

VOLUMEN III. NÚMERO 6  
JULIO - DICIEMBRE 2022

# ARTES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD DE ARTES  
DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

**Fugitiva del futuro en el presente inminente**

Areli Zaragoza Ruiz

**Los personajes y escenarios inmersivos  
de Julian Bonequi**

Irma Iliana Vargas Flores

**Teatro del Devenir *on live*: metodología  
ludo-pedagógica digital para vivir el futuro**

Alethia Berenice Montero Baena

**Comparativa Textual y Musical de  
*Las golondrinas*, obra de Ramiro Luis Guerra  
con un texto de Gustavo Adolfo Bécquer**

Alberto Jordán Valdez Villar

Alonso Hernández Prado

**Música, humor y transgresión social en el  
performance de Alejandro García Villalón "*Virulo*"  
en el TrovaFest (Querétaro, 2019)**

Pablo Alejandro Suárez Marrero

**Un sabor en cada lenguaje.**

**Apropiaciones japonesas en *Umami*  
de Laia Jufresa**

Berenice Ramos Romero

**Nueva perspectiva de la enseñanza del teatro  
musical a través de *Jesucristo Superestrella* en  
producción de Camilo Sesto**

Patricia Carvajal Leal

Karla Itzel Castro Campos

Emmanuel Castro Ramírez

**Distopías como motor de cambio**

Edgar Flores López



## Directorio

**Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca**  
Rectora de la UAQ

**Dr. Javier Ávila Morales**  
Secretario Académico

**M. Luis Alberto Fernández García**  
Secretario Particular

**Dr. Eduardo Núñez Rojas**  
Secretario de Extensión y Cultura Universitaria

**Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña**  
Secretaria de Investigación, Innovación y Posgrado

**Lic. Federico de la Vega Oviedo**  
Director del Fondo Editorial Universitario

**M. Margarita Hernández Alvarado**  
Coordinadora de Publicaciones Periódicas

---

**Dr. Sergio Rivera Guerrero**  
Director de la Facultad de Artes

**Mtro. José Olvera Trejo**  
Secretario Académico de la Facultad de Artes

**M. en A. Salvador Guzmán Molina**  
Secretario Administrativo de la Facultad de Artes

**Dra. Pamela Jiménez Draguicevic**  
Jefa de Investigación y Posgrado de la FA

**Dr. León Felipe Barrón Rosas**  
Director de HArtes

**Mtra. Susana del Rosario Castañeda Quintero**  
Editora

**Mtro. José Antonio Tostado Reyes**  
Imagen y diseño editorial

**C. Cinthya Ibarra López**  
Formación

**C. Bruno David Sánchez Mureddu**  
Asistente editorial

**Dani Sampayo Aja**  
Foto de portada. Título: Immerse

## Comité Editorial

**Dr. Sergio Rivera Guerrero**  
Facultad de Artes, UAQ. México

**Dr. Eduardo Núñez Rojas**  
Secretaría de Extensión y Cultura Universitaria, UAQ.  
México

**Dra. Cristina Medellín Gómez**  
Facultad de Artes, UAQ. México

**Dra. Pamela Jiménez Draguicevic**  
Facultad de Artes, UAQ. España

**Dr. Fabián Giménez Gatto**  
Facultad de Artes, UAQ. México

**Dra. Alejandra Díaz Zepeda**  
Facultad de Artes, UAQ. México

**Dr. Juan Granados Valdéz**  
Facultad de Artes, UAQ. México

**Dra. Silvia Pantoja Ruiz**  
Facultad de Artes, UAQ. México

## Consejo Asesor

**Dr. Mauricio Beltrán Miranda**  
Facultad de Artes, UAQ. México

**Mtro. Jhonatthan Maldonado Ramírez**  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México

**Dra. Layla Eréndira Ortiz Cora**  
Facultad de Artes, UAEM. México

**Dr. Iván Mejía Rodríguez**  
Departamento de Artes, UDLAP. México

**Dr. Raúl García Sangrador**  
Facultad de Artes, UAQ. México

**Mtra. Rocío del Carmen Medina Ramírez**  
Universidad Marista de Guadalajara. México

**Dr. Evaristo Aguilar López**  
Facultad de Música y Artes, UAT. México

---

HArtes, Vol. 3, Núm. 6, Julio-diciembre 2022, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, Centro Universitario, Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro Qro., C.P. 76010, Tel. 4421921200 ext. 100, <https://revistas.uaq.mx/index.php/hartes>, [revistahartes@uaq.mx](mailto:revistahartes@uaq.mx) Editora responsable: Susana del Rosario Castañeda Quintero. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2022-082917305500-102, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este Número, Facultad de Artes, Susana del Rosario Castañeda Quintero, Centro Universitario Cerro de las Campanas, s/n, Col. Las Campanas, Querétaro Qro., C.P. 76010, fecha de última modificación 29 de noviembre de 2022.

Diseño de Portada: Dani Sampayo Aja. Diseño Editorial: Cinthya Ibarra López.

# CONTENIDO

## Presentación

<b>Tres maneras de inmersión .....</b>	<b>5</b>
Edgar Flores López	

## Dossier

<b>Fugitiva del futuro en el presente inminente .....</b>	<b>8</b>
Areli Zaragoza Ruiz	

<b>Los personajes y escenarios inmersivos de Julian Bonequi .....</b>	<b>24</b>
Irma Iliana Vargas Flores	

<b>Teatro del Devenir <i>on live</i>: metodología ludo-pedagógica digital para vivir el futuro .....</b>	<b>37</b>
Alethia Berenice Montero Baena	

## Artículos académicos

<b>Comparativa Textual y Musical de <i>Las golondrinas</i>, obra de Ramiro Luis Guerra con un texto de Gustavo Adolfo Bécquer .....</b>	<b>59</b>
Alberto Jordán Valdez Villar	
Alonso Hernández Prado	

<b>Música, humor y transgresión social en el performance de Alejandro García Villalón “Virulo” en el TrovaFest (Querétaro, 2019) .....</b>	<b>75</b>
Pablo Alejandro Suárez Marrero	

<b>Un sabor en cada lenguaje. Apropiaciones japonesas en <i>Umami</i></b> <b>de Laia Jufresa .....</b>	<b>89</b>
Berenice Ramos Romero	

## Ensayos críticos

<b>Nueva perspectiva de la enseñanza del teatro musical a través de</b> <b><i>Jesucristo Superestrella</i> en producción de Camilo Sesto .....</b>	<b>100</b>
Patricia Carvajal Leal Karla Itzel Castro Campos Emmanuel Castro Ramírez	

## Reseña

<b>Distopías como motor de cambio .....</b>	<b>112</b>
Edgar Flores López	

## Presentación

### Tres maneras de inmersión

*Edgar Flores López*

Hacer y dedicarse a la prospectiva es como tomar una piedra plana y aventarla en la superficie del agua. Uno sabe que si le imprime la fuerza y el efecto adecuado, la roca que gira sobre su eje rebotará y tarde que temprano hará una inmersión. Eso al menos en la teoría, en la práctica, no sabemos si tras el primer golpe la piedra en el agua se vaya al fondo o que quizá tenemos a un lanzador experto y su vector describa un arco con oscilaciones. Y hay, incluso, personas que ya tienen dominado su tiro que pueden declamar una conjetura antes de lanzar la piedra; estas a veces se cumplen, a veces no, lo que importa son esos momentos previos donde la conjetura que viene del futuro se acerca a nuestro tiempo y oscila en el agua. Y en realidad, lo que más importa... es que la piedra haga su inmersión.

Al buscar la palabra inmersión en el diccionario aparecerán ciertas señales interesantes que hacen juego y le dan un significado profundo, si la redundancia lo permite, al trabajo compilatorio de estas autoras. La primera señal dice “nombre femenino”, la segunda “un cuerpo y un líquido” y la tercera “la entrada de un astro en la sombra de otro”.

A manera de un tejido las autoras seleccionadas aportaron desde su visión femenina los retos y las esperanzas del futuro deseado. Sin conocerse, compartieron más de un concepto dentro de sus textos como la capacidad “sentipensante” necesaria para la humanidad en su evolución y la importancia del cuerpo como elemento tecnológico que le da salida a los sentidos y a todas las posibilidades que ello permite. Basta entender al cuerpo como la pieza principal del Teatro del Devenir, o como el agente presente de una protesta social, para entender que es nuestra unidad de partida en la tecnología, incluso la más alta e inmersiva.

Estos tres textos también muestran nuestras sombras, los lugares donde aún no ha iluminado la ciencia, ese lugar en penumbra en el que la prospectiva brilla con iridiscencia y nos fuerza a expandir las posibilidades imaginarias para aventurarnos a describir escenarios allá donde no hay certidumbres.

En el primer texto vamos a conocer a Arecósmica, un personaje creado por Areli Zaragoza cuya misión es transmitir un mensaje que viene del futuro y que busca conmovernos con las posibilidades para resolver la carga

del resentimiento ejercido por el poder y dar paso a la consciencia intergeneracional: una responsabilidad que nos llama a ser coherentes con todos los seres del planeta y con su futuro. Debemos gozar de la mejor calidad de vida, resignificando el bienestar sin dejar de pensar en el mundo que podamos dejarles a los seres futuros que poblarán nuestra Gaia, una vez que nosotros dejemos de existir. Este texto tiene un imaginario florido que va desde los conceptos feministas y datos esclarecedores hasta las conciencias de otras especies de Donna Haraway, por ejemplo, cuya postura de existencia frente a las realidades políticas y sus efectos menos pensados son un pilar para el cúmulo de necesidades que aún tenemos pendientes como humanidad.

Después conoceremos un texto que nos sumerge en la tecnología y sus variantes, sus posturas filosóficas a través de la mirada de Julián Bonequi y el análisis de Iliana Vargas. El texto nos llevará a un lugar donde las leyes de la física tradicional no existen, donde la duplicidad es algo irrelevante y donde clonar texturas es algo que sucede todos los días. Un metaverso donde no solo cabe la posibilidad reducida de un avatar que represente los cuerpos, sino que sea capaz de representar la psique de las personas, sus estados alterados de consciencia y sus posibilidades holográficas, es decir, la posibilidad de dejar un mensaje en cualquier plataforma. Sin duda, la exploración de los futuros tiene un fuerte ingrediente onírico. Más allá de la visión surrealista del siglo XX, es hoy, la posibilidad de integrar todas las variantes tecnológicas que hemos experimentado desde la década de los setenta y cómo esto está afectando nuestra percepción, la imagen de nosotros, incluso la manera que nos relacionamos y nos soñamos.

Y por último vamos a mover el cuerpo a través de los escenarios futuros. Con varias técnicas y con sus implicaciones en la respiración, sus capacidades teatrales, la expresión visual y sonora; vamos a adentrarnos en la cuarta pared para recrear desde el texto prospectivo una representación teatral que nos permita experimentar de manera enriquecida la visión compartida de lo que queremos y no queremos en nuestro futuro, donde al menos se plantean tres alternativas: eutopía, utopía y distopía. Alethia Montero es la creadora de esta metodología que busca acercar varias técnicas para que incluso se puedan recrear en varios escenarios. Por supuesto, lo más interesante de cada una de las técnicas es saber cómo y a dónde llegaron, reconocer la diferencia de los grupos y saber sus respuestas. Experimentar en carne viva lo narrado es algo que nos acompaña desde la antigüedad y que hoy sigue siendo una tecnología de punta para imaginar a dónde queremos llegar como humanidad.

Vivimos en tiempos convulsos, según las autoras hemos pasado del mundo VUCA al mundo BANI y esto apenas acelera a la par que apenas

tenemos la sensación de asomar la cabeza después de una pandemia. Por eso a pesar de la inmensa oleada de ruido, desinformación, posverdad y noticias falsas, considero que hacer una inmersión o en este caso tres tipos distintos de inmersión, siempre nos dará posibilidades para vivir una apnea de conciencia que nos permita adentrarnos en las oscuridades de la incertidumbre, allá donde el silencio reina y donde quizá al salir a la superficie, la realidad haya cambiado, el tiempo se haya acelerado y encontremos un mundo distinto, con humanos más sentipensantes y donde la relación de los cuerpos no sea asimétrica en el poder. Un mundo deseado en los imaginarios y en el análisis de las autoras.

## Edgar Flores López

Escritor / futurista / diseñador

SPACE 10, el despacho responsable de la comunicación y creatividad en IKEA, desarrolló una serie de actividades en México entre las cuales planteó un reto de innovación y sus vínculos con la tecnología. Edgar formó parte del equipo ganador, Hygge, que desarrolló un proyecto llamado *Rebars of hope* que analiza con antelación por medio de AR prevenir posibles daños estructurales en casas de las zonas con-urbanas de la ciudad de México que no pueden permitirse la asesoría de un profesional de la construcción. El monto de premiación es de 10,000 euros que serán donados a ONGs en México que han destacado por su organización y ayuda comunitaria.

En el área de la Prospectiva en México, ha participado en foros como: MICMAC sobre el "Futuro de la Vivienda", con la Dra. Margarita Arroyo, "El Futuro del pensamiento mágico en México", con Jake Dunagan asesor del Centro de Investigación de Hawaii para Estudios Futuros en la Universidad de Hawai y "Souvenirs del Futuro" con Paolo Cardini de Rhode Island School of Design, mismo proceso de investigación que se publicó en medialab. Perteneció a la organización Teach The Future México con la Dra. Alethia Montero, y fue miembro del seminario permanente de estudios prospectivos de la FCPyS, UNAM. Ponente en el congreso internacional de la WFSF y tallerista en la Academia Mexicana de la Creatividad. Donde además de diseñar el curso, lo ha impartido en formato interno para los alumnos de la AMC y para sus clientes empresariales como Grupo Modelo y el Círculo de Crédito.

En CENTRO, Edgar forma parte de un proyecto en colaboración con META, se trata de una investigación que busca describir la percepción de los jóvenes sobre el metaverso. Edgar busca sintetizar todas las áreas de su perfil e intereses como escritor, futurista y diseñador.

## Fugitiva del futuro en el presente inminente

*Areli Zaragoza Ruiz*

UCI-Red, México

arelizaragoza@gmail.com

Original recibido: 11/01/2022

Dictamen enviado: 1/02/2022

Aceptado: 10/03/2022

### Antesala del discurso

Este ensayo es una invitación a imaginar nuevos comienzos con tres enfoques clave: la perspectiva de género, la construcción de paz y la espiritualidad política. Todas las personas que lo lean están invitadas a sentir con sus cuatro dimensiones humanas: mente, emoción cuerpo y espíritu. ¡Sintamos!, porque cuando lo hacemos somos capaces de traer una nueva reflexión de la vida. Estas reflexiones surgen porque considero que el futuro ha sido colonizado por el orden político dominante, el patriarcado, y que junto con sus secuaces, el capitalismo y el colonialismo, nos hacen perder de vista el horizonte que podemos trazar. Este análisis no debe darse siguiendo el camino que se nos ha enseñado a seguir, sino reconociendo que para hacer un camino propio hay que huir de la ruta preestablecida.

El pensamiento prospectivo y los estudios del futuro son una pieza fundamental en este momento crucial de la historia, porque de estas reflexiones pueden surgir los trazos del plan que debemos trabajar en nuestras colectividades. Por eso es primordial hacer un tejido de voces audibles, no subalternas. Es necesario hacer de la diversidad de conocimientos un tejido que nos ayude a tomar posturas para caminar el sendero de la vida en común, situado en nuestros contextos, asumiendo el lugar que ocupamos en el universo.

A lo largo del texto estará presente el uso de lenguaje inclusivo y la reflexión sintiente. Las ideas saltarán de un lugar a otro ejerciendo la libertad de pensamientos futuribles desde la experiencia de quien ve en los estudios del futuro, bajo los enfoques antes mencionados, una esperanza de

transformación real. Además de realizar esta cavilación escrita como una experiencia performativa desde el uso del lenguaje, se pretende hacer sentir la palabra para entenderla y efectuarla como un acto político, porque no hay más autoridad de la lengua en constante construcción que la libertad de nombrar asumiendo que no existe lo que no se nombra y, que de esta manera, el sujeto emerge del lenguaje.

El ensayo parte de una experiencia propia, una conversación que ofrecí en la *Cumbre de Alfabetización de Futuros de las Naciones Unidas*<sup>1</sup>, misma que tuvo lugar del 8 al 12 de diciembre de 2020 por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO. *Futures Literacy Summit*), así como en el marco del día del futuro en el *Foro de Futuros* el primero de marzo del 2021. Mi participación fue un *pecha kucha*<sup>2</sup> a través de un *performance* donde traté de resumir mis ideas sobre cómo sería la humanidad para el año 2050. Cabe señalar que estas ideas están sustentadas, sentidas y reflexionadas desde la experiencia misma del trabajo comunitario y de defensa de la vida que hago desde hace más de diez años con diversos actores como niñeces, mujeres sobrevivientes de violencia, comunidades indígenas, comunidades afrodescendientes, comunidades defendiendo su territorio, personas menores de edad en proceso de restitución de derechos, servidores públicos, docentes, artistas educadores, entre otros.

Al participar en este foro, sentí que el idioma utilizado (inglés) no me alcanzó para expresar mi pensamiento como en mi lengua materna, por eso, en este ensayo hago la traducción y profundizo un poco sobre cómo se construye la idea de *Cognitive feeling: future possibilities 2050*<sup>3</sup> y de sentipensar como una posibilidad futura para la vida.<sup>4</sup> En el siguiente apartado se presenta el texto en español al cual me refiero y el cual, al tener la necesidad de reunir en pocos minutos gran cantidad de temas profundos, se tiene el pretexto para escoger una narrativa que hace del lenguaje un acto performático.

<sup>1</sup> <https://www.thefuturesforum.org/>

<sup>2</sup> Una presentación compuesta por 20 diapositivas, con una duración de 20 segundos por diapositiva (6 minutos y 40 segundos), a través de ideas claras y concisas.

<sup>3</sup> *Cognitive feeling: future possibilities 2050*. Disponible en el siguiente enlace: [https://issuu.com/wfsf.president/docs/human\\_futures\\_magazine\\_v6\\_150\\_dpi/s/12263550](https://issuu.com/wfsf.president/docs/human_futures_magazine_v6_150_dpi/s/12263550)

<sup>4</sup> Archivo visual en <https://www.facebook.com/FuturesForum/videos/3108238689403604>

**Sentipensar: posibilidades futuras 2050.**

**Cognitive feeling: future possibilities 2050**

Bienvenidas al futuro. Mi nombre es Arecósmica (Figura 1), danzante de la Luna, sanadora de la tierra y bruja en acción. Hoy, 11 de diciembre del 2050, me siento feliz de poder celebrar la vida como una especie más que habita Gaia y contarles cómo fue que juntas logramos sobrevivir, buscando en nuestra humanidad más profunda y encontrando la fuerza para perdonarnos, para cohabitar junto a lxs seres que habitan la Tierra.



Figura 1. Ruiz B. D. J. y Zaragoza R. A., *Arecósmica*, 2020.

Estoy segura que se preguntan: ¿cómo perdonamos?, ¿cómo codificamos el sufrimiento eterno?, ¿cómo fue que lo olvidamos? Intentamos desvanecernos y apartar la mirada del dolor. Hace treinta años se produjo una concatenación de circunstancias que generaron transformaciones profundas en el mundo: una sindemia, producto de la combinación de una pandemia por el virus SARS-CoV-2, los avances tecnológicos, las crisis económicas, el cambio climático, los movimientos de reivindicación social, la violencia al límite, en palabras sintéticas, el caos. En el año 2020, las predicciones científicas y sociales para el 2050 eran catastróficas. Se pronosticaba la sexta extinción en el planeta, sin embargo, algo poderoso sucedió: la humanidad en conjunto reaccionó a los desafíos ambientales, sociales y políticos, gracias a ello lograron salvarnos y aprender a vivir en sinergia con lxs demás seres.

Cada día del 2020 fueron asesinadas 137 mujeres, sólo por el hecho de haber nacido mujer. Ni siquiera tenemos una estimación del número de casos en los que realmente se hizo justicia (ver Figura 2). ¿Cómo volvimos nuestros ojos y compartimos el dolor con las familias que padecieron por la ausencia de un ser querido? ¿Cómo detuvimos la incertidumbre y el miedo de ver cómo te quitan a tu tesoro? ¿Cómo fue que perdonamos?



Figura 2. Ruiz B. D. J. y Zaragoza R. A. *Nos queremos vivas*, 2020.

