia

¹ Otra problem6tica de filosof6a del lenguaje que parecer6a susceptible de desprenderse del abordaje zironiano de tema del “colorido de la vida” es la de la relaci6n que el sentido experiencial concreto, y por ello inefable, guarda con la creatividad respecto del significado lingüístico. Con ello me refiero al problema de esclarecer lo que resulta de los esfuerzos por expresar lo inefable, que no es precisamente la transposici6n de ese sentido experiencial concreto a la esfera del lenguaje, lo cual es imposible por definici6n, sino acaso su expresi6n y comunicaci6n parcial y limitada. Por lo dem6s, el tema de la comunicaci6n limitada de lo inefable fue abordado con el concepto de “confesi6n” por Jos6 Gaos (2015), cuyas obras completas han sido editadas por Ziri6n. A este respecto, hay que observar que Ziri6n (2021) ha sido tambi6n un cr6tico agudo de algunos aspectos del pensamiento de Gaos y, en particular, de su concepci6n de la filosof6a como “confesi6n personal”. Quiz6a la distancia cr6tica respecto de Gaos explique el que Ziri6n no se haya interesado por este aspecto de la problem6tica de la relaci6n entre el sentido experiencial concreto, particularmente el colorido, y el significado lingüístico. ¿Sirven las met6foras u otras figuras literarias para expresar algo que en alguna medida se aproxime a alg6n fen6meno con sentido experiencial inefable? ¿Es posible expresar, mediante figuras literarias, un “colorido de la vida”?

en la medida en que dicha vivencia forma parte del conjunto de nuestra vida. Este sentido afectivo sería inseparable de todo lo que vivimos en ese momento, de todo lo retenido que hemos vivido antes y de todo lo protencionado (o anticipado de manera pasiva) en el futuro. En ese entonces me pareció que la investigación de Zirión sugería que lo que le confiere su sentido concreto a lo que vivimos en cualquier momento de nuestra vida es precisamente el fenómeno *afectivo* que denomina “colorido de la vida”.

Sin embargo, a partir del capítulo 4, Zirión (2024, pp. 57-198) introduce una revisión del concepto de colorido de la vida que pasa por abandonar la tesis de que es un fenómeno fundamental o exclusivamente afectivo. En esta revisión juegan un papel importante su discusión del concepto de sentido vivido o sensación de sentido (*felt sense*) de Eugene Gendlin (Zirión, 2024, pp. 57-80) y la consideración de la autoconciencia o la conciencia interna del tiempo de Husserl (Zirión, 2024, pp. 175-198).

Por un lado, Zirión (2024, pp. 57-80, 244-245) plantea que el recuerdo del colorido es un fenómeno experimentado de manera semejante a la sensación de sentido (*felt sense*) descrita por Gendlin, con la diferencia de que el colorido de la vida no se refiere a una situación, un suceso, una persona, etc., sino a toda la vida en su concreción. Aunque en la caracterización de Gendlin de la sensación de sentido (*felt sense*) tiene un peso fundamental precisamente la sensación corporal, el colorido no es tampoco preponderantemente una sensación corporal.

Por otro lado, en las investigaciones más recientes de Zirión (2024, pp. 175-286), recogidas en los dos últimos capítulos, la estructura de la autoconciencia y de la conciencia interna del tiempo se vuelve el referente más relevante para profundizar en el tema del “colorido de la vida”, al que prefiere designar “estampa” o “figura” de la vida en concreción. La tesis parece consistir ahora en que el colorido, estampa o figura de la vida es un fenómeno directamente relacionado con la síntesis de la conciencia interna del tiempo y con el sentido que recibe la impresión debido a esta síntesis. En este contexto, Zirión escribe lo siguiente sobre el tema de su investigación:

Es una síntesis con cierto orden, con cierta figura, con su estampa: esto es lo que he llamado siempre el colorido de la vida, aunque no lo hubiera identificado y caracterizado de la manera en que lo hago ahora. Puede decirse también: la composición del momento vivencial hace impresión, se estampa, (en el) ahora, en la conciencia interna del tiempo. Y hace impresión, se estampa justo con su orden propio, con su figura, con su estampa. Allí se vive el colorido en el presente; ésa es su única forma de darse, de “manifestarse” “inaparentemente” en el presente (Ziri3n, 2024, p. 244).

Como se3ala Ziri3n a lo largo del libro y reitera en la 3ltima cita, el colorido de la vida no se manifiesta en el momento vivencial concreto al que se refiere, sino solo en el recuerdo. ¿Es el colorido algo as3 como una huella, captada como una suerte de sensaci3n de sentido (*felt sense*), donde se percibe de manera condensada el sentido concreto de un momento pasado? Nuestro autor parece sugerir que el colorido de la vida es algo que en cierta forma resume, refleja o condensa el sentido de esa concreci3n o lo m3s relevante de ella (Ziri3n, 2024, pp. 175-286).

Una de las dificultades que plantea el libro es que el lector puede ser incapaz de identificar con precisi3n, a partir de su propia experiencia, el referente de lo que Ziri3n describe y analiza con el concepto de colorido de la vida.