Solamente en el 2016, ocho millones de niñas fueron separados de sus familias. Esas fueron ocho millones de familias heridas que llevaron toda esta energía a su vida cotidiana.

Con el desequilibrio femenino y masculino en nuestro mundo, cosas como el cambio climático y las extinciones masivas eran noticia del día a día. Las desigualdades económicas y sociales conducían al racismo y a la xenofobia. Nosotrxs, la humanidad, nos odiábamos unxs a otrxs, padecíamos hambre, inanición física y espiritual.

El dolor fue tan grande y se aguantó por tanto tiempo que, un día como hoy de hace 30 años, ¡explotó! En un momento único e inesperado, como cuando cae un rayo, un porcentaje enorme de la humanidad equilibró su masculinidad y su feminidad, a la vez que dejó de tener miedo a la muerte. La generación Z y las que vinieron más adelante se empoderaron políticamente y nos enseñaron una lección respecto a uno de nuestros más complejos problemas: la unidad intergeneracional, generando un diálogo respetuosos y amoroso entre niñas, juventudes y sabidurías mayores.

Perdonar no significa olvidar, y algo estaba claro en ese momento, al dejar ir el pasado podríamos crear un futuro brillante, no solo para nosotras, sino para toda la comunidad universal. La singularidad no sólo sucedió en nuestras mentes, sino en el mundo en su conjunto, permitiendo que las grandes masas comprendieran por fin que nosotras, como especie, somos mujeres, y que el planeta, nuestra Madre Gaia, es femenina.

Aprovechamos la lucha de la reivindicación de la mujer y la quinta ola del feminismo para estudiar y tomar como ejemplo las culturas matrísticas del Neolítico, donde la emoción fundamental era el amor y la conexión espiritual con la Tierra (ver Figura 3). Pero para abrírnos al sufrimiento de las mujeres y otrxs seres, era necesario fortalecer nuestra conexión con la dimensión emocional y la espiritual.

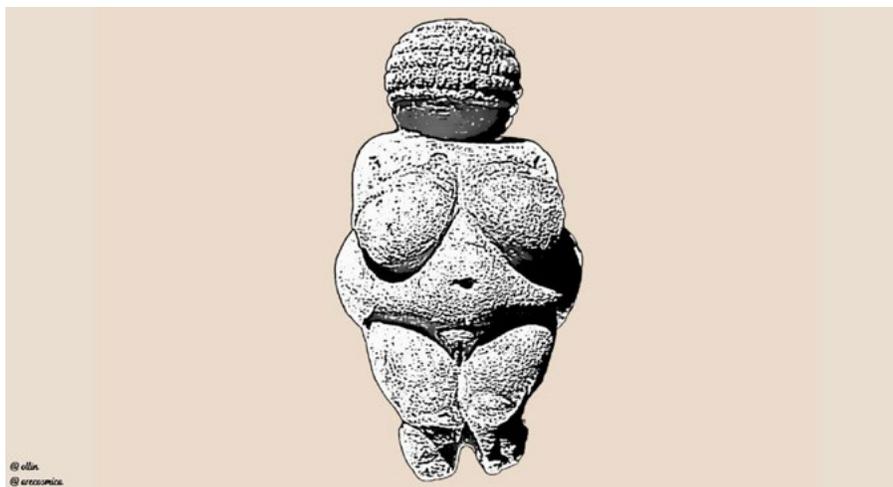


Figura 3. Ruiz B. D. J. y Zaragoza R. A. *Venus paleolítica*, 2020.

Entendimos que somos una humanidad adulta herida desde la infancia, que necesitaba ser sanada. La política y la espiritualidad comenzaron a integrarse nuevamente a medida que la espiritualidad pasaba a ser el pilar principal en la vida personal y colectiva. Se generaron políticas globales que reconocieron la importancia de fortalecer los cuatro cuerpos: físico, mental, emocional y espiritual. Se politizó la gestión del cuidado de la vida. En ese tiempo de crisis planetaria, hubo un gran despertar de la humanidad. Todas las naciones, grandes y pequeñas, trabajaron juntas para comprender la importancia de las cuatro dimensiones humanas. ¡Humanxs con ser, no es lo mismo que ser humanxs!

Gracias a la atención política que se dio a la dimensión emocional y espiritual, aprendimos a observar nuestra propia mente y comprendimos que la humanidad es cuerpo finito, pero con un espíritu eterno. Por primera vez, el amor y el respeto por los demás no fueron promovidos por egoísmos, sino por deseos personales y se detuvo la negación de la opresión hacia la propia feminidad, un suceso maravilloso. Los *hombres nuevos* reconocieron estos casos de violencia y empezaron a actuar contra ella, cambiando la percepción que teníamos sobre las mujeres, la muerte, la nada y la magia.

El amor y el respeto combinados con la alfabetización digital, nos llevaron a nuestra actual economía social y colaborativa. El esnobismo académico y de investigación se detuvo por completo cuando el conocimiento se simplificó y se abrió para todas las personas. Desde que la ciencia se volvió sostenible, la obsolescencia programada se frenó y nos dedicamos a alargar la vida de los dispositivos electrónicos y maximizar el reciclaje de los materiales de fabricación. Logramos el reverdecimiento de Gaia, la adaptación al cambio climático, la protección de la biodiversidad, el reci-

claje de minerales clave, la sustitución de compuestos tóxicos, un cambio completo en nuestra dieta, así como la conservación del agua.

Vivíamos en un mundo donde la desigualdad social era aterradora. Donde la violencia contra las mujeres, niñas y mujeres jóvenes aumentaba todos los días. Vivíamos en un sistema patriarcal, capitalista y avasallador. Pero cambiamos, ¡la humanidad cambió! Dejamos de creer que las innovaciones tecnológicas lo resolverían todo, hicimos cambios drásticos en los estilos de vida y resolvimos los problemas centrales de nuestras estructuras sociales y energéticas, partiendo de una unión entre los cuatro cuerpos de la persona con diferentes tecnologías ancestrales para construir este hermoso futuro.

El trabajo de las últimas tres décadas ha sido intenso, pero también una forma de gozo y paz interior indescriptibles. La sociedad patriarcal colapsó y la humanidad encontró la manera de salir de ese lío, para dirigirse hacia la dicha eterna de conocer nuestro lugar en el universo. Lo hicimos. Todo comenzó el 11 de diciembre de 2020, cuando un grupo de personas empezamos la juntanza para sentipensar y sentihacer, porque ya no había más tiempo que perder. Iniciamos la cognición prospectiva. ¡La Madre Gaia recuperó la conciencia! Tlazocamati <sup>5</sup>.

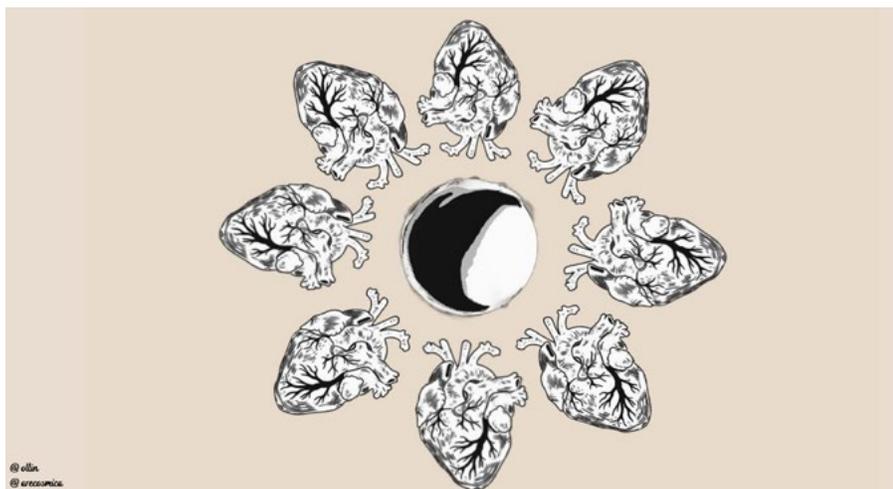


Figura 4. Ruiz B. D. J. y Zaragoza R. A. *Posibilidad futura*, 2020.

### Rehistoriando mi propio pensamiento prospectivo feminista

Soy esa Arecósmica del futuro que quiero ser, por eso, escapé del futuro para actuar desde este presente inminente que me interpela a cuestionarme, reinventarme y caminar junto con otras hacia la cimentación de futuribles en los que creemos. Construyo mi postura política y por eso me

<sup>5</sup> Una palabra náhuatl que significa un gracias sentido: tú y yo somos unidad en el fuego del amor del universo

enunciado desde un mestizaje político que encuentra en los feminismos interseccionales, decoloniales, periféricos y comunitarios, mi lugar de ser en el mundo. La importancia de enunciar una postura política es una obligación para quien ejerce el pensamiento prospectivo, pues para poder realizar acciones que construyan futuros necesitamos politizar la palabra, el pensamiento y la acción.

Reducir a un *performance* de seis minutos una reflexión sobre la humanidad en el 2050 me permitió hablar implícitamente de datos empíricos sobre temas complejos, por ejemplo la violencia contra las mujeres (VcM), las estructuras de poder que representa el adultocentrismo y sobre todo del sistema patriarcal. Estas problemáticas, tratadas desde la mirada feminista, tienen una implicancia epistémica relevante, pues alientan a la proyección de futuros deseables y posibles, a través de ir tejiendo una ruta concreta de acción y transformación situada: mi propia vida y mi circularidad cercana.

Por eso, traté de concentrar de manera implícita en la reflexión algunas preguntas generadoras: ¿qué importancia tienen nuestras emociones y nuestra espiritualidad para construir futuros posibles?, ¿cómo sanamos juntas?, ¿podemos soñar con una cultura en armonía con la naturaleza y demás seres que habitan Gaia?, ¿cómo se ha formado nuestro pasado como especie humana?, ¿por qué se ha desconectado nuestro cuerpo de la experiencia estética cotidiana (territorio-cuerpo-tierra)?, ¿existe la posibilidad de “nuevos comienzos” sin el sistema patriarcal?, ¿qué ha hecho la lucha de las mujeres y los feminismos por mí y por toda la vida en el planeta?

Desde mi percepción, considero que el futuro también ha sido colonizado por el orden político dominante, el patriarcado, que junto con el capitalismo y el colonialismo constituyen “la triada maldita”<sup>6</sup> que proyecta visiones globalizadas y hegemónicas desde una ciencia validada por Occidente sin posibilidad a otras epistemes que podrían enseñarnos a vivir más dignamente como especie en este planeta.

Por lo anterior, nos aliento a la urgente necesidad de pensar el futuro desde la diversidad de feminismos porque a la historia conocida le hace falta la mirada de las mujeres como sujetas históricas y políticas, de las disidencias sexo-genéricas, de las niñeces y adolescencias, de los seres que se comunican de otras formas fuera del lenguaje validado desde el antropocentrismo.

Encuentro también pertinente optar por la memoria histórica, la memoria colectiva no narrada, porque esta tiene la capacidad de reconstruir el pasado y de rehistoriar las vidas como posibilidad para construir futu-

---

<sup>6</sup> Como la nombra Paula Maulén en su charla “Una historia de Brujas y la triada maldita” (diciembre, 2021).

ros preferidos y, de esta manera, como dice Alejandra Londoño en Garzón (2018): “Asumir el pasado –reciente y de largo alcance– como parte de lo que somos, pero además como una posibilidad comprensiva a través de la cual podemos intentar ser los seres que queremos políticamente ser [...]” (Londoño en Garzón, 2018, p. 40).

Pensar futuros y actuar desde el presente inminente haciendo justicia epistémica a otro tipo de saberes e historias, nos abre abanicos de posibilidades para el reconocimiento y la comprensión de otras formas de enunciar la vida. Así que me adhiero a la lucha que enuncia Donna Haraway (1995) en relación con la búsqueda constante que hacen los feminismos oponiéndose a la fijación desde una acción política y una epistemología responsable y comprometida, y que se atreve a buscar mejores versiones de la interpretación, de la acción del mundo y la ciencia, reconociendo en lo situado, la importancia de abonar “[...] a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional” (Haraway, 1995, p. 338).

La imaginación colectiva proyectada en el futuro que narro en el acto performático, tiene imbricada la necesidad de hacer fisuras a este orden político dominante. Un sistema de dominación neoliberal, racista, oficialista, especista, heteronormado, clasista, adultocentrista, xenófobo, asesino, que se rige por el mito de la individualización como promesa de desarrollo y progreso, dejando en desamparo a la persona (sujeta social), que envuelta en la mentira de progreso y desarrollo se aliena a la individualización olvidando la potencia que se encuentra en lo comunitario y la colectividad. Por eso, considero que la juntanza de mujeres, de hombres, de otros, abre grietas que permiten desestabilizar en este momento crucial de la historia, porque rompe la idea avasalladora de la no-colaboración.

Pero la juntanza y lo comunitario no es cosa sencilla cuando surge la pregunta ¿cómo sanamos y perdonamos? Es aquí donde apuesto a reclinar el dolor en colectivo para hacernos cargo, tomar responsabilidad individual y colectiva, una postura que nos ayude a sanar el pasado, el presente y el futuro. La comunidad exige responsabilidad, no otorga beneficios individuales, el beneficio es que existe y, en ese sentido, es imprescindible erradicar la VcM, entendiéndose como un concepto profundo y abarcativo, no como un término meramente descriptivo.

### **El desequilibrio de poder entre los cuerpos**

La VcM es un desequilibrio de poder entre los cuerpos, que se observa en todos los ámbitos de la vida y que su consecuencia más letal es el feminicidio. Es una categoría política cuando, según Velázquez (2003), se aborda

como una violencia que señala los silencios históricos de los abusos contra las mujeres y la reflexión sobre el entrelazamiento de violencia, poder y roles de género para describirla y explicarla. Para los estudios del futuro, es también un instrumento conceptual que da una existencia real y social al problema, por lo que invita a su análisis desde la interdisciplinariedad, problematizando la dominación masculina y la subordinación femenina en todos los ámbitos sociales para analizar, reparar, modificar y revertir.

La VcM es un problema de dimensiones pandémica y, a pesar de ello, sigue habiendo resistencias en actuar respecto a la erradicación de ésta; en muchos espacios sociales, como la academia, la política, la escuela y los ámbitos profesionales, se incluye su estudio y percepción en el saco de todas las violencias sociales, sin hacer una diferenciación y actuar en consecuencia sobre el desequilibrio de poder entre hombres y mujeres, desvinculando la violencia fundadora de la cual habla Rita Segato (2003):

**Cuanto más disimulada y sutil sea esta violencia, mayor será su eficiencia para mantener despierta y clara la memoria de la regla impuesta y, al mismo tiempo, podrá preservar en el olvido el carácter arbitrario y poco elegante de la violencia fundadora así como los placeres propios del mundo que ella negó (2003, p. 2).**

Es por eso que construir un pensamiento prospectivo feminista ayuda a visibilizar, atender, revertir y erradicar –al menos del futuro desde el presente– esta violencia como un fenómeno ancestral estructural que se produce, articula y encubre a través de modos sistemáticos. Si bien hay muchos avances en legislación, lenguaje y conductas para la visibilización de la VcM, no se ha logrado la protección real del cuerpo de las mujeres, ni de los cuerpos feminizados.

Únicamente en México, del 2020 –que es cuando hice el acto performático– al 2021, las cifras de feminicidios aumentaron drásticamente de 11 a 20 mujeres asesinadas diariamente según la colectiva “Red Nosotras Tenemos Otros Datos”. En este orden de ideas, retomo la palabra de Albaine (2018) que señala: “[...] resulta necesario que exista una correspondencia entre las normas formales y el ejercicio real de los derechos de las mujeres en el ámbito público como privado [...]” (2018, p. 286), lo anterior, porque las normas legales que se han generado no han ayudado a erradicar la VcM y mucho menos su expresión final: el feminicidio.

### **Pensar cómo sanar el sistema de justicia**

La VcM se analiza, se mide y por lo tanto se puede erradicar y revertir. Hagámonos cargo. Y para establecer las rutas de acción para su erradicación, es necesario pensar soluciones complejas en torno al acceso a la

justicia, sugiero una visión antipunitivista que cuestiona al sistema que administra la justicia porque es del orden patriarcal, y que hace responsable a un individuo de la VcM, dejando de lado su responsabilidad estatal para perpetuar y reproducir la violencia estructural, simbólica, la violencia moral y fundadora de la que habla Segato.

Este sistema de justicia está fundamentado en el populismo punitivo que Laia Serra define como “[...] la estrategia ideológica, manipuladora y reaccionaria del Estado de explotar las inseguridades de la colectividad para neutralizar ciertos debates sociales y criminalizar selectivamente ciertas conductas y sectores sociales para ir restringiendo libertades fundamentales [...]” (2020, p. 10). Y para hablar de justicia restaurativa o antipunitivista, el perdón y la reconciliación son grandes protagonistas, pero no como algo divino e intangible, sino político. Para que existan el perdón y la reconciliación como actos políticos debe haber ciertos elementos que los hagan realidad como la verdad, la justicia, la reparación y, sobre todo, las garantías de no repetición; acciones concretas donde las personas víctimas son reparadas, desde lo simbólico hasta lo tangible. Es por eso tan compleja la idea de una justicia de esta magnitud. Sánchez (2020) señala en relación al conflicto colombiano la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición, donde apuestan a la justicia restaurativa como política estatal que:

[...] el perdón tienen una doble mirada: la del victimario, que debe asumir el coraje de pedir perdón y comprometerse a la no repetición de los hechos en aras de la reconciliación; y la de las víctima, en quien se da esa sanación interna del que renuncia a la venganza y al odio, más no al olvido, y asume una nueva lectura del pasado desprovista de rencor, desprecio y resentimiento (Sánchez, 2020, p. 7).

Desde la perspectiva antipunitivista, se gesta la invitación a la profunda acción política del cuidado de la vida. Politizar el cuidado de la vida desde el sentido comunitario y comunal, una práctica colectiva de horizontalidad para ir desmontando las estructuras de poder que también, desde el adultocentrismo, se ejercen en contra de las niñeces y las personas mayores, y de ahí también otras estructuras más como ir en contra de personas racializadas, con diversidad funcional o contra no humanxs.

### **El cuidado de la vida, y la crianza como tarea colectiva**

Desde otros saberes, en la cosmogonía Aymara se vive la crianza mutua o “[...] la vida dulce [...]”, según Lema (2013). Una crianza entre lo diverso, porque para hacer futuros se requiere de un caminar colectivo, un acompañar

lleno de sentido en las primeras y todas las etapas de la vida, un diálogo de sentido interespecie, una articulación comunitaria que hace pueblo:

La crianza implica conversación, diálogo, entendimiento, pactos, negociaciones, reciprocidades, intercambios y acuerdos entre entes humanos y no humanos [...] concepto que carga de agencialidad a las plantas, los suelos, el clima, los animales, los cerros y el espacio, a diferencia de la idea de 'manejo' que les otorga un carácter más pasivo (y más fácil de dominar, en consecuencia). Todos estos agentes se transforman mutuamente y, al hacerlo, transforman al mundo en el que habitan (Lema, 2013, p. 6).

Desde politizar el cuidado de la vida, habría que pensar futuros a partir de otra visión de educar-nos, porque son los Estados nación quienes regulan el saber en las personas, pero estos edificios o escuelas que inculcan el primer principio de la guerra, bajo la doctrina de la competencia, no se ocupan de la dimensión espiritual ni emocional de las personas, por estar inmersas en el mismo orden político de violencia y muerte que ve en competir, en el desarrollo y en el progreso, las rutas para la trayectoria exitosa de la vida humana en el planeta, propendiendo a la individualización y la desconexión comunitaria.

### **El cuerpo espiritual**

Para poder observar otras posibilidades es necesario reflexionar desde otra dimensión del ser, pues la razón en la mente está colonizada por el sistema. *Hackear* la programación que se tiene como humanidad conecta con el comprender que la especie humana posee un gen especializado que hace posible el desarrollo de la dimensión espiritual y de la actividad sensible, es el gen VMAT2. Según Dean Hamer (2006), la humanidad posee en su genética la apertura a las experiencias espirituales, por esto podemos tener cierta facilidad para:

- Amar a todas las personas y a todos los seres tales como animales, plantas y otros.
- Observar la propia mente y los pensamientos para tomar mejores decisiones.
- Fortalecer el autoestima y el autoconocimiento.
- Respetar la sabiduría de otras culturas y las formas de percibir la vida.
- Comprender la muerte.

Lograr que las estructuras de poder se quiebren no es sencillo, pero es una posibilidad, pues éstas se sustentan en conductas sociales que, como bien indica Cristina Bichieri (2019), son posibles de cambiar cuando un grupo de personas comienza con ese impulso transformador. Por lo anterior, es posible romper las estructuras de poder intergeneracionales, alentando a la juntanza aprovechando el caos e impulsando grandes transformaciones sociales, con creatividad y curiosidad combinadas con la sabiduría y la experiencia. De esta manera se podría conseguir la sensibilización real y el trabajo articulado para diseñar acciones situadas en los territorios, para atender los problemas complejos con respuestas creativas, pensadas y sentidas en las cuatro dimensiones humanas (sentipensar y sentihacer), o lo que nombro como *cogmoción prospectiva*, porque para pensar futuros es imprescindible ser sensibles en el presente, sanar el pasado y actuar para caminar al devenir.

Si se dejan de lado las diferencias, de a poco también lograremos generar transformaciones profundas. De tal forma que encontraremos el equilibrio entre la vida, el entorno, la Tierra y los seres que la habitan, a partir de un sentido de trascendencia y desde la capacidad para el pensamiento crítico, respetando la diversidad, la sexualidad y el cuerpo como territorio que contiene un espíritu celebrativo, constructor de paz, creativo y que merece respeto, consideración, amor y cuidado. Practicar una espiritualidad sapiencial política, como nos invita a sentir María Pilar de Miguel Fernández en Simonis (2012), desde una conciencia permanente del propio valor, del sentido sereno y, claro, de la propia autoridad. Esta es una postura firme a favor de la justicia social, una aptitud para estar auténtica e inequívocamente presente, además de proponer la capacidad de respeto a toda la vida, la pasión por transformar las relaciones de dominación y el compromiso de trabajar para reestructurar la colectividad y la comunidad. En otras palabras, la transformación de la espiritualidad y la política.

### **Diálogo intercultural**

El diálogo no solamente es intergeneracional, debe ser intercultural, validando y honrando otras formas de ver y conocer la vida, además de que, desde la horizontalidad se generen acciones situadas en los distintos territorios. Es importante impulsar transformaciones a pequeña escala que se conviertan en reacciones en cadena, con mucha minucia porque el orden político patriarcal logra meterse y camuflarse, incluso en nuestros propios sueños de emancipación como mujeres.

Segato (2020) señala en los debates pendientes del feminismo que esta lucha beneficia al mundo entero, no solamente a un sujeto político históricamente violentado y subordinado (las mujeres y cuerpos feminiza-

dos). Asimismo, enuncia que la primera víctima de este orden patriarcal son los hombres, no es la más afectada, pero sí la primera en orden cronológico, porque lo castra del afecto, de la emocionalidad y lo desconecta de su ser espiritual. Y aquí quiero nombrar el poder que también representa que muchos hombres, compañeros, estén cuestionando su masculinidad hegemónica y se estén haciendo cargo de transformarse, es decir, masculinidades que apuesten por el cuidado de la vida como responsabilidad de todas las personas y la crianza colectiva, que hace del humanar un acto de amor y, sobre todo, un acto político.

Cuando en el *performance* hablo de las comunidades matrísticas, me cuestioné el porqué había divinizado a la mujer a lo largo de estos meses, nombrándola como algo inalcanzable y dejando de lado su papel fundamental en la prehistoria. Por lo anterior reivindico que el aporte de la mujer prehistórica a la evolución de la humanidad, al ser borrada de la narrativa, no se honra y, por eso, aprovecho este espacio para enaltecer el poder creador y de pensamiento complejo que la mujer prehistórica aportó al conocimiento humano a través del tejido, la domesticación de la semilla, la conserva de alimentos, la medicina con plantas y los rituales. En su hacer cotidiano, las mujeres de la prehistoria hacían del cuidado de la vida un acto colectivo, un acto político que sí debemos tomar como ejemplo en nuestro presente. No me refiero a lo político visto desde el espacio de la gestión pública o del poder como lo conocemos ahora, sino como la domesticación de la política en un acto de politicidad del cuidado de la vida, es decir, de gestión del cuidado de la vida en común.

De lo anterior se deriva el hacer justicia epistémica a otros saberes y apelar por la soberanía del conocimiento, porque es en el respeto de la diversidad que lograremos futuros compartidos. En este sentido, tomemos la idea del tiempo como una variable importante en la proyección, construcción de escenarios, planeación prospectiva, etc. La concepción del tiempo es occidental, patriarcal y capitalista en el pensamiento prospectivo, porque se piensa en un tiempo lineal, con prisa y sin relatividad, sin embargo, en otras sabidurías, el tiempo es cíclico, como en el cuerpo. En este sentido las mujeres entendemos de manera más clara porque lo experimentamos con nuestro ciclo menstrual, similar a las fases lunares, ya que sabemos que el tiempo no es plano, no es una línea recta, ni podemos acelerarlo o adelantarlo, es cíclico y con características particulares. Por eso cuestionar lo establecido ayuda a conectar con nuestra propia corporalidad, nuestro primer territorio.

El tiempo en relación al pensamiento en la cosmovisión mixteca es un espiral, donde lo que baja podría ser lo nuevo y lo que sube es lo pasado. En el centro de ese espiral llega un momento en que confluyen los suce-

sos y es ahí, en ese bucle donde las ideas se encuentran y dialogan para seguir bajando o seguir subiendo, donde es posible que lo que sube esté influenciado por lo que baja y viceversa. Es ahí donde el presente inminente tendría un sentido atemporal o de tiempo múltiple, porque lo que pasó se sigue viviendo y modificando de algún modo, y lo que viene y no ha sido, ya tiene algo implícito de sucedido.

Dar espacio a otros saberes y alejarnos del antropocentrismo nos ayuda a habitar el territorio-cuerpo-tierra, porque lo humano no es el centro de la vida. Gaia, este sistema de vida contiene seis reinos vivos y dos dominios donde la vida es el centro. Las compañeras de la lucha territorial de Ixtacamaxtitlán, Puebla, dicen que hay que nombrar el común como proceso. Para ellas, lo común es cuidar la vida, es estar convocadas al cuidado de la vida y convocar a otras. Señalan que hay que estar por una responsabilidad de honrar el presente, agradeciendo el pasado ancestral, con una intención de mirar lejos y de responsabilidad con las generaciones futuras.

El tejido de diversas sabidurías posibilita el intercambio de la palabra verdadera, porque no hay dignidad sobre dignidad, Gargallo (2014) dice al respecto que la condición posible del diálogo horizontal e intercultural depende de:

1) Considerar a las personas con quien se dialoga una interlocutora válida y 2) no temer la intervención posterior de quien ahora está hablándote, ni su juicio. La primera parte de esta condición es obvia: si no considero que otra persona es alguien con mi propia capacidad de interpretación del mundo, no la tomaré en cuenta como interlocutora, sino tan sólo como informante. No le daré valor de conocimiento a su testimonio, sino valor de información sobre lo que mi saber va a actuar para ofrecer una interpretación. La segunda parte, implica un análisis de las relaciones que pueden darse en un contexto de colonialismo interno contemporáneo. Es prácticamente imposible dialogar con quien puede ejercer un poder coercitivo. No se dialoga con una persona que, realmente o porque lo hace suponer, representa un peligro; a ésa se le engaña (p. 59-60).

Sabemos que estamos en un orden que desplaza las sabidurías que lo cuestionan, las que no tienen miedo a la muerte. También se aprende desde otros pensamientos, que muestran a la muerte como un comienzo y parte del ciclo vital, así que para hacer futuros con otra consciencia debemos plantearnos la idea del *buen morir* como un principio de la vida digna. Defendiendo un futuro en armonía, donde la juntanza nos ayude a recupera la alegría sin perder la indignación como nos invita Lorena Cabnal, feminista comunitaria territorial maya-xinca, que también nos reta a la reconexión

con nuestro territorio-cuerpo-tierra, para promover la vida en dignidad desde un lugar concreto, reconociendo su resistencia histórica:

Asumir la corporalidad individual como territorio propio e irrepetible, permite ir fortaleciendo el sentido de afirmación de su existencia de ser y estar en el mundo. Por lo tanto emerge la autoconciencia, que va dando cuenta de cómo ha vivido este cuerpo en su historia personal, particular y temporal (2010, p. 22).

Reconectar con nuestro territorio-cuerpo-tierra implica como personas, reconocer, sentir y percibir las cuatro dimensiones de las cuales hemos hablado a lo largo de esta reflexión. Al mismo tiempo, se debe politizar la palabra y el pensamiento. Es indispensable enunciar que, en este presente inminente, me aventuro en esta corporalidad al futuro que deseo, haciendo camino con la defensa de la vida.

Sentihacer futuros sentipensantes es posible. Se puede lograr al crear prospectiva feminista a través de metodologías de acción sintiente y de transformación inminente. Dichos procesos deben estar alentados a buscar nuevas formas de dialogar saberes y traspasar las fronteras entre el mundo académico, las instituciones políticas, la sociedad civil y las activistas de acción directa, porque hemos perdido la capacidad de pensar las cuestiones complejas en colectivo.

Así que sintamos los futuros compartidos, comprendiendo que la vida como la conocemos dejará de existir si no asumimos la enorme responsabilidad que nos pertenece en el presente como especie. No olvidemos entonces que la vida es el centro y que todos los seres vivos, siete reinos y tres dominios<sup>7</sup>, cohabitamos un ser extraordinario que se regenera a sí mismo: Durga, Parbati, Coatlicue, Ñuke Mapu, Pachamama, Tonatzin, Madre Tierra, Gaia...

¡Sentipensar es una bonita palabra que tiene vida y movimiento!

---

<sup>7</sup> El modelo actual propuesto por Carl. R Wosen (1977) define que los seres vivos, organismos con estructuras complejas: nacen, crecen, se reproducen y mueren. Dada su variedad y complejidad, se clasifican en diversas categorías taxonómicas para su estudio. 1. Dominio *Eukarya*, contiene cinco reinos que son: *Animalia*, *Platae*, *Fungi*, *Protozoa*, *Chorimista*. 2. Dominio *Bacteria*, contiene el reino *Bacteria*. 3. Dominio *Archaea*, contiene el reino *Archaea*. Con información de <https://www.significados.com/clasificacion-de-los-seres-vivos/>

## Referencias bibliográficas

- Albaine, L. (2018). "Estrategias legales contra la violencia política de género. Las oportunidades de acción". *La ventana. Revista de Estudios de Género*, 6(48), pp. 264-293.
- Bichieri, C. (2019). *Nadar en contra de la corriente. Cómo unos pocos pueden cambiar los comportamientos de una sociedad*. Editorial Paidós.
- Cabnal, L. y ACSUR-Las Segovias. (2010). *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. ACSUR-Las Segovias.
- Gargallo, F. (2014). *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Ciudad de México: Editorial Corte y Confección. Recuperado de <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/librosdefg/feminismos-desde-abya-yala/>
- Garzón, M. T. (Editora). (2018). *En tiempos de Coraje. Ser, hacer, sentir feminismo*. 1ª. Ed., Tuxta Gutiérrez: UNICACH.
- Hamer, D. (2006). *El gen de Dios*. Madrid: La esfera de los libros.
- Haraway, D. (1995) Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.
- Lema, V. (2013). "Crianza mutua: una gramática de la sociabilidad andina". *X Reunión de Antropología del Mercosur X RAM 2013*. Córdoba, Argentina.
- Sánchez Batute, Alonso en B. L. Fries, C. Hoyos, y C. Sanin. (2020). *Perdón*. Colección Futuro en tránsito. Comisión de la verdad / rey naranjo editores. Recuperado de: [https://comisiondelaverdad.co/images/perdon\\_futuro\\_en\\_transito.pdf](https://comisiondelaverdad.co/images/perdon_futuro_en_transito.pdf)
- Segato, R. (2003). *La Argamasa Jerárquica: Violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho*. Brasilia. Recuperado de <http://www.elsolardelasartes.com.ar/pdf/629.pdf>
- \_\_\_\_\_. (2020). *Feminismos. Debates pendientes*. Buenos Aires: Malba literatura. Mecenazgo Cultural
- Serra, L. (21 de enero de 2020) *No en nuestro nombre* [debate]. Recuperado de: <https://amecopress.net/No-en-nuestro-nombre>
- Simonis, A. (Coord.). (2012). *La Diosa y el poder de las mujeres. Reflexiones sobre la espiritualidad femenina en el siglo XXI*. Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante con la colaboración del Vicerrectorado de Cultura, Deporte y Política Lingüística.
- Velázquez, S. (2003) *Violencias cotidianas, violencia de género*. Buenos Aires: Paidós.

## Los personajes y escenarios inmersivos de Julian Bonequi<sup>1</sup>

*Irma Iliana Vargas Flores*

Investigadora independiente, México  
ilianavargascorrectora@gmail.com

Original recibido: 11/01/2022

Dictamen enviado: 26/01/2022

Aprobado: 26/03/2022

### I. Búsquedas y lenguajes

Julian Bonequi nació en la Ciudad de México en 1974. Él mismo se define de la siguiente manera:

Artista híbrido y curador especializado en producción 3D, narrativas transmedia y procesos de composición electroacústica. Realizó estudios como Especialista en Arte y Diseño en el Master de Videojuegos (2008-2009) y de Animación de la Universidad Pompeu Fabra (2006-2007); de Animación Avanzada de Personajes Digitales, Síntesis y Modelado 3D en la Escuela Superior de Comunicación, Imagen y Sonido de Madrid (2004-2006); Fotografía en la Escuela Activa de Fotografía (2002- 2004), y de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (1995-1997).

Como artista-investigador 3D fue becario de 2008 a 2011 por la Universidad Pompeu Fabra, colaborando con el grupo de Neurociencia *The Synthetic Perceptive, Emotive and Cognitive Systems*, y en el Grupo de Tecnologías Interactivas (GTI) de Barcelona. En 2016 resultó acreedor del Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Arte y Medios del Centro Multimedia, y en 2017 fue ganador del CTM Radio Lab de Berlín.

---

<sup>1</sup> Durante la escritura de este texto me surgieron algunas dudas sobre la perspectiva de Julian en torno a determinados aspectos de su obra, por lo que le hice llegar esas preguntas y las contestó amablemente. Los entrecorchetos y las citas a lo largo de este trabajo pertenecen a sus respuestas.

En 2018 fue artista residente del Laboratorio de Inmersión y Realidades Mixtas, comisionado por el Centro de Cultura Digital y Fundación BBVA Bancomer.

Como músico multi-instrumentista, cantante y compositor, se ha presentado en diversos foros de México y Europa desde 1990. En 2015, una pieza sonora suya fue enviada al espacio por el proyecto australiano *Forever Now*. Actualmente dirige el Laboratorio Artes Híbridas y es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México. (Bonequi, 2020)

Al seguir la línea de su formación artística y de sus procesos creativos, podemos notar que Julian Bonequi trabaja con una visión complementaria entre su propuesta visual y sonora para plantear líneas de diálogo entre ambos lenguajes, lo cual ha dado como resultado el concepto de “Artes Híbridas” con el que define sus piezas.

La exploración de Bonequi en torno a la ciencia ficción y lo fantástico en el arte transmedia inició en 2016, junto con su interés constante por especular sobre el futuro de nuestra sociedad, la evolución de las especies y la vida en otros planetas, así como sus investigaciones en torno a la exploración onírica y los estados alterados de consciencia.

Si bien, Julian no tiene una formación académica enfocada en la literatura ni se dedica de lleno a la escritura, sí ejerce la investigación autodidacta continua, por lo que uno de los detonantes para llegar a los proyectos en los que trabaja hoy en día fue la reapropiación del radiodrama *La guerra de los mundos* de Orson Welles, adaptándolo mediante un guión denominado *The death of the Anthropocene o La muerte del antropoceno* (ver Figura 1). Esta adaptación trata sobre la llegada de un visitante del futuro a la Tierra, en apariencia alienígena, pero más adelante se descubre que es un terrícola que sufrió las consecuencias del apocalipsis y que ha perdido el cabello, las orejas y todas las partes blandas del cuerpo, y que ha viajado en el tiempo para avisar, con mucho humor, que el mundo como lo conocemos se acabará en treinta minutos.



Figura 1. Teatro Holofrénico. "Cartel de *The Death of the Anthropocene*", 2017.  
Recuperado de [teatroholofrenico.bandcamp.com](http://teatroholofrenico.bandcamp.com)

Con este guión, previamente producido en inglés y después traducido al alemán, Bonequi obtuvo el premio CTM Radiolab de Berlín en 2017, y para presentarlo en vivo realizó una animación 3D, así como la música, la ambientación sonora, la grabación de la mayoría de las voces y contó con la colaboración de algunos invitados para interpretar otros personajes.

A partir de esta pieza, Bonequi concibió el proyecto en el que trabajó de 2016 a 2018, hoy en día conocido como la *Trilogía Holofrénica*, cuya primera parte consta justamente de *La muerte del antropoceno*, enfocada en el fin del mundo. Las otras dos partes son *Tulpa. El libro de los sueños*, una serie de escenarios y personajes oníricos para realidad aumentada, y *Antagonía. Ópera para cámara y realidad virtual*, que trata sobre un genetista en Marte que se entera de que la vida en la Tierra llegó a su fin y decide experimentar consigo mismo para salvar a la humanidad. Estos trabajos forman parte de un *work in progress (WIP)* que se va complementando

con las piezas del *Teatro Holofrónico*<sup>2</sup> (ver Figura 2), las cuales constan hasta este momento de intervenciones a espacios cotidianos mediante la realidad aumentada, donde prevalece la idea de la hibridación de formas humanas y animales, naturalezas vegetales y cibernéticas, así como de arquitecturas mutantes entre lo urbano, lo extraterrestre y lo corporal.

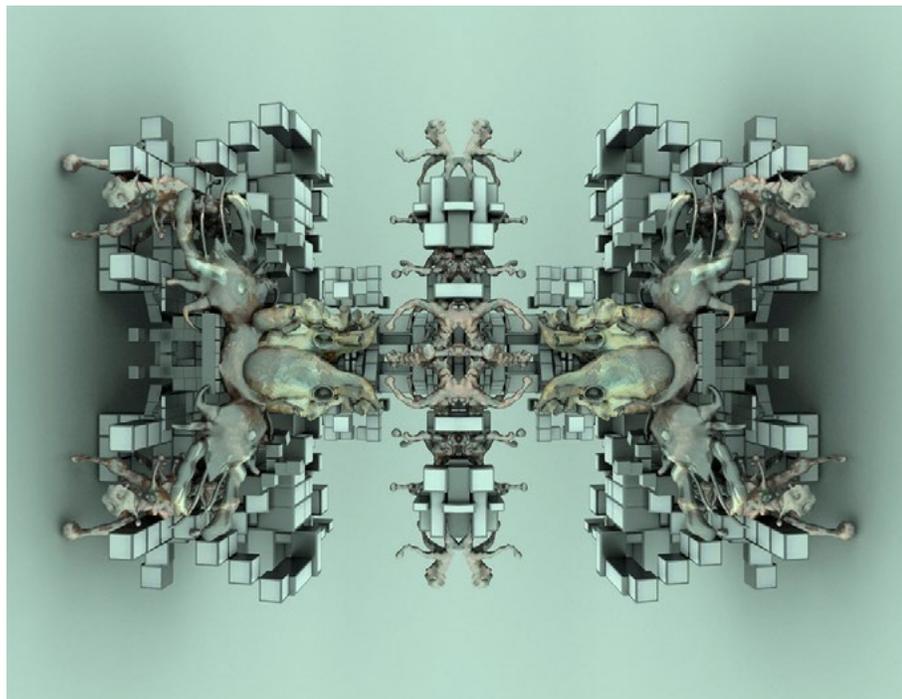


Figura 2. Julian Bonequi. *WIP de Teatro Holofrónico*, 2017.