Es claro que Ziri3n se refiere a un fen3meno que en principio cualquier lector competente y familiarizado con la fenomenolog3a husserliana deber3a poder reconocer en su propia vida si prestara atenci3n “al momento vivencial concreto, el que ocurre siempre ahora” (Ziri3n, 2024, p. 244). Lo que no es del todo claro es que las indicaciones que se encuentran en el libro basten para que todo lector con estas caracter3sticas pueda reconocer en su propia vida precisamente eso que Ziri3n llama “colorido” con las determinaciones esenciales que lo distinguen de un temple de 3nimo fundamental, que es como lo entiende Walton (Ziri3n, 2024, pp. 213-232), de un nexos o contexto de vivencias, que es como lo entiende Rabanaque (Ziri3n, 2024, pp. 232-236), o de una cualidad figural con una manifestaci3n y significatividad afectivas y una valencia axiol3gica, que es como lo entiende Ignacio Quepons (Ziri3n, 2024, pp. 237-285, 240). Yo mismo creo entender la exposici3n del fen3me-

no al que refiere Ziri3n, aunque no consigo reconocer en mi propia vida, o al menos no con claridad, algo as3 como una especie de sensaci3n de sentido (*felt sense*) referida a eso que 3l denomina el colorido, la estampa o la figura de momentos vivenciales concretos recordados.

En sus conferencias de Londres de 1922, Husserl escribe lo siguiente acerca de los tipos de fen3menos que cabe encontrar en la actitud trascendental o fenomenol3gica:

El reino de la experiencia mundana me era, gracias al infatigable trabajo de experiencia de los a3os de niñez, bien familiar en su tipolog3a concreta, mucho antes de que me acercara a las ciencias de la experiencia; y sin una rica formaci3n en el conocimiento de experiencia jams3 podr3a haber llegado a una ciencia de la experiencia. Por otro lado, sin embargo, nunca he aprendido a contemplar fen3menos puros ni a conocerlos y describirlos en su tipolog3a peculiar. La reducci3n fenomenol3gica me ha abierto por vez primera los ojos fenomenol3gicos, a m3 que hasta este momento s3lo hab3a vivido como ser humano natural entre seres humanos en el mundo, y me ha ense3ado a captar lo subjetivo trascendental. Debo, pues, primero mirar alrededor m3o y orientarme un poco en el nuevo reino. En verdad, no se me ahorrará una niñez fenomenol3gica muy larga si quiero lograr un saber de amplio alcance del cual pueda luego disponer te3ricamente.

Las dificultades para captar el referente de lo que Ziri3n denomina “colorido de la vida” tienen que ver con el car3cter a3n abierto de su investigaci3n, pues lo que el autor nos comparte son avances introductorios para un libro prometido en el prefacio acerca de la fenomenolog3a de la vida en concreci3n (Ziri3n, 2024, p. 9). Con todo, son interesantes tambi3n en la medida en que parecen mostrar una dificultad inherente a la fenomenolog3a trascendental, pues a final de cuentas su criterio de verdad es la evidencia o manifestaci3n de aquello que se describe. Me pregunto si el punto de partida de Ziri3n no es una evidencia o “percepci3n” extraordinaria y lo que esto podr3a implicar. Muchas y diversas circunstancias podr3an explicar semejante evidencia extraordinaria: podr3a deberse a una mirada entrenada por d3cadas de reflexi3n trascendental, o incluso a una mirada po3tica, es decir, capaz de

prestar atención a condensaciones de sentido experiencial que pasan desapercibidas a otros. La cuestión es que el desarrollo de la fenomenología también introduce nuevos temas de investigación y que estos nuevos temas de investigación remiten a fenómenos que no han sido suficientemente vistos con anterioridad. Como ya he mencionado, esta dificultad de captar el fenómeno al que se refiere no menoscaba el interés de la investigación sobre el colorido, la figura o la estampa de la vida. Por el contrario, parece ofrecer un nuevo tema de reflexión que se suma a la serie de cuestiones fundamentales de la fenomenología husserliana que el libro *Sobre el colorido de la vida y la fenomenología de lo inefable* expone desde ángulos originales, abriendo líneas de investigación que no son perseguidas por el autor.

Referencias

Gaos, J. (2015). *Confesiones profesionales. Aforística*. Edición de Agapito Maestre. Tecnos.

Husserl, E. (2013). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero: Introducción general a la fenomenología pura*. Nueva edición y refundición integral de la traducción de José Gaos por Antonio Ziri3n Quijano. UNAM/ FCE.

Husserl, E. (2019). *M3todo Fenomenol3gico y filosof3a fenomenol3gica <Conferencias de Londres, 1922>*. Traducci3n de Rose Mary Rizo-Patron de Lerner (traductora). En A. Ziri3n Quijano y A. Serrano de Haro, *Textos breves (1887-1936)* (pp.355-424). Ediciones S3gueme Salamanca.

Ziri3n Quijano, A. (2021). *El sentido de la filosof3a. Estudios sobre Jos3 Gaos*. UNAM.

Ziri3n Quijano, A. (2024). *Sobre el colorido de la vida y la fenomenol3gia de lo inefable*. Sb editorial.

Esteban Mar3n 3vila
Instituto de Filosof3a
Universidad Veracruzana