Recuperado de <https://www.facebook.com/holofrenia/>

Cabe mencionar que los conceptos de Holofrenia y Teatro Holofrónico fueron creados por Julian Bonequi, quien los define de la siguiente manera:

Holofrenia es un lugar en el tiempo. El tiempo moviéndose hacia atrás y hacia adelante en un *scroll* con el dedo índice apuntándote a los ojos sin presente, futuro ni pasado y parafraseándote al oído con voz profunda el sentido de las palabras que se escuchan en sueños y al despertar, como si fueran tuyas. [...] Teatro Holofrónico

<sup>2</sup> En la entrevista "Julian Bonequi (y II): 'La división entre música y ruido no existe en términos sonoros'", se proporciona más información sobre el proyecto de Teatro Holofrónico. El enlace a la revista *Nexos* donde se encuentra dicha entrevista es el siguiente: <https://musica.nexos.com.mx/2020/06/29/julian-bonequi-y-ii-la-division-entre-musica-y-ruido-no-existe-en-terminos-sonoros/>

es un término inventado en honor a aquellos tiempos de visitantes extraños que no se agotan –un juego derivado entre las palabras Holograma (*holos* = todo; y *grama* = mensaje escrito o trazado), y de Esquizofrenia (‘dividir, escindir, hendir, o romper’ el ‘entendimiento, la razón, y la mente’)–.

Parte esencial del proceso creativo de Bonequi consiste en retomar algunas transcripciones de sus experiencias oníricas y escritura automática de hace 30 años. De esta manera realiza guiones acompañados de diversas notas en torno al esbozo de los personajes y las secuencias que conforman cada uno de sus escenarios, lo cual traslada después al lenguaje visual y sonoro para contar o proponer pequeñas historias, momentos o actos. En este caso, lo visual es lo que lleva la carga concreta, es decir, lo evidente de la narración, por su parte, lo sonoro es lo que determina la atmósfera y los matices emotivos, los detonantes imaginarios y abstractos en el espectador (ver Figura 3).



Figura 3. Julian Bonequi. *WIP de Teatro Holofrénico*, 2018.  
Recuperado de <https://www.facebook.com/holofrenia/>

Mi interés en el trabajo de Julian Bonequi radica en su capacidad de conjuntar la potencia de la imaginación con los conocimientos y las herramientas artísticas que tiene a la mano, lo que le permite experimentar y proponer una narrativa en torno a la ciencia ficción y el futuro que va más allá del lenguaje escrito y que se sitúa en un espacio transmedial, de ahí el término de narrativa transmedia. Sin embargo, además de la riqueza estética en la conjugación de su lenguaje visual y sonoro, me parece que en su obra siempre hay un fondo reflexivo y crítico ante la sociedad y la relación del ser humano con su entorno y consigo mismo. Lo anterior se sustenta gracias a su interés en los ambientes distópicos o apocalípticos en *La muerte del antropoceno* y *Antagonía*, y lo espiritual, lo mágico y chamánico acompañado del sueño lúcido en *Tulpa*, donde, además, considero que retoma elementos de lo fantástico en tanto que propone una superposición de realidades que transmiten o provocan sensaciones ominosas e inquietantes (ver Figura 4).



Figura 4. Julian Bonequi. *WIP de Teatro Holofrénico*, 2017.

Recuperado de <https://www.facebook.com/holofrenia/>

## II. Las múltiples realidades como medio y fin

El juego con la realidad siempre ha sido uno de los elementos más atractivos dentro de la ciencia ficción y lo fantástico, cada uno mediante sus propios mecanismos y paradigmas.

En la trayectoria de Bonequi enfocada a las artes visuales, resulta interesante observar cómo ha experimentado con todo tipo de soportes, desde los más básicos como la tinta y el papel, hasta los más complejos como la realidad virtual y la realidad aumentada. Esta complejidad subyace no sólo en los procesos tanto humanos como tecnológicos que intervienen

en ellas, sino también en los cuestionamientos que derivan de su propia conceptualización: ¿cuántas capas de realidad existen?, ¿cuántas podemos descubrir a simple vista?, ¿cuántas imaginamos? y ¿cuántas podemos hacer coincidir mediante la creación artística? Aunque estas preguntas se han hecho desde hace siglos y han sido contestadas en diferentes momentos y contextos, es importante replantearlas ahora tomando en cuenta, por ejemplo, que la realidad virtual y la realidad aumentada no son lo mismo, pero en este caso ambas sirven para plantarnos ante un espacio que linda entre lo tangible e intangible y que podemos compartir al mismo tiempo gracias a los dispositivos especiales que nos permiten visualizarlo y escucharlo.

Ahora bien, me gustaría acotar brevemente la diferencia entre ambos soportes. Por una parte, la realidad virtual ofrece una experiencia totalmente inmersiva en un mundo ajeno y desconocido gracias al visor y a los audífonos que crean un ambiente de burbuja en el que es imposible ver lo que se queda *afuera*, por llamar de alguna manera a la realidad inmediata. Además, el visor tiene unos sensores que reconocen el movimiento de la cabeza y eso posibilita que uno pueda percibir todos los elementos que van apareciendo en el escenario, lo cual provoca la sensación de haber traspasado un umbral para integrarse a otra dimensión. Por otro lado, la realidad aumentada permite intervenir el espacio cotidiano con imágenes fijas o animadas previamente programadas, a través de la cámara de algunos teléfonos móviles. Esto, más que transmitir la noción de estar en otro lugar, juega con la intervención o la aparición súbita de lo que no pertenece a determinado espacio, por lo tanto, se convierte en una superposición sobrenatural de realidades que asombran e inquietan aunque sepamos cuál es el origen del elemento extraño.

Al respecto, Julian señala:

[...] de niño jugaba con seres imaginarios, ya fuesen entidades sombrías o luminosas en los mismos términos en que la tecnología de la realidad aumentada o la virtual funcionan. Así que dichas tecnologías me vinieron como anillo al dedo. En términos sonoros pasa igual, las posibilidades de interacción son infinitas. La imaginación de un niño jugando en el aire es básicamente la esencia de la virtualidad, y la virtualidad, en este caso, es lo que proporciona la representación física de la imaginación, ya no como una metáfora, sino como acción. El acto de la imaginación más potente, así como el de la lectura, consiste en irse de este mundo. Así que la conexión entre sueños, amigos imaginarios, tecnologías de lo virtual, representación de otros mundos y lectura de lenguajes aún no articulados son evidentes para mí.

Mediante la realidad aumentada, Julian estructuró y dio vida a *Antagonía. Ópera de cámara y realidad virtual*, y a *Tulpa. El libro de los sueños* (ver Figura 5).



Figura 5. Julian Bonequi. *Still de registro de 'Tulpa', 2019.*

Recuperado de <https://vimeo.com/channels/bonequi/284556970>

*Antagonía* (ver Figura 6) se sitúa en un espacio cósmico y sus personajes aluden a una mezcla de seres míticos, totémicos y mutantes. Aunque se nos proporciona la sinopsis de la pieza de manera previa, al momento de ser ejecutada no hay líneas ni texto ni una representación estricta de la narrativa para comprender la historia. Sabemos que la vida en la Tierra se ha acabado y que hay un genetista en Marte decidido a producir micosis en su propio cuerpo con minerales, vegetales y ADN animal. Atestiguamos las visiones de este personaje en su camino de transformación hacia la muerte, pero desconocemos el resto de la narración, y poco a poco descubrimos que ésta se va desarrollando mediante actos (puesto que fue concebida como una ópera) en los que se nos van presentando los personajes y su intervención en distintos escenarios o su encuentro con otros seres. Nuestro ejercicio como espectadores consiste en ir intuyendo, descubriendo e hilando la historia con estos elementos que, al conjugarse, logran hacernos entrar en una especie de trance dada la naturaleza inmersiva tanto de las atmósferas visuales, donde predomina lo etéreo, como de las sonoras, en las que el factor principal es la voz, misma que funge como guía a través de cantos y glosolalias que nos dan la pauta para dotar de cierta identidad a los seres que van apareciendo en las escenas (ver Figura 7). Sobre el proceso de realización de esta pieza, Julian señala:

Aquí decidí contar la historia sólo con música y personajes animados. El texto de sala de la instalación y de la presentación previa al concierto me fue suficiente como explicación, ya que el guion original me sirvió para la creación de los personajes, el ambiente de los escenarios y la composición de la música, así como para transmitir el espíritu de la interpretación en vivo en un tono elegíaco, como una lamentación: imaginen estar solos en Marte, cantándole a sus alucinaciones [...]



Figura 6. Julian Bonequi. *Still de 'Antagonía'*, 2018.  
Recuperado de <https://vimeo.com/288223791>



Figura 7. Julian Bonequi. *Still de la presentación de 'Antagonía' en el CCD*, 2018.  
Recuperado de <https://vimeo.com/292877625>

Cabe especificar que la experiencia sensorial es muy distinta en cada espectador y que hay quienes no toleran el vértigo de perder la ubicación espacial a la que estamos acostumbrados. Al *entrar* a la dimensión de *Antagonía* de inmediato se difuminan los límites concretos y todo es como flotar en el cosmos o perderse bajo el agua, dependiendo del avance de las secuencias y del espectador al interactuar con ellas. Al estar dentro, al sentirse inmerso en esta otra realidad, la noción del yo es absorbida por la posibilidad de convertirse en un personaje más, de formar parte de algo que está fuera de nuestro control y de compenetrarse por completo en esta mezcla de belleza y horror apocalíptico. Se trata de un proceso muy parecido al que experimentamos cuando leemos un libro, pero en este caso, con la consciencia alterada y la sensación de vivir lo que se lee. Esta pieza, además, se considera la primera ópera de cámara y realidad virtual, dejando un importante precedente del género performático de inmersión transmedia en México, que más tarde evolucionó a otro proyecto de composición interactiva denominado *Umwelten*, diseñado y montado por Bonequi en colaboración con Mark Barden (Konzerthausorchester Berlin) y la HTW - Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin, entre 2019 y 2021. *Tulpa. El libro de los sueños* conlleva un proceso creativo y perceptivo muy distinto. Aquí convendría detenerse un poco y atar cabos pensando en el significado del concepto de *tulpa* y de la manera en que Bonequi exploró las posibilidades tecnológicas de la realidad aumentada para darle vida a una serie de entidades relacionadas con el mundo del sueño y de la magia, a través de la corporeidad digital, produciendo así el extrañamiento que solemos relacionar con lo fantástico. *Tulpa* (Joffe, 2016) es una palabra tibetana que se utiliza en el ámbito místico para hacer alusión a las emanaciones, apariciones o ilusiones mágicas producidas a través de una fuerte concentración meditativa. A dichas emanaciones también se les refiere como entidades que pueden llegar a ser semiautónomas y que se les puede conocer durante el sueño, ya sea que uno propicie el entorno para llegar a ellas, o que ellas lleguen a uno.

En esta serie, que es la tercera parte de la trilogía, Bonequi nos sitúa mucho tiempo antes del fin del mundo, en una época en donde “[...] la puerta de los sueños está abierta y los tulpa empiezan a inundarlo todo [...]”. Aquí no se incluyen sonidos, pero hay un peso visual muy fuerte dado que los personajes son más abyectos, descarnados e híbridos, donde también confluye la naturaleza animal, humana y vegetal, pero de una manera más evidente y salvaje, además, sus aspectos recuerdan la tradición ritual y primitiva del ser humano. Como su nombre lo indica, el onirismo y las variantes de las experiencias durante el sueño son lo que prevalece en este proyecto cuyo soporte inicial fue una caja-libro con las imágenes de es-

tos personajes. De forma paralela, se trasladaron las imágenes al mundo digital para después integrarse a los escenarios reales elegidos por Julian. El efecto constante ante estas superposiciones, que para mí semejan minificciones si estuvieran escritas, es el de la sorpresa, la inquietud y la confrontación con uno mismo al preguntarse: qué está pasando ahí; cómo llegó a este mundo ese ser, que a primera vista es monstruoso por su naturaleza desconocida; qué hace rompiendo los límites y las reglas entre distintas realidades; cómo reaccionaría uno si de pronto se encontrara con estos tulpas afuera de la casa, o mejor aún, si se pudiera conversar con las propias entidades oníricas en un ambiente ajeno al del sueño (ver Figura 8). Sobre esta etapa de la trilogía, Julian comenta:

En la tercera parte llamada *Tulpa, el libro de los sueños*, regresamos al mundo mucho antes de su fin [...]. La puerta de los sueños está abierta y los tulpas empiezan a inundarlo todo. La idea de esta caja-libro de realidad aumentada, es que los personajes auténticamente se desbordan de las páginas y se encuentran danzando por el mundo, libres [...] incluso en las nubes [...]. Amo la idea de un libro que no termina, así como de la obra infinita.



Figura 8. Julian Bonequi. *WIP de 'Tulpa. El libro de los sueños'*, 2019.

Recuperado de <https://laboratorioarteshibridas.com/tulpa/>

Así pues, considero que el lenguaje visual y sonoro de Julian Bonequi ha logrado configurar una narrativa cuyo potencial para contar y transmitir historias constituye una aportación que hacía falta en el ámbito de la ciencia ficción y lo fantástico mexicano (ver Figura 9). Me gustaría finalizar con esta afirmación suya:

Si comparamos las experiencias de realidad virtual con las experiencias de desprendimiento del cuerpo o agenciamiento del mismo, interpretando el otro tú de los sueños mientras dormimos, los sueños son la tecnología inmersiva más antigua de la humanidad, incluso aún más antigua que la escritura.



Figura 9. Julian Bonequi. *WIP de Holofrenia*, 2019.  
Recuperado de <https://www.facebook.com/holofrenia/>

### Referencias web

- Bonequi, J. (2017). *The Death of the Anthropocene* [video]. Consultado el 5 de abril de 2019. Recuperado de <https://vimeo.com/208523198>
- \_\_\_\_\_. (2018). *Antagonía teaser* [video]. Consultado el 8 de abril de 2019. Recuperado de <https://vimeo.com/288223791>
- \_\_\_\_\_. (2018). *Antagonía. Ópera de cámara y realidad virtual* [video]. Consultado el 8 de abril de 2019. Recuperado de <https://vimeo.com/292877625>
- \_\_\_\_\_. (2018). *Teatro holofrénico*. Consultado el 15 de abril de 2019. Recuperado de <https://www.facebook.com/holofrenia/>
- \_\_\_\_\_. *Tulpa. El libro de los sueños*. Consultado el 13 de abril de 2019. Recuperado de <https://vimeo.com/channels/bonequi/284556970>

- \_\_\_\_\_. (2019). *The Death of the Anthropocene* [audio]. Consultado el 5 de abril de 2019. Recuperado de [https://teatroholofrenico.bandcamp.com/album/th01-the-death-of-the-anthropocene?fbclid=IwAR3Q0Rob4KLzpjHhSNhsLZ21sPd3x8RAHEm8GCv1JyX0ZjnzbfWfYgFfz\\_xc\\_](https://teatroholofrenico.bandcamp.com/album/th01-the-death-of-the-anthropocene?fbclid=IwAR3Q0Rob4KLzpjHhSNhsLZ21sPd3x8RAHEm8GCv1JyX0ZjnzbfWfYgFfz_xc_)
- \_\_\_\_\_. (2020). *Holophrenic Teather*. Consultado el 5 de enero de 2022. Recuperado de <https://www.julianbonequi.com/>
- Cortés, D. (2020). "Julian Bonequi (y II): 'La división entre música y ruido no existe en términos sonoros'". *Nexos*. Consultado el 5 de enero de 2022. Recuperado de <https://musica.nexos.com.mx/2020/06/29/julian-bonequi-y-ii-la-division-entre-musica-y-ruido-no-existe-en-terminos-sonoros/>
- Joffe, B. (2016). "Paranormalizing the Popular through the Tibetan Tulpa: Or what the next Dalai Lama, the X Files and Affect Theory (might) have in common". *Savage Minds*. Consultado el 19 de abril de 2019. Recuperado de <https://savageminds.org/2016/02/13/paranormalizing-the-popular-through-the-tibetan-tulpa-or-what-the-next-dalai-lama-the-x-files-and-affect-theory-might-have-in-common/>

## Teatro del Devenir *on live*: metodología ludo-pedagógica digital para vivir el futuro

*Forward Theater on live: digital ludo-pedagogical methodology to live the future*

Alethia Berenice Montero Baena

Teach the future, México

alethia@teachthefuture.org

Original recibido: 11/01/2022

Dictamen enviado: 9/02/2022

Aceptado: 18/03/2022

### Resumen

La inquietud por saber del futuro es algo que data desde la antigüedad en nuestra especie. Al día de hoy existe toda una ciencia social dedicada a esto, la Prospectiva, que a través de métodos, técnicas y más, explora e investiga las posibilidades del futuro, especialmente a largo plazo. Dentro de dicha ciencia social, el arquetipo de métodos es el escenario o, en otras palabras, es la configuración de historias sobre cuestiones que podrían pasar. El Teatro del Devenir es una metodología completa para enseñar a construir y comunicar escenarios, pero de manera lúdica y vivencial. En este texto se expone en qué consiste dicha metodología paso a paso, pero ya adaptada al panorama digital de esta era. Igualmente, se comprende el significado y la utilidad de este procedimiento, así como los aportes para quienes se encuentran inmersos en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

**Palabras clave:** Prospectiva, escenarios, vivencial, futuros, Teatro del Devenir.

### Abstract

*The concern for knowing the future is something that dates back to ancient times in our species. Today, there is a whole social science dedicated to this, Foresight, which through methods, techniques and more, explores and investigates the possibilities of the future, especially in the long term. With-*

*in it, the archetype of methods is the scenario, which is the configuration of stories about issues that could happen. Forward Theater (Teatro del Devenir) is a complete methodology to teach how to build and communicate scenarios, but in a playful and experiential way. This text explains what this methodology consists of step by step, but already adapted to the digital landscape of this era. It understands the meaning and usefulness of this methodology, as well as the contributions for those who are immersed in the teaching-learning process.*

**Keywords:** Foresight, scenarios, experiential, futures, Forward Theater.

Hoy en día estamos viviendo en un mundo con transformaciones vertiginosas, donde la aceleración de los cambios tecnológicos, la globalización, miles de movimientos sociales, entre muchas otras cuestiones, son motivo de agitación en el ser humano. Estamos viviendo, además, un mundo VUCA (Fundació Factor Humà, 2015), de *volatility, uncertainty, complexity* y *ambiguity*, traducidas al español como: volatilidad, incertidumbre, complejidad y ambigüedad.

En palabras de Ziauddin Zardar (Zardar, s.f.), nos encontramos en tiempos posnormales, donde sobresalen el caos, la complejidad y los cambios (3 C's) y, bajo este ambiente, se genera una gran cantidad de ignorancia y de incertidumbre. Por su parte, Bauman (2010) menciona el estar en una época de incertidumbre, donde se carece de solidez, seguridad, planificación a largo plazo y más, es decir, tiempos líquidos. Ahora, hay quienes hablan de un mundo BANI (Grabmeier, 2020): frágil, ansioso, no lineal e incomprensible, donde las principales fuerzas que han impulsado estas circunstancias son la política, el calentamiento global y, claro, la pandemia, o mejor dicho, la sindemia del COVID-19 (Chávez, 2020). Ante este panorama, está imperando la necesidad de voltear a ver con mayor énfasis al futuro. Cada vez más y más gente, más y más organizaciones, están requiriendo estudiar y explorar el futuro, para darle una mejor forma en los tiempos venideros.

Existe la ciencia social de la Prospectiva (Baena Paz, 2016) que estudia los futuros de largo plazo. A través de métodos, técnicas, herramientas y procesos especializados, se explora e investiga el futuro en torno a un objeto de estudio que puede ser la vida personal, una organización, una región entera, entre otros. Esto tiene por objetivo descubrir el mundo de posibilidades infinitas que nos arroja la vida, a través de un determinado periodo de tiempo.

Una forma –la más conocida y usada– de ir vislumbrando estas posibilidades es por medio del uso de escenarios a los que se denomina como *escenarios prospectivos*. Según Schwartz (citado por Baena Paz, 2016), los escenarios son narrativas sobre situaciones futuras que podrían suceder en un cierto periodo de ocurrencia, al respecto de un tema determinado. Por ejemplo, si se quiere saber sobre las posibilidades de cómo va a ser el cambio climático en la ciudad de Querétaro para el año 2040, se pueden realizar escenarios (narrativas) sobre ello. A dicho periodo de ocurrencia se le llama horizonte temporal y comprende un lapso de largo plazo (Miklos y Tello, 2007). En Prospectiva es usual que se considere un lapso de diez años en adelante.

Hay muchas formas de elaborar escenarios, así como una gran variedad de clasificaciones de éstos. Existe una manera particular que es integral e integradora, que pone en acción todos los sentidos del ser humano y, principalmente, se trata de una forma vivencial de construir y comunicar estos escenarios. Se llama Teatro del Devenir (Montero Baena y Baena Paz, 2013) y es una metodología fundada por Alethia Berenice Montero Baena, prospectivista desde el 2003, licenciada en Psicología y formación en diversas artes como canto, danza y teatro. El procedimiento consiste en que los participantes en cuestión generen tres tipos de escenarios (los cuales se mencionarán más adelante en la sección de “Fases del Teatro del Devenir”), del tema que se haya elegido con su horizonte temporal establecido. ¿Cómo se llega a esto? Primero hay un proceso de sensibilización, abarcado por las dos primeras fases de toda la metodología. Las fases del Teatro del Devenir son: calentamiento, técnicas teatrales y obras-escenarios (Montero Baena y Baena Paz, 2013).

## **Fases del Teatro del Devenir**

### **Calentamiento**

Como muchas disciplinas, “calentar motores” es una fase importante para luego arrancar con todo un proceso. En este caso, al hablar de teatro, el cuerpo y la voz son los instrumentos utilizados y por ello requieren preparación antes de su uso (Montero Baena y Baena Paz, 2013). A continuación, se detalla este procedimiento:

- Primer paso: postura. Todo el grupo de pie en la llamada “posición/postura neutra o neutral”, es decir, piernas abiertas a la altura de la cadera, los pies paralelos cuidando que no se abran ni las puntas de los pies ni los talones, las rodillas semiflexionadas, la pelvis ligeramente basculada hacia el frente en equilibrio con el resto del cuerpo,

los brazos a los costados y el resto del cuerpo alineado (Universitat Politècnica de Catalunya, 2011). Así el abdomen no es oprimido como suele suceder estando sentado, lo cual permitirá un flujo adecuado del siguiente paso.

- Segundo paso: respirar. La respiración utilizada es la diafragmática (UC San Diego Health, s.f.), se considera un tipo de respiración muy completa y, a la vez, sencilla. Se solicita a los participantes que en la mente imaginen su abdomen como un globo que se va a inflar al inhalar por la nariz y, desde luego, a desinflar al exhalar por la boca. También pensar que el ombligo se pegará a la columna vertebral al momento de exhalar. El uso de esas imágenes en la mente mientras respiran, ayuda a ir entrenando la capacidad de visualización y, de alguna manera, también se va motorizando el cerebro. Respirar para conectar con uno mismo, además, prepara fisiológicamente al cuerpo para un mejor rendimiento (Cardona Suárez y Correa Montaña, 2017). Se puede realizar un promedio de cinco respiraciones diafragmáticas o hasta que se vea cierta uniformidad grupal en la ejecución.

Para la enseñanza de esta respiración en un taller *on live*, el instructor debe ponerse de lado para que los participantes aprecien el movimiento ventral y poner primero el ejemplo, luego proceder a la práctica. Se les puede decir que también se coloquen de lado u observarlos minuciosamente de frente, para monitorear que estén llevando a cabo adecuadamente la respiración, así como realizarles observaciones, de ser necesario.

- Tercer paso: manejo del cuerpo. Se puede optar por dos vías, los ejercicios de gimnasia cerebral (Romero, Cueva y Barbosa, 2014) o los ejercicios de Bioenergética (Lowen y Lowen, 1990). Lo más común es utilizar un ejercicio de gimnasia cerebral. Popócatl (2017) refiere que: “La gimnasia cerebral o brain gym es una técnica que ayuda a generar nuevas conexiones neuronales entre ambos hemisferios cerebrales, con el fin de mejorar el aprendizaje y desarrollar la creatividad. Por lo tanto, ayuda a tener un mejor rendimiento cerebral.” Practicar gimnasia cerebral podría ser una práctica regular en los ambientes de enseñanza-aprendizaje. No se expondrá el uso de la Bioenergética en este texto, dado que requiere una explicación sumamente extensa de qué es la rama, la selección de los ejercicios y más detalles.

El ejercicio de gimnasia cerebral se realiza así:

- Señalar que las personas zurdas comienzan el ejercicio con el brazo izquierdo y los diestros con el derecho.

- Ya sea brazo derecho o izquierdo, se coloca en el hombro, luego se extiende arriba, se coloca en el hombro, se extiende a la lateral, se coloca en el hombro, se extiende hacia abajo, se coloca en el hombro, se extiende nuevamente a la lateral. Ahí se completa una serie de cuatro secciones con uno de los brazos.
- Se pregunta a los participantes si ya lo tienen. Se supervisa y se practica un poco.
- Se cambia de brazo.
- Ahora ese brazo únicamente se coloca en el hombro, luego se extiende arriba, se coloca en el hombro y se extiende hacia abajo. Ese brazo hace una serie de dos secciones únicamente.
- Se pregunta a los participantes si ya lo tienen. Se supervisa y practica un poco.
- Se menciona que en ese momento su cerebro ya está anticipando lo que viene. Siempre hay alguien que da la respuesta: "ahora los dos juntos".
- Se mueven ahora ambos brazos, cada cual con su respectiva serie de dos o cuatro secciones y queda así: ambos brazos se colocan en los hombros, ambos brazos se extienden hacia arriba, se colocan en los hombros, un brazo se extiende a la lateral y el otro abajo, se colocan en los hombros, un brazo se extiende hacia abajo y el otro hacia arriba, se colocan en los hombros, un brazo se extiende a la lateral y el otro abajo. Así se completa una serie de cuatro secciones.
- Se pregunta a los participantes si ya lo tienen. Se supervisa y se practica un poco.

Aquí hay que ser cuidadosos, pues hay que recordar que la vista a través de la pantalla es en espejo. Esto quiere decir que, si el instructor levanta la mano derecha, el participante levantará su izquierda, pero se verá del lado opuesto al instructor. Por lo tanto, esto puede causar mucha confusión al momento de poner en práctica los movimientos (Hall, 2021). Así que se exponen tres maneras, conocidas hasta el momento, de abordar esto:

- Voltarse. Dar la espalda a los participantes. Hay quienes otorgan una connotación de grosería al hecho de dar la espalda, sin embargo, es una forma más clara para los participantes de seguir el ejercicio de gimnasia cerebral.
- Mantenerse en la *vista de espejo*, pero mencionar que ejecutará los movimientos con los lados opuestos a los que deben ser,

para que todos vayan iguales. Por ejemplo, si se necesita subir el brazo derecho, se sube el izquierdo y así sucesivamente.

- Hacerlo como es, el lado correcto en cada movimiento, pero enfatizar que eviten la confusión y procuren ser conscientes de sus propios lados.

A preferencia de la autora, se va explorando qué forma le acomoda más al grupo, esto implica que se debe tener buen dominio del ejercicio de gimnasia cerebral tanto de un lado como del otro, así como tener en cuenta qué opción se está llevando a cabo y no confundirse.

- Cuarto paso: manejo de la voz con respiración. Se retoma la respiración previa, pero ahora en vez de sacar sólo aire, se exhala sonido. Este sonido son las vocales. Se practica una respiración por vocal (5). Posteriormente, se juega con los graves y agudos de cada quien, fonetizando las vocales todas en tono grave, luego todas en tono agudo y después pueden mezclarse los tonos al azar. Aquí es crucial pedirle al grupo que todos mantengan su micrófono abierto durante esta práctica vocal y, por tanto, se requiere tener una óptima atención auditiva para poder captar quién realmente está haciéndolo y quién aprovecha las voces predominantes de otros para difuminar la suya. Es una constante que a los participantes les dé mucha pena, aunque hay que exhortarlos a saberse en un espacio seguro y que todos están pasando por lo mismo. En caso de que alguien tenga un ruido de fondo que interfiera mucho con la práctica vocal, se puede optar porque, o bien esa persona sí mantenga su micrófono cerrado, o retarles a que su voz sea más fuerte que dicho ruido.
- Quinto paso: respiración-cuerpo voz. Ahora se repite el cuarto paso, pero integrando el ejercicio de gimnasia cerebral mencionado. La inhalación se hace cuando las manos están en los hombros y se exhala (vocales) en el ejercicio correspondiente.
- Es frecuente que después de esta fase, los grupos se sientan relajados (con disminución de estrés), activados (con ganas de seguir haciendo cosas) y muy curiosos de lo que sigue.

### **Segunda fase del Teatro del Devenir: técnicas teatrales**

Las técnicas que pertenecen al ámbito del teatro son integradas y adaptadas para el contexto de la investigación de futuros. Lo más usual es aplicar lo que las autoras han denominado como “El *Top Three* de técnicas teatrales del Teatro del Devenir [...]” (Montero Baena y Baena Paz, 2013), las mismas se mencionan a continuación:

I. **Pelota imaginaria:** este es literalmente un juego con pelota, pero con una que no existe.

- El instructor finge sacar algo de un bolso (la pelota) y se lo *entrega* a algún participante. Usualmente conviene que ese participante sea alguien que ya ha mostrado pericia/inteligencia/habilidad en las actividades previas, con perfil creativo o sobresaliente dentro del grupo, esto contribuye a un buen inicio del juego.
- Una vez *entregada* la pelota, se explica la forma de jugar: una persona le manda la pelota a alguien y ese alguien a otro, y así sucesivamente. Hay varias reglas que acatar para el juego que se anuncian a continuación:

- 1) La más importante de todas. Se puede hablar única y exclusivamente para mencionar el nombre de a quién se le dirigirá la pelota. No sonidos, no diálogos, sólo nombres. Incluso puede haber risas, pero después deben reintegrarse al ritmo. En la modalidad presencial implica un ejercicio importante de percepción del otro, esto es, el hecho de no nombrarlo y hacerle entender que se le está lanzando la pelota sólo con el cuerpo y con gestos. En forma virtual eso se intentó una sola vez y el juego no funcionó. Poder decir el nombre de quien vaya a tener el turno, alivia y apoya bastante la dinámica, sin perder otros sentidos. Por ello, en modalidad virtual es importante que todos los participantes (menos el instructor, si no es necesario), mantengan su micrófono abierto durante todo el juego. Hasta el momento no ha sucedido que algún participante tenga un ruido extenuante que no permita escuchar el pronunciamiento de nombres, pero en ese caso, sí se le sugiere a quien produzca ruido que cierre su micrófono y sólo lo abra cuando vaya a aventar la pelota a alguien.
- 2) La pelota no se puede perder. Lo anterior sucede cuando un participante no está lo suficientemente atento o se produce alguna dispersión y no se sabe dónde quedó la pelota, esto provoca que el ritmo del juego se pierda.
- 3) No puede haber más de una pelota. Puede ser que por la creatividad de algunos participantes se *duplique* la pelota, sin embargo, eso complica el juego y para algunos principiantes o gente que apenas va teniendo un acercamiento con este tipo de dinámicas, es inconveniente lidiar con un reto así.

- 4) Posición neutral. Todo el tiempo, mientras un participante no cuente con la pelota, deberá mantener la posición neutra que ya ha sido mencionada con antelación. Esa postura corporal permite amplias posibilidades de movimiento, mientras que cruzar brazos o estar desalineado, retrasa la reacción de atender el recibimiento de la pelota
- 5) Aquellos que estén fuera del círculo no jugarán. En este caso, se le llama círculo al conjunto de personas que están participando en el juego de la pelota; de manera presencial sí se realiza un círculo entre los participantes. Gente que llegue tarde, que no haya prendido su video y quiera hacerlo a medio juego, no participará, pues la energía del ejercicio se puede ver afectada por esas intervenciones tardías. Asimismo, el instructor se mantiene a raya, sin jugar y con su video y micrófono apagados para evitar distraer a los jugadores.
- 6) El instructor indica cuándo termina el juego. Algunos participantes pueden osar decir que si ya va a acabar el juego, por cansancio, pero también ha habido casos donde a la gente les da ansiedad por estar jugando con algo que no existe, pero son casos menores. Por lo tanto, se debe esperar a que el instructor dé la indicación de término, lo cual sucederá cuando, a su criterio, los participantes hayan sacado más provecho de la dinámica, echando a andar su creatividad, su imaginación, es decir, haciendo cosas diferentes a sólo aventarla de mano en mano.

Es curioso, pues aunque pueda parecer difícil jugar así, la dinámica sí fluye, se da y es captada por el público. No falta, desde luego, quien se sienta apenado o inseguro y de pronto *pierda* por momentos la pelota, no sepa qué hacer o la aviente rápido para mantenerla el menor tiempo posible consigo.

- 7) Al finalizar se pregunta qué habilidades para la construcción de futuros se desarrollaron. En un análisis conjunto, se hacen expresiones la creatividad, el imaginario colectivo, la toma de decisiones, la anticipación, la planeación y el pensamiento divergente. El grupo termina divertido y sorprendido de lo logrado. Por lo general cuesta que rompan paradigmas y experimenten con la pelota en diferentes tamaños, texturas, modos, pero al hacerlo surge mucha sinergia y se mantienen alertas.

**II. Fotografías** (Montero Baena y Baena Paz, 2013): se representan temas a manera de fotografías corporales y gestuales.

- Se pregunta al grupo qué es una fotografía. De acuerdo con sus respuestas, se hace hincapié en qué es una imagen o serie de imágenes fijas de manera tradicional, quitando que ya existen los *gifs* con movimiento)
- Se les explica que armarán una fotografía digital usando su cuerpo y expresiones faciales. También que pueden apoyarse de dibujos y hacer uso de vestuario, utilería, fondos de *Zoom* y lo que sirva para su representación. Dicha foto será del tema que estará escrito en el nombre de su *Breakout Room*. La elección de temas, por parte de quien instruya, se puede basar conforme a lo que se esté estudiando/investigando o a lo que se quiera explorar.
- Se indica que después de 10 minutos (el tiempo puede variar de acuerdo con la dinámica del grupo, actividades faltantes, etc.) pasará el instructor a *tomarles la fotografía*, esto es, a través de una captura de pantalla por cada *Breakout Room*. En ese lapso deben organizarse y buscar los aditamentos que sirvan a su foto, para que a la llegada del instructor, sólo se acomoden y la imagen sea capturada. De ser requerido, se pueden mover los cuadros donde aparecen las personas para el manejo escénico, así como orientarlos al respecto de sus posiciones y ángulos tanto corporales como gestuales, para un mejor control gráfico.
- Una vez tomadas todas las fotografías, se regresará a plenaria y se irán mostrando éstas, una por una por lo que deberán estar ya juntas en un *PowerPoint*, por ejemplo. Los equipos que no hayan participado en la foto que se esté mostrando en pantalla, tratarán de adivinar cuál es el tema de dicha foto. Se pueden hacer preguntas como: ¿qué personajes encontramos?, ¿de qué edad?, ¿qué pueden estar sintiendo? y más, para profundizar en las interpretaciones.
- Luego de las instrucciones arriba mencionadas, el grupo es dividido en equipos por *Breakout Rooms*, procurando una cantidad equitativa de integrantes en cada uno.

Usualmente, si son grupos abiertos que no están manejando un enfoque muy preciso en un cierto tema, se pueden usar temas generales como el transporte público, la escasez de agua, entre otros. Es complicado solicitar mucha agua para contextualizar las fotos si son grupos de distintas nacionalidades, ya que se vuelve más complejo el solicitar algo de una zona en particular. Asimismo, es bueno jugar con fotografías que puedan representar una situación actual y

una futura de un mismo tema. Por ejemplo, el transporte público en la ciudad de Bogotá en la época actual y el transporte público en la ciudad de Bogotá en el 2050. Situaciones pasadas no se usan en esta técnica. Eso permite los contrastes entre tiempos y reta al participante a seguir trabajando su visión de futuro.

**III. Visualización** (Montero Baena y Baena Paz, 2013): el imaginario colectivo se pone en acción. Se lleva a cabo en tres etapas.

- Primera etapa: con los ojos cerrados, se les pone a los participantes una pieza musical corta, totalmente instrumental. Se procura que esta pieza no sea comercial, pero sí movida para fomentar que los participantes no crean que es un ejercicio de relajación, además de aprovechar para que se den a conocer otras culturas o se promuevan géneros poco conocidos. La selección de preferencia de la autora es "Fisch Schlapping Dance (Instrumental Version)" del musical de Broadway *Monty Python's Spamalot* (Idle, 2005), con duración de un minuto quince segundos. Para esta preparación, es importante contar con el archivo de audio en formato MP3, y no sacarla directo de *YouTube* o de un reproductor externo, pues hay más probabilidades de fallas como distorsión del audio, comerciales que se atraviesan, entre otros, incluyendo la dispersión del sonido. La transmisión se realiza a través de los siguientes comandos en *Zoom*: primero se selecciona "compartir pantalla", luego "avanzado" y finalmente "audio de la computadora". Se puede hacer una prueba de audio con los mismos participantes, de forma previa a la dinámica o incluso desde el principio de la sesión, para modular correctamente el volumen de la pieza musical.

Es usual ver a personas que sonrían, que mueven su cabeza al ritmo de la música, pero no falta quien está totalmente inerte y es difícil descifrar si está viviendo el ejercicio o no. Asimismo, llega a ocurrir que alguna gente se adormile, a pesar de lo energético de la música, pues la mayoría experimenta una fuerte carga de estrés y al estar en una actividad que los saca de ese estado y con ojos cerrados, se apacigua ese nivel. Nuevamente, el rol del instructor es monitorear a todos por medio de la pantalla. Cuestiones como cabeceos indican si las personas se están involucrando en lo señalado y también su reacción ante la pieza musical, que se puede interpretar con agrado o desagrado, activación o aburrimiento de su parte, y ello aporta a la selección de las piezas musicales.

- Segunda etapa: Al terminar la pieza musical, se solicita que abran sus ojos. En esta etapa, los participantes comparten lo que imagi-

naron, de manera sumamente concreta y precisa. Breve, como por ejemplo: “yo vi un circo con animales”. De manera presencial, se deja que solos se organicen para llevar a cabo esta etapa. Usualmente el liderazgo sale a relucir, alguien que toma las riendas y dice “podemos ir en este orden”, o bien, alguien que dice “pues yo empiezo”, y no hay tanta complicación en que fluya. Sin embargo, digitalmente llega a ser recomendable que el instructor designe, nombre por nombre, quién manifestará su imaginario y en qué momento, pues se llega a perder ritmo y energía al esperar. La concisión permite dinamizar esta segunda etapa, pues existe gente que habla mucho y, cuando quiere compartir lo que vio, se extiende demasiado. Pero para dinamizar la etapa, es decir, que todos pasen, especialmente si son grupos grandes, y den mención al punto, se efectúa así. Además, un punto clave de esto es la memorización. Si bien, la gente no suele aprenderse todo lo que escucha y no retienen lo imaginado que sus compañeros verbalizan, porque en ocasiones tampoco prestan la debida atención, el hecho de manifestarlo tan concreta y brevemente da más cabida a registrar lo expresado por los otros, lo cual será funcional para la tercera etapa de esta “Visualización”.

- Tercera etapa: escenificación (Montero Baena y Baena Paz, 2013). ¡Ha llegado la hora de poner manos a la obra! Este es el momento en que se tiene más acercamiento con la proyección escénica. Los *spots* que todos y cada uno manifestaron, se unifican en una sola idea. No se trata de elegir uno de los imaginarios, sino de conjuntarlos y fusionarlos. Una vez que escucharon a todos, se organizan grupalmente para crear una puesta en escena que, así como las “Fotografías”, enfatizará el uso del lenguaje corporal y gestual. Desde luego, en esta ocasión sí hay movimiento. Ya es como hacer teatro, pero sin absolutamente nada de diálogos ni sonidos. Todos esos imaginarios son representados en una sola puesta en escena, que sucederá una vez organizados y después que el instructor reproduzca de nueva cuenta la pieza musical utilizada en la primera etapa.

Aquí las herramientas digitales resultan sumamente fabulosas, pues apoyan la experiencia de vivir un montaje tipo teatro digital (Zapata, 2016). Los fondos de *Zoom* son utilizados no limitativamente como escenografías, ya que pueden llegar a servir como utilería y simular, por ejemplo, que se está tomando un objeto que no existe más que como una imagen de fondo, aunque esta forma de uso es más compleja y muy poco recurrida. Estos fondos pueden ser particulares (cada quien con uno), compartidos (todos con el mismo fondo) o compartidos-diferidos (se forma una sola imagen, pero

cada participante cuenta con una parte de ese todo). Igualmente, se puede hacer uso de otros dispositivos como tabletas electrónicas o celulares para mostrar un fondo en ellos, también funciona, a pesar de que se puede ver la imagen con menos claridad (el tamaño se reduce y la nitidez se dispersa). De igual manera, es posible emplear herramientas físicas regulares del teatro como maquillaje, vestuario y utilería física (Varas, 2013). Los dibujos también pueden ser utilizados para apoyar esta etapa.

Esta técnica resulta impactante para quienes la viven, en términos de ver el logro. Es algo que usualmente no se imaginan que podrían estar haciendo. Siempre hay alguien que se percata de que es una manera de construir el futuro en colectivo, basado en nuestras percepciones y a pesar de la diferencia entre ellas con diversos participantes, se logra llegar a un resultado. Entienden que es una muestra del proceso visión-acción y lo que pueden imaginar tiene posibilidades de ser creado.

### **Tercera fase del Teatro del Devenir: obras (escenarios)**

Aquí es cuando ya se realiza el montaje tal cual de los escenarios prospectivos y se convierten en vivenciales. Para llegar a esto, primero se debe seleccionar el tema de acuerdo con el interés del grupo o lo que se esté buscando en el ámbito de aprendizaje. Se solicita directamente a los participantes realizar esta selección, haciendo sus sugerencias y anotándolas para luego votar. Si se hace en tiempo real, a través del chat de *Zoom* pueden colocar sus sugerencias y hacer la votación oral. También existe la modalidad de votaciones en *Zoom*, pero no es común que la gente tenga el tipo de cuenta que permite esas opciones, por lo que la escritura en el chat es la más recomendable. Si dicha votación no se hace en tiempo real, pueden usarse medios como *WhatsApp* o *Classroom*, en caso de que el grupo en cuestión posea algo así.

Al recibir las propuestas de los temas, hay que ayudar a acotarlos, pues usualmente se piensa en generalidades. Un ejemplo sería la inteligencia artificial. Esto puede acotarse a inteligencia artificial aplicada en las relaciones interpersonales en el municipio de Juriquilla. Esa concreción funciona para un aterrizaje más adecuado de los escenarios al momento de producirlos y de llevarlos a la vida.

Para la realización de estas obras, no se escribe un guión al cual se deberá atender de manera textual y/o memorizar. Se estipulan determinadas pautas que brindarán la noción general de la historia, más no un *script* a seguir. Esto conlleva una razón principal de peso: el concepto de *Wild Cards* (Baena, 2016). Los *Wild Cards* son eventos inesperados, eventos de

baja probabilidad de ocurrencia pero que, de ocurrir, pueden generar un gran impacto. Hay diversas clasificaciones, pero la más usual que se menciona y que se señalará en este artículo es la de *Wild Cards*. Es importante entrenar este concepto en el ámbito prospectivo, puesto que prepararse para eventos de esta clase es algo que se enfatiza en el campo de los Futuros. Así que una manera de entrenarlo, aunque no sea propiamente parte del programa curricular, es dando cabida a la improvisación. El Teatro del Devenir, entonces, conlleva de manera implícita que los actores o jugadores creen una historia en el momento y sin ninguna preparación previa, de esta manera, los jugadores o actores se convierten en quienes hacen y dirigen la narrativa.

Así que para llegar a estas obras, luego de las dos fases cruciales de sensibilización (calentamiento y técnicas teatrales), los siguientes pasos indican el proceso a seguir:

- Se divide todo el grupo en tres equipos, puede ser azarosamente o a elección del propio grupo. Lo anterior es recomendable cuando hay poco tiempo para la elaboración de la obra. Cada equipo estará a cargo de un tipo de historia, es decir, de un tipo de escenario, como los siguientes:
  - a. **Eutopía:** considerado como el escenario tendencial, donde nada cambia, todo sigue prácticamente igual. Es un futuro plausible y cuya existencia puede llegar a ser real. Los dos tipos de historia restantes son los extremos de ésta (Baena Paz, 2016).
  - b. **Utopía:** se trata de un mundo idealizado con metas que pueden llegar a ser poco o nada factibles. Es aquello que se desea, “[...] lo mejor de lo mejor [...]” (Baena Paz, 2016).
  - c. **Distopía:** es todo lo contrario a la utopía, en donde la sociedad y el mundo muestran un colapso o regresan a sus inicios primitivos, “[...] lo peor de lo peor [...]” (Baena Paz, 2016).

Para designar los equipos a cada tipo de historia, se toman en cuenta las personalidades de los integrantes. Por ejemplo, si se sabe que alguien es muy fatalista o tiende a la negatividad, es buen ejercicio que sea parte de la cocreación de la utopía. Si se detecta que a alguien le cuesta muchísimo trabajo extender su visión a largo plazo, es mejor enviarlo a la distopía o a la utopía, pero por nada a la eutopía.

- La gente que sabe de prospectiva puede utilizar cualquier herramienta (*Delphi*, *Horizon Scanning*, etc.) que le sea útil para la investigación y,

- de esta forma, llegar al escenario (Baena Paz, 2016). La gente cuyos conocimientos no se encuentran en este ámbito, puede hacer una búsqueda regular de información sobre el tema seleccionado.
- El instructor hace entrega de “lineamientos” y “especificaciones técnicas” (Montero Baena y Baena Paz, 2013), para que procedan a la creación de su obra. Los primeros corresponden mayoritariamente a las instrucciones a seguir para el armado de obras. Contienen, además, la precisión de las variables a incluir en los escenarios. Se estipulan dos categorías de variables y se adecuan al tema elegido, de acuerdo con lo que este mismo demande. Estas son las variables:
    - a. STEEP:** referidas a fuerzas motoras sociales, tecnológicas, económicas, ecológicas y políticas. Se les llaman fuerzas motoras (Baena Paz, 2016).
    - b. Dominios Personales:** De acuerdo con Verne Wheelwright (2013), son fuerzas motoras que moldean la vida personal, como las finanzas (todo lo relativo al dinero), las actividades (escuela y trabajo), el transporte (movilidad de un lugar a otro), el hogar (residencia o lugar físico donde se vive), la salud (todo lo relacionado a ésta) y lo social (todas las relaciones interpersonales).
  - Cada equipo se organizará para tomar las ideas fundamentales de sus hallazgos y determinará los ejes rectores que llevará su historia, de manera breve y muy puntual. Tras ello, harán la repartición de roles entre miembros, de acuerdo con los personajes que su historia (escenario) contempla para su desarrollo. Procederán a ponerse de acuerdo en vestuarios, maquillaje y todo lo demás citado en “Especificaciones técnicas” (Montero Baena y Baena Paz, 2013).
  - El día convenido, los equipos presentarán sus obras, preferentemente en este orden: Eutopía, Utopía y Distopía. Previo a ello, se hace un calentamiento corto donde se repite el ejercicio de inteligencia emocional con respiración y voz; su duración es de aproximadamente diez minutos. Dependiendo del grupo y de manera opcional pueden gritar juntos: ¡mucho mierda, rompanse una pierna!, expresión utilizada en teatro antes de salir a escena (La Otra Opinión, 2018). Si los actores ya están caracterizados, probablemente les de pena abrir su cámara antes de ejecutar las obras, por lo que queda a criterio del instructor hacer el calentamiento a videos abiertos o cerrados. También se les puede pedir que lleguen *en blanco* y otorgarles un tiempo dentro de la misma sesión para que se caractericen. Las obras se presentan una tras otra, recordando los turnos llamando a escena (por ejemplo:

“Utopía a escena”), tomando una fotografía al final de cada equipo que pase (caracterizados) y no se hacen comentarios ni análisis de ellas sino hasta el final, de lo contrario el ritmo decae. Para promover el ambiente teatral, antes de cada una de las presentaciones se manifiesta la entrada: “tercera llamada, tercera, comenzamos” (Mesa, 2012), o “continuamos”, según el caso. Cada obra lleva una evaluación (Montero Baena y Baena Paz, 2013), de la cual se hablará en el apartado “Evaluación-premiación”. Es importante grabar las obras, no sólo para ir haciendo un registro de éstas, sino para revisar cualquier detalle que se haya podido escapar en la evaluación.

- Evaluación-premiación (opcional). Aquí se realiza una ceremonia tipo los premios Óscar, donde se premia: *Mejor actor, Mejor actriz, Mejor obra, Mejor escenografía, Mejor vestuario, y Mejor maquillaje*. Los Óscares se realizarán digitalmente con una imagen de un Óscar, de color distinto según la categoría, además, irá personalizado con lo que se esté premiando con la fecha, el logo del Teatro del Devenir y el de la institución donde se haya impartido la metodología. Se envía por el chat de *Zoom* o, de preferirse, vía correo electrónico. Los oscars para mejor obra se entregan individualmente para cada miembro de la obra ganadora. Las demás categorías también se entregan individualmente. Para dictaminar quiénes resultan acreedores del premio, existen dos caminos, ya sea que el instructor se base en su criterio propio, de acuerdo con la lógica de lo presentado, o que se convoque a todo un jurado de una a tres personas. Este jurado puede estar compuesto por gente conocedora de teatro o de prospectiva e incluye al instructor. Cada persona invitada al jurado deberá completar el formato evaluativo. Al final de las obras se hará un comparativo entre todos los formatos evaluativos y, en caso de discrepancias, éstas se discutirán. Asimismo, se argumentarán las elecciones de cada miembro del jurado, de acuerdo con su formato evaluativo y criterio propio. Luego de la deliberación se procederá a la entrega, que irá acompañada de una lámina presentada en pantalla con el título *TD Awards*, un telón en movimiento, un Óscar en el centro y sonido de fanfarrias que se añadirá como *clip de sonido* en *PowerPoint*. Tras cada entrega se coloca un efecto de sonido de bullicio como porras y gritos, además, se le pide al resto del grupo que coloque el ícono de aplausos con el que el mismo *Zoom* cuenta. El hecho de que sean Oscars (premios de cine) y no de teatro, es simplemente por el esquema que trae la gente, sobre lo conocido, y eso les puede resultar motivante porque lo asocian con algo real.

Esta premiación se puede omitir por si el tiempo de sesión es muy corto, dándosele prioridad total a las obras, su análisis y comentarios de los participantes sobre la experiencia. Incluso podría no realizarse la premiación debido a que el no ganar el premio puede causar frustración en algunos participantes y esto declina el esfuerzo impreso en la elaboración de las obras. El armado digital implica mayor reto que el presencial en personas que están experimentando por primera vez esta situación, por lo que resulta más noble y efectivo premiar a todos entregándoles individualmente un Óscar general de color dorado, con la fecha, el logo del Teatro del Devenir y el de la institución donde se haya impartido la metodología, u omitir por completo la premiación y mencionar que existe, danando las razones por las cuales no se llevó a cabo.

- Fotografía grupal. Terminando las obras, se toma una fotografía en conjunto para que se aprecien todos los personajes. Para ello, hay que dar la instrucción previa al comenzar las obras de no deshacerse de su caracterización hasta tomar la fotografía. Ésta, al igual que la foto particular de cada equipo, se toma como captura de pantalla y se guarda, se sugiere que en la misma carpeta donde se prepararon los archivos anteriores.
- Análisis de las obras y comentarios verbales. Esta parte recopila los aportes de la metodología para con los participantes. El instructor es el primero que comienza este cierre mencionando que es crucial agradecer que cada quien se haya dado la oportunidad de haber vivido esta experiencia, pues bien pudieron huir, faltar, fingir una falla de conexión y desaparecer. Sin embargo, estuvieron presentes y realizando lo correspondiente. Luego se procede a escuchar los comentarios de los participantes, para no contaminarlos con las ideas del instructor y escuchar primero su "sentipensar" (Morales y de la Torre, 2002). Los comentarios de los participantes requieren ir en estos ejes para la comprensión de la utilidad de la metodología en el proceso de enseñanza-aprendizaje (Sánchez, 2013) y para ir detectando que se haya generado de manera significativa (Navarro, 2008): ¿Cómo les resultó la experiencia? ¿Cuál fue su sentir al respecto de todo el proceso que se llevó hasta aquí? ¿Qué les provoca ver esas obras? A partir de sus respuestas se pueden aclarar, enfatizar y resaltar algunas cuestiones. Aquí el instructor debe observar muy bien el lenguaje no verbal de quienes participan y del resto, para ver las reacciones gestuales y corporales que se generan tras cada comentario. Luego de los comentarios de los participantes, el instructor retoma y menciona los puntos claves que se generan con el Teatro del Devenir. Cabe

destacar que usualmente se le da más análisis a lo que conlleva el proceso del Teatro del Devenir que al análisis de las obras o de lo que arrojaron de acuerdo con el tema establecido. Lo anterior queda a elección del instructor, dependiendo del tiempo que reste de sesión y de lo que se busque con ello.

Entonces, los puntos a resaltar son: a) se forman actores de acción, mas no de actuación, b) no es lo mismo pensar o escribir escenarios, que traerlos a la realidad por un momento, c) realizar estas obras equivale a tener un ensayo, un simulacro de lo que se puede llegar a pensar, sentir y hacer ante ciertas situaciones futuras y d) cualquiera de los escenarios o fragmentos de ellos, pueden ser posibles

- Por último, no debe faltar la despedida.

Vivenciar estos escenarios los lleva a conectar con diversas emociones, y refieren que no es lo mismo en definitiva leer un escenario, que ya ver seres humanos en acción ante posibles situaciones venideras. Cuando son grupos que se conocen, les resulta muy grato ver a sus compañeros en distintas facetas y poder hacer algo fuera de lo común. Ver que lo planteado puede llegar a pasar les motiva a decir: "hay que hacer algo hoy, para llegar a lo que deseamos y evitar lo malo". Experimentan alegría y manifiestan que tienen que poner en práctica lo aprendido para moldear el futuro.

### **Algunos casos de aplicación**

En esta sección se mencionan algunos casos donde se ha aplicado esta metodología, así como cuándo se llevó a cabo, para qué lugar se impartió, marco eventual, a quién, objetivo, hallazgos principales y el tema de desarrollo (ver Tabla 1), así como algunas precisiones en la parte de "notas".

Fecha de ejecución	Institución para la que se impartió	Nombre del evento	A quién se aplicó	Con qué objetivo	Hallazgos principales	Notas
Abril 2022	Instituto de Administración Pública del Estado de México (IAPEM, A.C.)	"Curso Prospectiva y construcción de escenarios". Impartido por Guillermina Baena y Alethia Montero.	Funcionarios públicos, directivos y estudiantes de doctorado, mexiquenses, ciudadanos y provincianos de niveles socioeconómicos C y C+ (6 participantes de 59 años), en la adultez (1), mediana edad (4) y tercera (1), cuya participación fue totalmente voluntaria dado que muchos no prendían sus cámaras y desempeñaban su trabajo al mismo tiempo que atendían el curso).	Conocer y experimentar parte de la metodología para su reflexión sobre el uso de ésta en comunidades, además del entrenamiento de distintas habilidades.	Los voluntarios refirieron: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Haber experimentado mayor empatía para con la población en cuestión</li> <li>• Haber visto la realidad al desnudo como no es usual</li> <li>• Reflexionar sobre el rol futuro de los actores ante situaciones venideras</li> <li>• Los espectadores:</li> <li>• Haberse divertido tanto, así como haber aprendido mucho, recibiendo enseñanza innovadora.</li> </ul>	La fase 1 y la 2, no fueron llevadas a cabo dado que no se aplicó formalmente la metodología, sino que se extrajo la creación de una obra que asemeja al caso del deslave en el cerro del Chiquihuite (Edomex, 2021). En caso de que en adelante sucediera algo similar, ¿qué pasaría?, ¿qué harían los distintos actores involucrados?

<p>Noviembre 2021</p>	<p>Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).</p>	<p>Teatro del Devenir (parte del plan de estudios y evaluación de la materia optativa "Prospectiva para las organizaciones" de la carrera de Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS), UNAM.</p>	<p>Estudiantes de licenciatura (12); todos adultos jóvenes de niveles económicos C y D+</p>	<p>Aprendizaje de la técnica y entrenamiento de capacidades anticipatorias.</p>	<p>Los estudiantes se sintieron retados por el desafío, pero les agradó mucho el trabajo colaborativo y en tan poco tiempo. Se divirtieron y pudieron apreciar cuán complejo es desarrollar visiones de futuro, pero más llevarlas a cabo. Sienten rigor al respecto de tener que usar su creatividad, imaginación, etc. Refieren que a pesar de los nervios, sin la sensibilización previa no creen haber llegado hasta las obras.</p>	<p>El tema elegido por ellos fue: "Inteligencia artificial aplicada al medio ambiente en áreas metropolitanas de la CDMX al 2032".</p>
<p>Enero 2021</p>	<p>Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).</p>		<p>Estudiantes de licenciatura (19); todos adultos jóvenes de niveles económicos C y D+</p>	<p>Aprendizaje de la técnica y entrenamiento de capacidades anticipatorias.</p>	<p>Habían escuchado sobre la salud mental, pero no creyeron que fuera tan relevante e intensa su importancia, así como la gravedad a la que se puede llegar. El hecho de representar papeles, especialmente en el escenario distópico, conectó con ellos y les movió diversas emociones, hasta pronunciar que es su deseo hacer algo por su propia salud mental.</p>	<p>Por votación eligieron "Salud mental 2050 CDMX".</p>

<p>Diciembre 2020</p>	<p>UNESCO</p>	<p><i>"Let's Live the Future!" Forward Theater Workshop</i> dentro del <i>"UNESCO High-Level Futures Literacy Summit"</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Un hombre mexicano adulto joven</li> <li>• Un hombre griego de mediana edad.</li> <li>• Una mujer australiana adulta joven</li> <li>• Una mujer china de mediana edad.</li> <li>• De niveles socioeconómicos C y C+</li> </ul>	<p>Dar a conocer la metodología como parte del campo de los Futuros y medio para construcción de escenarios prospectivos vivenciales.</p>	<p>Mencionaron que esta metodología es muy potente. Que seguramente es increíble también aplicada a niños y adolescentes y que el aprendizaje es muy ameno. Que a pesar de haber experimentado previamente talleres con algunas actividades o dinámicas lúdicas y una que otra corporal, este es muy completo y fuera de lo común. Y que es increíble cómo, a pesar de las distintas nacionalidades, se pueden llegar a consensos con el imaginario colectivo de futuros.</p>	<p>No se llegó hasta las obras por falta de tiempo, pero sus opiniones se basaron en el <i>Top Three</i> de técnicas teatrales.</p>
-----------------------	---------------	--	---	---	---	---

**Tabla 1.** Algunos casos de aplicación de Teatro del devenir *On Live*.  
*Elaboración propia.*

**Conclusiones**

El Teatro del Devenir genera aprendizaje significativo. Los participantes asimilan más lo realizado que aprender sólo de teoría. A pesar de la complejidad digital, se generan grandes logros que siguen dejando huella en quienes están inmersos en este proceso. Se saca provecho de las herramientas digitales y se genera una experiencia trascendental para instructores, participantes y espectadores.

El Teatro del Devenir brinda una oportunidad para materializar lo creado (escenificación de los escenarios) dando cabida a hacer conexiones tanto en actores como en espectadores, lo que genera aprendizaje significativo y penetra de manera más profunda en el conocimiento sobre lo que presuntamente podría pasar más adelante. Literalmente es más fácil recordar una obra de teatro o un pasaje de ésta a un párrafo de una lectura, por ejemplo.

Es una manera de experimentar situaciones futuras probando lo que se podría pensar, sentir y hacer ante ellas. Ello contribuye a disminuir la incertidumbre y puede conllevar a tomar decisiones desde el presente y, sobre todo, prepararse de manera integral ante lo que pueda venir. Se genera una conexión emocional, al tiempo que se desarrollan habilidades, destrezas y capacidades para construir futuros con imaginación, creatividad, sensibilidad, pensamiento divergente y anticipación.

### Referencias bibliográficas

- Bauman, Z. (2010). *Tiempos líquidos: Vivir una época de incertidumbre*. México: Tusquets Editores S.A.
- Baena Paz, G. (2016). *La narrativa del futuro... Introducción a la prospectiva*. México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Cándida Moraes, M., y de la Torre, S. (2002). "Sentipensar bajo la mirada autopoietica o cómo reencantar creativamente la educación". *Creatividad y Sociedad*, (2), pp. 41-56.
- Cardona Suárez, A. Y., y Correa Montaña, K. J. (2017). *Manual Básico de Juegos Teatrales para Amateurs* (Tesis de pregrado). Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas. Colombia.
- Chávez, V. (3 de octubre de 2020). "Por qué el COVID-19 es una sindemia, no una pandemia". *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/america/tendencias-america/2020/10/03/por-que-el-covid19-es-una-sindemia-no-una-pandemia/>
- Fundació Factor Humà. (2015). "Unidad de Conocimiento VUCA". *Fundació Factor Humà*. Recuperado en diciembre 16, 2021, Recuperado de [https://factorhumana.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=11461&Itemid=43&lang=es](https://factorhumana.org/index.php?option=com_content&view=article&id=11461&Itemid=43&lang=es)
- Grabmeier, S. (28 de julio de 2020). "BANI versus VUCA: a new acronym to describe the world". *Stephan Grabmeier*. Recuperado de <https://stephangrabmeier.de/bani-versus-vuca/>
- Hall, C. (29 de enero de 2021). "¿Por qué mi video Zoom está al revés y cómo lo soluciono?" *Pocket-lint*. Recuperado de <https://www.pocket-lint.com/es-es/aplicaciones/noticias/152025-por-que-el-zoom-del-video-esta-al-reves-y-como-solucionarlo>
- Idle, E. (2005). "Fisch Schlapping Dance" [Canción]. En *Monty Python's Spamalot*. Original Broadway Cast. Decca Broadway
- La Otra Opinión. (9 de septiembre de 2018). "¡Vamos, rómpete una pierna!" *La Otra Opinión*. Recuperado de <https://laotraopinion.com.mx/vamos-rompete-una-pierna/>

- Lowen, L., y Lowen, A. (1990). *Ejercicios De Bioenergética*. Málaga: Sirio.
- Mesa, C. (2 de septiembre de 2012). "Primera Llamada: 30 minutos". *Teatro a Teatro*. Recuperado de <https://www.teatroateatro.com/primer-llamada-30-minutos/>
- Miklos, T., y Tello, M. E. (2007). *Planeación Prospectiva: Una estrategia para el diseño del futuro*. México: Limusa.
- Montero Baena, A. B., y Baena Paz, G. (2013). *Papers de Prospectiva No. 7 Planeación prospectiva estratégica Técnica del Teatro del Devenir*. México: Dirección General de Asuntos del Personal Académico UNAM.
- Rivas Navarro, M. (2008). *Procesos cognitivos y aprendizaje significativo*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación.
- Romero, R., Cueva, H., y Barbosa, L. (2014). "La gimnasia cerebral como estrategia para el desarrollo de la creatividad en los estudiantes". *Omnia*, 20(3), pp. 80-91. Universidad del Zulia. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/737/73737091006.pdf>
- Sánchez, I. A. (2013). "Elementos conceptuales básicos del proceso de enseñanza-aprendizaje". *ACIMED*, 11(6). Recuperado de [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1024-94352003000600018](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352003000600018)
- UC San Diego Health. (s.f.). "Técnicas de respiración: respiración diafragmática". *Health Library*. Recuperado de <https://myhealth.ucsd.edu/Spanish/RelatedItems/3,82452>
- Universitat Politècnica de Catalunya. (11 de marzo de 2011). "Recomendaciones ergonómicas". *Universitat Politècnica de Catalunya*. Recuperado de [https://www.upc.edu/prevencio/ca/ergonomia/arxius/recomendacions-ergonomicas/re-002\\_01-posturas-de-trabajo.pdf](https://www.upc.edu/prevencio/ca/ergonomia/arxius/recomendacions-ergonomicas/re-002_01-posturas-de-trabajo.pdf)
- Varas, L. (2013). *Herramientas para los técnicos en artes escénicas*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Wheelwright, V. (2013). *Es tu futuro, ¡Hazlo bueno!*. Estados Unidos: Personal Futures Network.
- Zapata, P. (2016). "Transformación de las artes escénicas en la era digital". *Anuario AC/E de cultura digital 2016. Acción Cultural Española*, pp. 54-72. Recuperado de [https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2016/Publi/anuario2016/4\\_transformacionArtesescenicas.pdf](https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2016/Publi/anuario2016/4_transformacionArtesescenicas.pdf)
- Zardar, Z. (s.f.). "What is Postnormal Times?" *Post Normal Times*. Recuperado de <https://postnormaltim.es/what-postnormal-times>

## **Comparativa Textual y Musical de *Las golondrinas*, obra de Ramiro Luis Guerra con un texto de Gustavo Adolfo Bécquer**

*Textual and Musical Comparison of Las golondrinas, work by Ramiro Luis Guerra with text by Gustavo Adolfo Bécquer*

*Alberto Jordán Valdez Villar*

*Alonso Hernández Prado*

Universidad de Guanajuato

Universidad Autónoma de Querétaro,

México

valdezjordan613@gmail.com,

alonso.hernandez@uaq.mx

Original recibido: 03/02/2022

Dictamen enviado: 08/02/2022

Aceptado: 15/03/2022

### **Resumen**

El catálogo vocal del compositor mexicano Ramiro Luis Guerra González (1933-2003) incluye la pieza para voz y piano *Las golondrinas*, esta obra se basó en el texto de la rima LIII del escritor español Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). Se encontraron dos fuentes de esta pieza en el Archivo Musical Guerra, el cual está ubicado en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, bajo la supervisión de María Luisa Guerra González, hermana del compositor. La interacción entre las métricas textual y musical, así como la precisión de la fuente que mejor expresa las decisiones finales del compositor sobre la pieza, son los puntos en los que se centra este trabajo.

**Palabras clave:** música vocal, música mexicana, romanticismo español, fuente autógrafa, catálogo.

### **Abstract**

*The vocal catalog of the Mexican composer Ramiro Luis Guerra González (1933-2003) includes the piece for voice and piano Las golondrinas, this com-*

position was based on the text of the rhyme LIII by the Spanish writer Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). Two sources of this piece were found in the Guerra Musical Archive, which is located in the city of Monterrey, Nuevo León, under the supervision of María Luisa Guerra González, sister of the composer. The interaction between textual and musical metrics, as well as specifying the source that best expresses the composer's final decisions about the piece, are the points on which this work focuses.

**Keywords:** vocal music, Mexican music, Spanish romanticism, autograph source, catalog.

### Introducción

Los poemas de Gustavo Adolfo Bécquer han sido inspiración para distintos artistas, tal es el caso del compositor mexicano Ramiro Luis Guerra quien escribió una pieza para voz y piano titulada *Las golondrinas*, catalogada bajo el registro GVv-25 y basada en la rima LIII del escritor mencionado. Ramiro Guerra nació el 26 de noviembre de 1933 en la ciudad de Monterrey, Nuevo León. A lo largo de su vida padeció de retinitis pigmentosa hereditaria, lo que le provocó la pérdida de la vista alrededor de los 35 años. Comenzó a estudiar piano a una edad temprana de forma autodidacta y, posteriormente, de manera formal. Viajó a la Ciudad de México para estudiar composición con Carlos Chávez y Alfonso de Elías. En 1959, la Orquesta Sinfónica de Bellas Artes estrenó su obra *Suite Bucólica* para orquesta y coro de voces blancas bajo la dirección de Daniel Ibarra. En 1960, tomó clases con los compositores italianos Boris Porena y Goffredo Petrassi en Italia. En 1997, le fue otorgada la Medalla Mozart por la embajada de Alemania en México. Ramiro Guerra falleció el 18 de julio de 2003 en la ciudad de Monterrey a causa de linfoma no-Hodkin (Valdez, 2019, pp. 8-16).

*Las golondrinas* fue estrenada en 1950 en la etapa en la que Ramiro Luis Guerra tomó clases con el violinista Antonio Ortiz en la ciudad de Monterrey. De acuerdo al programa de mano (ver Figura 1), María del Carmen Flores fue la cantante que interpretó *Las golondrinas* en el estreno (Ortiz, 1950), sin embargo, no se especifica quién ejecutó la parte del piano, se puede suponer que lo hizo el mismo Ramiro Luis Guerra. Cabe mencionar que todas las piezas que se muestran en el programa de mano son de la autoría de Ramiro Luis Guerra.

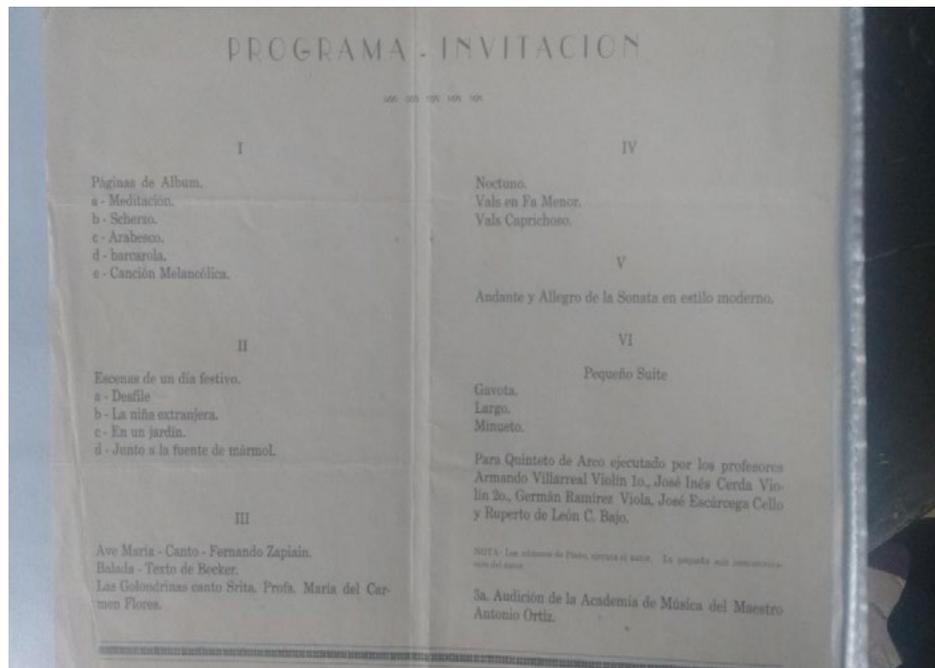


Figura 1. *Las golondrinas*, programa de mano del estreno en 1950, Archivo Musical Guerra.

De los datos del catálogo temático, en la categoría de música vocal se puede encontrar que 21 piezas son de música vocal sacra mientras que 16 piezas pertenecen a la música vocal profana. De estas últimas, solo 11 piezas (incluido GVv-30 *Cinco canciones*) indican estar completas. El bajo número de piezas para música profana, y el aún más bajo número de piezas completas, le da relevancia al estudio de estas composiciones. Por otra parte, la edición de esta obra presenta una problemática al tener más de una fuente de la que habrá que identificar cuáles son autógrafas para, en un trabajo posterior, realizar el estudio filológico correspondiente que proporcione una edición acorde con la idea del compositor.

En el Archivo Musical Guerra, de acuerdo a lo expuesto por Valdez (2019, pp. 185-186), y en conjunto con Ammetto (2020, p. 5), se encuentran dos fuentes manuscritas de *Las golondrinas* (texto de Bécquer) para piano y voz GVv-25 con fecha de 1950. La fuente A es autógrafa y la fuente B también es autógrafa, pero con anotaciones no autógrafas.

La fuente A consta de 3 folios y se describe a continuación:

Las Golondrinas 3-2 2-3  
(Texto de Bequer) [sic]  
Ramiro L. Guerra

La fuente B consta de 1 folio, en el cual se observa una limpieza en la escritura y dice:

Las golondrinas  
(texto de Bécquer) [sic] Ramiro L. Guerra

Son 62 compases los que componen esta pieza. Su estructura general es: A (cc. 1-23), B (24-41) y A' (42-62) con las tonalidades de do mayor, do menor y do mayor con un uso frecuente del IV menor en las secciones de tonalidad mayor y breves modulaciones al V. Las frases vocales poseen una anacrusa de corchea con puntillo y semicorchea. El compás es de 4/4 y 5/4. El registro de la voz abarca de fa sostenido<sup>4</sup> a la<sup>5</sup>.

Este trabajo filológico-musical analiza tanto el ritmo de la poesía como el de la música en conjunto, y da justificación lógica a las diferencias musicales encontradas entre ambas fuentes para responder a la pregunta: ¿cuál fuente se escribió primero?, y, una vez determinado el orden de las fuentes, ¿contiene la segunda fuente las decisiones finales del compositor?

### Análisis textual

Existen diversos análisis literarios de este poema como el realizado por el uruguayo Fernando Chelle en su libro *Cadencias que el aire dilata en la sombra*, por ello, el siguiente análisis no pretende considerar al poema desde un punto de vista literario, sino musical. Para esto, se necesita conocer la métrica de cada verso como se presenta a continuación:

NÚMERO	VERSO	PALABRA/SÍLABAS
4	Volverán las oscuras golondrinas,	llana 11
	en tu balcón sus nidos a colgar,	aguda (10+1) 11
	y otra vez con el ala a sus cristales	llana 11
	jugando llamarán;	aguda (6+1) 7
8	pero aquellas que el vuelo refrenaban	llana 11
	tu hermosura y mi dicha al contemplar,	aguda (10+1) 11
	aquellas que aprendieron nuestros nombres,	llana 11
	esas... ;no volverán!	aguda (6+1) 7
12	Volverán las tupidas madre selvas	llana 11
	de tu jardín las tapias a escalar,	aguda (10+1) 11
	y otra vez a la tarde, aún más hermosas,	llana 11
	sus flores se abrirán;	aguda (6+1) 7

16	pero aquellas cuajadas de rocío, cuyas gotas mirábamos temblar y caer, como lágrimas del día... esas... ¡no volverán!	llana 11 aguda (10+1) 11 llana 11 aguda (6+1) 7
20	Volverán del amor en tus oídos las palabras ardientes a sonar; tu corazón de su profundo sueño tal vez despertará;	llana 11 aguda (10+1) 11 llana 11 aguda (6+1) 7
24	pero mudo y absorto y de rodillas, como se adora a Dios ante su altar, como yo te he querido... desengaña-te, ¡así no te querrán!	llana 11 aguda (10+1) 11 esdrújula (12-1) 11 aguda (6+1) 7

La rima está compuesta por seis estrofas con cuatro versos endecasílabos (de arte mayor) y uno heptasílabo (de arte menor). En cada estrofa los versos pares tienen una rima asonante, mientras que los versos impares son de rima libre. El recurso poético es el sistema del paralelismo.<sup>1</sup>

### Análisis silábico-musical

Para este análisis se utilizará el índice acústico, es decir, determinar a qué octava pertenece una nota determinada. En lo que respecta al do central, éste tendrá el índice 4 con base en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de Sadie (1980, p. 788).<sup>2</sup> Para ubicar el o los compases que se citen en el desarrollo del trabajo, se usarán las abreviaturas "c." y "cc." para referirse al compás y a su plural, respectivamente. El tiempo dentro del compás se indicará con números romanos. Entonces, si se quiere referir el tiempo 3 del compás 1 se hará así: c. 1/III.

<sup>1</sup> De acuerdo con la Real Academia Española, el paralelismo es un recurso literario en el cual existe un orden simétrico de los elementos de unidades sintácticas sucesivas, por ejemplo: cómo quisiera vivir sin aire | cómo quisiera vivir sin ti. *DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA* s.f., acceso el 8 de julio de 2021.

<sup>2</sup> El índice acústico adoptado en Estados Unidos para trabajos científicos establece aproximadamente 20 Hz (16.352 Hz) como la frecuencia audible, esto sería do<sup>0</sup>, lo que dejaría al do central como do<sup>4</sup> con 256 Hz.

En ambas fuentes, el primer verso alterna entre el compás de  $5/4^3$  y el de  $4/4$ . Este primer verso comienza de forma anacrúsica con una corchea con puntillo y doble corchea que sigue a una blanca (ver Figura 2). En la palabra 'volverán', la acentuación silábica coincide con el tiempo fuerte en el c. 3/I. En el c. 3/III-IV, la palabra 'oscuras' sugiere que la marcación del compás  $5/4$  es  $3+2$ , ya que la sílaba tónica de ésta se asienta en el tiempo IV; esta consideración se puede notar en la descripción de la fuente A (3-2 2-3). Por otra parte, en el final del verso, la palabra 'golondrinas' está ordenada con la sílaba tónica en el tiempo débil (c. 3/V), y la última sílaba, la cual es átona, se ubica en el tiempo fuerte en el cambio del compás a  $4/4$ . Esto muestra una discrepancia entre el balance silábico-musical que se presentó hasta la mitad del verso.

2

Vol-ve - rán \_\_\_ las os-cu-ras go-lon-dri - nas \_\_\_

Figura 2. *Las golondrinas*, fuentes A y B, cc. 2-4/II.

En la siguiente imagen (ver Figura 3), se observa el verso 5 con un tratamiento silábico similar al ejemplo anterior. La palabra 'pero', así como la sinalefa, se ubican en la anacrusa para asentar la sílaba tónica de la palabra 'aquellas' en el tiempo fuerte del c. 15, mientras que la palabra 'vuelo' sugiere la misma marcación  $3+2$  en el compás de  $5/4$ . De igual forma, en el final del verso, en la palabra 'refrenaban', la sílaba tónica se coloca en el tiempo débil (c. 15/V) y la última sílaba, que es átona una vez más, se observa en tiempo fuerte del c. 16/I

14

Pe - ro a - que - llas que su vue-lo re-fre-na - ban

Figura 3. *Las golondrinas*, fuentes A y B, cc. 14-16/II.

<sup>3</sup> Los compases irregulares se forman por la conjunción de dos o más compases regulares con diferente numerador, pero con el mismo denominador en un mismo compás, también son conocidos como compases de amalgama (Moncada, 1988, pp. 54-55).

En el verso 21 (ver Figura 4) se presenta el mismo caso que los dos anteriores, el desfase de la sílaba tónica hacia el último tiempo en el c. 54 y la colocación de la sílaba átona en el primer tiempo del compás c. 56. Llama la atención el hiato (interrupción de la sinalefa) en el c. 55/III, donde pareciera forzada la silabación para repetir el patrón de acentuación que se ha analizado hasta ahora.



Figura 4. *Las golondrinas*, fuentes A y B, cc. 54/IV-56/II.

En el ejemplo de abajo (ver Figura 5), en la tercera palabra el verso 14 'cuyas gotas mirábamos temblar', la cuarta sílaba, la cual es átona, se ubica en el tiempo fuerte del c. 36/I, mientras que la sílaba tónica de la cuarta palabra recae en tiempo débil del mismo compás (c. 36/II).

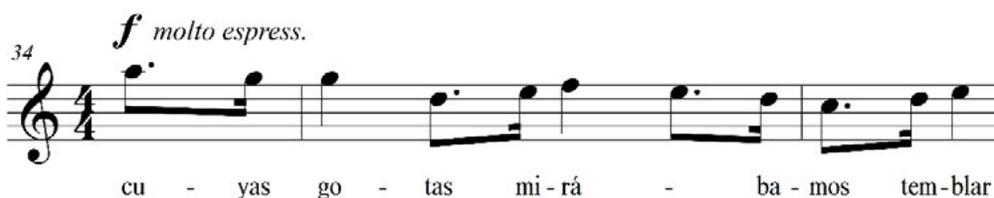


Figura 5. *Las golondrinas*, fuentes A y B, cc. 34/IV-36/II.

### Estructura y comparativa musical

En la imagen (ver Figura 6), se observan los cc. 2-4 de la fuente A en la que el acorde quebrado de los cc. 3-4/I se presentan en la figura de tresillo de corchea, mientras que en la siguiente imagen (ver Figura 7), correspondiente a la fuente B, en los mismos compases los acordes quebrados son expuestos en las figuras de dos triples corcheas en conjunto con una doble corchea. El movimiento rítmico que brinda la fuente A es estable, aunque poco ágil en comparación al ritmo expuesto en la fuente B, el cual es más dinámico y llamativo. Otro detalle es que en la fuente A, c. 3/I, el do<sup>3</sup> con figura de redonda en la mano izquierda, establece un intervalo de décima con el mi<sup>4</sup>, esto forzaría al instrumentista, si su mano no es lo suficientemente grande, a romper el acorde. La nota do<sup>3</sup> es omitida en la fuente B. Otra diferencia no menos importante, se aprecia en la cadencia del c. 4/IV de la mano derecha: mientras que en la fuente A se observa una

melodía, en la fuente B se puede ver cuatro veces el adorno de dos triples corcheas en conjunto con una doble corchea.

Figura 6. *Las golondrinas*, fuente A, cc. 2-4.

Figura 7. *Las golondrinas*, fuente B, cc. 2-4.

Se examinan ahora los cc. 6 y 7 y se comparan ambas fuentes entre sí. En la fuente A, en la mano izquierda del piano, se observa el ritmo de blanca, negra, dos corcheas, negra, blanca y negra (ver Figura 8). También, en el c. 7/1 de la voz, el bordado inferior do<sup>5</sup> es natural, esto es intrascendente hasta que se compara con la fuente B.

Figura 8. *Las golondrinas*, fuente A, cc. 6-7.

El ritmo presente en la mano izquierda del piano en los dos compases de la fuente B es de blanca seguido de seis negras. Además, el do<sup>5</sup> en el c. 7/1 ahora es sostenido (ver Figura 9).

The image displays a musical score for two sources, A and B, covering measures 6 and 7 of the piece 'Las golondrinas'. Source A (top) features a vocal line with lyrics 've - ez con el a - la a sus cris - ta - les ju' and a piano accompaniment. Source B (middle) shows a different vocal line for the same measures. The piano accompaniment is shared at the bottom. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and chords.

Figura 9. *Las golondrinas*, fuente B, cc. 6-7.

Con estas observaciones surgen las preguntas: ¿qué ritmo es el correcto? En el c. 7/1 de la voz, ¿es do sostenido o do natural?, o ¿habrá sido solamente un olvido?

En el análisis rítmico de ambas fuentes en la parte del bajo se arroja una mayor densidad en el c. 6/IV de la fuente A, la cual coincide con la textura de dobles corcheas de la voz. Por otra parte, la mayor densidad rítmica de la fuente B se logra en el c. 7/III, permitiendo así un balance rítmico cuando la voz descansa en el re del c. 7/II. Esto indica que el compositor eligió el balance deseado, sin embargo, no es claro cuál de las dos fuentes plasma mejor las decisiones del compositor. En cuanto al do natural de la fuente A y el do sostenido de la fuente B, el primero es justificable como parte de la armonía de IV con séptima mayor, mientras que el segundo se sustenta como un bordado cromático a la nota re, que pertenece a la armonía de II menor con séptima menor.

Posteriormente hacia los cc. 8 y 9 hay un par de discrepancias entre las fuentes. La primera ocurre en c. 8/I-II, ya que en la fuente A se observa una indicación de octava en la mano derecha del piano dando como resultado las notas re<sup>6</sup> y si<sup>5</sup>. En el mismo compás, la fuente B no tiene escrito el cambio de octava, esto deja las notas re<sup>5</sup> y si<sup>4</sup>. Además, la duración del re es de corchea en la fuente A y de negra en la fuente B. La siguiente diferencia se aprecia en los cc. 8/IV-9/I, en la mano derecha de la parte del piano de la fuente B está escrito sol<sup>5</sup> que no tiene la fuente A. En adición, las notas de la mano derecha en el c. 9/1 no pertenecen a la armonía en turno que es de do mayor. En el mismo lugar y semejante al ejemplo expuesto, pero en la mano izquierda del piano, el acorde contiene las notas do<sup>3</sup>, mi<sup>3</sup>, sol<sup>3</sup>, do<sup>4</sup>, mi<sup>4</sup>, lo que da un intervalo de décima. Quizá lo interesante de esta observación es que en la fuente B el compositor añade un silencio de corchea que permite tocar solamente el bajo para después tocar el resto de las notas del acorde (ver Figura 10 y 11).

8  
gan do lla - ma - rán  
8  
pp

Figura 10. *Las golondrinas*, fuente A, cc. 8-9/II.

8  
gan do lla - ma - rán  
8  
poco rit.

Figura 11. *Las golondrinas*, fuente B, cc. 8-9/II.

En el c. 12/III-IV de ambas fuentes, la textura de dobles corcheas tiene ornamentos: en la fuente A son mordentes superiores o trinos y en la fuente B son mordentes inferiores.<sup>4</sup> ¿Cuál es el adorno correcto?

En la primera opción los mordentes superiores no implican alteraciones añadidas en el adorno. Además, la escritura de las notas y de los adornos es con el mismo lápiz (ver Figura 12), con lo que podemos concluir que los adornos son autógrafos.

<sup>4</sup> Según Latham (2008), se anota el uso del trino antes del siglo XVIII, sobre todo en obras para teclado (p. 1527). En ese contexto, su uso y notación es muy variada. Los principales signos son: *tr*, *m* y *+*. Por otra parte, el mordente superior recibe el mismo signo, mientras que el mordente inferior se escribe *My* comúnmente se ejecuta una 2ª menor hacia abajo (Moncada, 1988, p. 144).

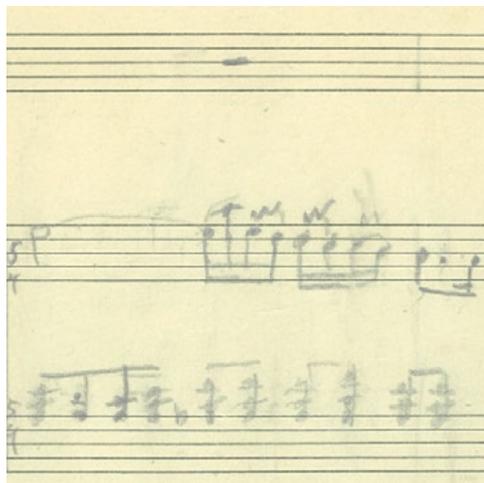


Figura 12. Ramiro Luis Guerra. *Las golondrinas*, fuente A, c.12.

En la segunda opción, los mordentes inferiores, tradicionalmente ejecutados medio tono hacia abajo, sugieren una disonante alteración de la nota inferior en cada adorno. Esto es notorio si comparamos los adornos de la fuente A, los cuales son curvos y con una inclinación hacia arriba, mientras que en la fuente B los trazos son rectos y, en conjunto, horizontales (ver Figura 13). Resulta evidente que estas anotaciones no son autógrafas.

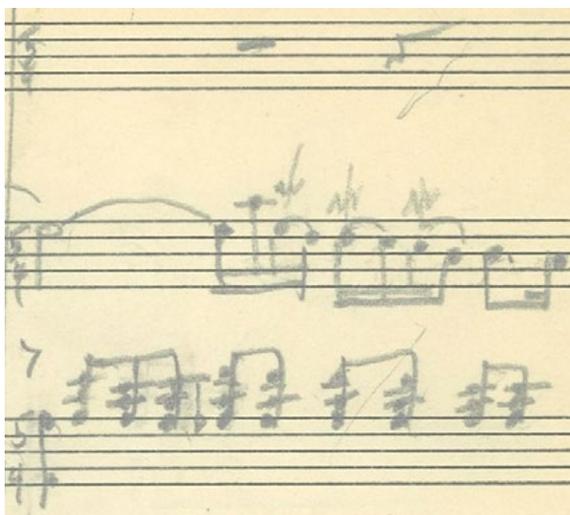


Figura 13. Ramiro Luis Guerra. *Las golondrinas*, fuente B, c.12.

En el c. 13/II, las fuentes discrepan en la figuración melódica de la mano derecha en la parte del piano, en el que la fuente B tiene una nota de paso y un anticipo a la armonía de do mayor que la fuente A no presenta. Además, en la fuente A está escrito la, do y re en el c. 13/III (ver Figura 14), mientras que las notas en la fuente B son sol, do y re (ver Figura 15). Considerando

que el do es un anticipo en ambos casos, la fuente B tiene más correspondencia con la armonía de V<sup>7</sup>. En el c. 14 de la mano izquierda sucede un ejemplo repetitivo de la extensión de intervalo de décima. Un cambio mínimo pero interesante es la adición de la voz en el bajo con la nota fa<sup>3</sup>, debido a que indica una segunda observación de las jerarquías en las voces. Esto, en conjunto con las extensiones de intervalo de décima que son modificadas en la fuente B, podría indicar que las correcciones sucedieron en la Fuente B.



Figura 14. *Las golondrinas*, fuente A, cc. 13-14/II.



Figura 15. *Las golondrinas*, fuente B, cc. 13-14/II.

Las páginas que se conservan de la fuente B alcanzan el compás 20, mientras que la fuente A se encuentra completa. Por ello, la comparación de las fuentes es limitada por la fuente B.

### Conclusión

Tras analizar la problemática en la distribución silábico-musical, se observan las sílabas tónicas en tiempos débiles del compás y, por consiguiente, sílabas átonas en tiempos fuertes del compás. Esto produce una disparidad de acentuación en la relación texto-música, lo que lleva a la conclusión de que es una pieza en la que el compositor exploró la silabación en una etapa temprana de su formación. También se puede notar que, por la igualdad en las proporciones en las frases (ver Figura 2 y 3), Ramiro Luis Guerra tenía o, al menos, intuía un sistema de composición.

Otro punto de discusión se da en la mano derecha de la parte del piano (ver Figura 6 y 7), donde habría que decidir cuál figura es la que mejor se adecúa a proporcionar el sonido del canto de una golondrina: las figuras de semicorcheas o las de fusas. Por otro lado, en la fuente B, en la mano izquierda de la parte del piano y debido a una razón práctica para el instrumentista, se encuentra de forma recurrente la eliminación del intervalo de décima en los acordes que lo contienen. También, en los cc. 6-7 de la fuente A, en la mano derecha y en la voz más baja de la mano izquierda de la parte del piano, se observa el punto de mayor densidad en los tiempos III-IV; en la fuente B sucede un cambio en la figuración rítmica en cuyo punto más denso del bajo en la mano izquierda es desplazado hacia el c. 7, lo que otorga un balance entre las texturas que suceden en la parte del piano en estos compases.

Aun cuando no se encuentra completa la fuente B, con base en las observaciones hechas, se puede concluir que es una corrección de la fuente A. Un signo inicial de lo anterior se observa en la descripción de la fuente A, donde el compositor señala la marcación del compás de  $5/4 -3+2 2+3-$ . Otro signo de esto es el cuidado en la escritura en la fuente B, lo que deja pensar que es una transcripción “en limpio” de la fuente A. Sin embargo, el hecho de que se tenga incompleta la fuente corregida, por lo tanto con las decisiones finales en ésta, se exige una metodología distinta de lo habitual, la cual indica que no se deben mezclar varias fuentes en una edición. Una opción para su edición crítica, en la que se tomen en cuenta ambas fuentes y cohabiten en la misma edición sin mezclarse, sería hacer una distinción de las anotaciones pertenecientes a cada fuente con un cambio de tamaño de punto o añadirlas al pie de página con la indicación de su origen.

### Anexo

Con la finalidad de dar una amplia perspectiva de la música vocal de Ramiro Luis Guerra González, se muestra a continuación la música vocal en el catálogo musical *Guerra Verzeichnis* (Valdez y Ammetto, 2020, pp. 4-5).

**Música vocal (sacra)**

- GVv-1. *Alleluia*, incompleta. Dotación: SAA, pf. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 124.
- GVv-2. [*Aleluya*]. Dotación: SATB.
- GVv-3. [*Aleluya*] (1988). Dotación: SATB.
- GVv-4. [*Antífona*]. Dotación: [¿SS?, B].
- GVv-5. [*Antífona*]. Dotación: SSA, org/pf.
- GVv-6. *Ave María*. Dotación: SATB. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 123.
- GVv-7. *Ave María* (1950). Dotación: SATB, org. Estreno: Monterrey, 1950. Bibliografía: Neira, 1950; Ortíz, 1950; Palma y Meza - Ayala, 2015, pp. 120-123.
- GVv-8. *Domine non sum dignus* (1966). Dotación: [ST]. Bibliografía: Soto, 1996, i, p. 187; Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 121.
- GVv-9. [*Credo*], incompleto. Dotación: [¿SAA?, B, org].
- GVv-10. [*Credo*], incompleto. Dotación: [¿S?, TB].
- GVv-11. [*Credo*], incompleto. Dotación: [S ¿A?, org].
- GVv-12. [*Kyrie eleison*]. Dotación: [SAB].
- GVv-13. [*Kyrie eleison*] (post 1960), incompleto. Dotación: SSA. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 123.
- GVv-14. *Misa* (1957). Dotación: C voc bl, SAATB, org. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 121.
- GVv-15. *Santa Cecilia* (enero de 1993). Dotación: SATB, org. Estreno: Alemania, [ciudad desconocida], parroquia de San Andrés. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 121.
- GVv-16. *María inmaculata* (17 de enero - 13 de marzo de 1996), incompleta. Dotación: SATB, 2 vl, 2 tr, org/pf. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 121.
- GVv-17. *Misa*, incompleta. Dotación: [SAB, org] [SA, org].
- GVv-18. *Ave verum* (26 de noviembre de 1959). Dotación: SSA. Bibliografía: Soto, 1996, i, p. 186; Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 121.
- GVv-19. *Anunciación* (diciembre de 1979 - mayo de 1988). Dotación: SSAA. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 121.
- GVv-20. *Nacimiento* (mayo de 1988). Dotación: SATB, [¿vl?]. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 121.
- GVv-21. *Jesús entre los doctores* (mayo de 1988). Dotación: TB, fl, cl, pf, vl, vlc, cb. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala 2015, p. 121.

**Música vocal (profana)**

- GVv-22. *Canción de cuna*, fragmento. Dotación: SSAABarB.
- GVv-23. *Ascender*. Dotación: V, pf. Bibliografía: Palma y Meza – Ayala, 2015, p. 123.
- GVv-24. [*Canción*], incompleta. Dotación: V, pf.
- GVv-25. *Las golondrinas* (1950). Dotación: [V, pf]. Estreno: Monterrey, 1950. Bibliografía: Ortíz, 1950; Palma y Meza – Ayala, 2015, p. 120.
- GVv-26. [*Canción*], fragmento. Dotación: [V, pf].
- GVv-27. [*Canon*]. Dotación: SATB.
- GVv-28. *Cañón* [¡sic!] a 30 voces. Dotación: [¿AA?].
- GVv-29. [*Cantata*] (ca. 1980), perdida. Dotación: no definida. Bibliografía: Palma y Meza – Ayala, 2015, p. 124.
- GVv-30. [*Cinco canciones*] Luz fértil, Canción de cuna, Retorno, Juegos naturales, Palíndromo (octubre 20 de 1959). Dotación: V, pf. Bibliografía: Soto, 1996, i, p. 186; Palma y Meza – Ayala, 2015, pp. 120-121.
- GVv-31. [*Coral*] (23 de mayo de 1978). Dotación: SATB. Bibliografía: Palma y Meza – Ayala, 2015, p. 124.
- GVv-32. *Lied*, incompleto. Dotación: [V], pf.
- GVv-33. *El principito - Ópera en 3 partes* (1960), fragmento. Dotación: picc, fl, ob, cl, fag, cor, tr, trb, trb b, tb, SB, timp en Re, timp en Sib, timp en Mi, 2 vl, vla, vlc, cb. Bibliografía: Palma y Meza – Ayala, 2015, p. 123.
- GVv-34. *Villancico*, fragmento. Dotación: V, pf. Bibliografía: Palma y Meza – Ayala 2015, p. 123.
- GVv-35. *El rosal de María* (octubre de 1963). Dotación: SSA. Bibliografía: Soto 1996, i, p. 187; Palma y Meza – Ayala, 2015, p. 121. Edición: Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010 (“Veritatis Colección Musical”).
- GVv-36. [Sin título], fragmento. Dotación: SATB, fl/picc, ob, cl, fag, tr, trb, cor, timp, 2 vl, vla, vlc, org.
- GVv-37. [Sin título], fragmento. Dotación: [¿TTB?]

**Referencias bibliográficas**

- Guerra, R. (1950). *Las golondrinas*. Monterrey: Archivo Musical Guerra.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Moncada, F. (1988). *La más sencilla, útil y práctica teoría de la música*. Ciudad de México: Framong.
- Ortíz, A. (1950). *Antonio Ortíz presenta a su discípulo el joven Ramiro Luis Guerra González*. Monterrey: Archivo Musical Guerra.

- Real Academia Española. (s.f.). Paralelismo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/paralelismo>.
- Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan.
- Valdez, J. y Ammetto, F. (2020). Una hojeada a las composiciones de Ramiro Luis Guerra González. *Revista Iberoamericana de Ciencias*, 7 (1), pp.1-10.
- Valdez, J. (2019). *El catálogo temático de Ramiro Luis Guerra González (1933-2003): problemas metodológicos y nuevas aportaciones* (Tesis de Doctorado). Universidad de Guanajuato, Guanajuato.

## **Música, humor y transgresión social en el performance de Alejandro García Villalón “Virulo” en el TrovaFest (Querétaro, 2019)**

*Music, humor, and social transgression in the performance of Alejandro García Villalón “Virulo” at the TrovaFest (Querétaro, 2019)*

*Pablo Alejandro Suárez Marrero*

Universidad de Guanajuato, México  
pdpablosuarez@gmail.com

Original recibido: 08/12/2021

Dictamen enviado: 08/02/2022

Aceptado: 04/03/2022

### **Resumen**

El sábado 07 de diciembre de 2019, Alejandro García Villalón “Virulo” se presentó en la Plaza Fundadores de la ciudad de Querétaro, como parte de las actividades programadas dentro del TrovaFest 2019. Este cantautor cubano-mexicano recurrió a su acervo compositivo para estructurar un performance músico-humorístico particular, situado en tiempo y lugar. Al considerar los pocos estudios existentes sobre sus composiciones performativas, para la presente ponencia se recurrió a una grabación sonora en vivo del evento musical, a la segmentación del performance estudiado, al análisis de sus lenguajes de ejecución y a una interpretación crítica de los datos hallados durante el trabajo de campo. La triangulación de los resultados condujo a la construcción de imágenes sonoro-musicales relacionadas con un humor paródico y socialmente transgresor. Para este acercamiento se recurrió a herramientas metodológicas provenientes de la etnomusicología, con énfasis en la escucha analítica del soporte grabado, el análisis musical del performance y los estudios de música popular. Esta ponencia busca contribuir a un mejor entendimiento de los discursos humorísticos al interior de expresiones musicales específicas, en tanto entrona a las grabaciones sonoras como performances, espacios intermediales entendibles desde lo fenomenológico y hermenéutico.

**Palabras clave:** música popular, humor, transgresión social, estudios de performance.

### **Abstract**

*On Saturday, December 7, 2019, Alejandro García Villalón "Virulo" performed at the Plaza Fundadores in the city of Querétaro, as part of the activities scheduled within the TrovaFest 2019. This Cuban Mexican songwriter used his compositional heritage to structure a particular musical-humorous performance, located in time and place. Considering the few existing studies on his performative compositions, for this presentation a live sound recording of the musical event was used, the segmentation of the studied performance, the analysis of its execution languages and a critical interpretation of the data found during field work. The triangulation of the results led to the construction of sound-musical images related to a parodic and socially transgressive humor. For this approach, methodological tools from ethnomusicology were used, with emphasis on analytical listening to the recorded medium, musical analysis of performance and popular music studies. This presentation seeks to contribute to a better understanding of humorous discursive within specific musical expressions, as it surrounds sound recordings as performances, intermedial spaces that can be understood from the phenomenological and hermeneutical point of view.*

**Keywords:** popular music, humor, social transgression, performance studies.

### **Introducción**

La sexta edición del TrovaFest tuvo lugar durante los días 07 y 08 de diciembre de 2019. El evento fue organizado por el cantautor mexicano Edgar Oceransky en la Plaza Fundadores del Centro Histórico de Querétaro, y el país invitado de honor fue Cuba. En su totalidad, contó con la participación de casi veinte artistas nacionales e internacionales a lo largo de las dos intensas jornadas de conciertos públicos. Allí convergieron Bego Cors, Ale Zequer, Rodrigo Rojas, Carlos Carreira, Manuel García, Diego Ojeda, Fernando Delgadillo, Gian Marco, Andrés Cepeda, Adryanna Cauduro, Juan Carreón, Gerardo Pablo, Loli Molina, Kurt, Nacho Sánchez, Haydée Milanés, Carlos Varela y Pablo Milanés (Rudo, 2019).

Dentro de esta pléyade, destacó la participación de Alejandro García Villalón "Virulo" (Figura 1), por los discursos humorísticos presentes en su canciónística (González, 2019). Este cantautor cubano-mexicano de formación musical autodidacta, fue miembro fundador del Movimiento de la Nueva Trova, participó y dirigió el Conjunto Nacional de Espectáculos de Cuba; asimismo, fundó el otrora Centro Nacional de Promoción del Humor en la década-

da de los años ochenta del siglo XX. Entre otras distinciones, en el año 2014 recibió el Premio Nacional de Humorismo por su obra artística, máxima distinción que otorga el actual Centro Promotor del Humor de Cuba, perteneciente al Consejo Nacional de las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura.



Figura 1. Cartel promocional del performance de Alejandro García Villalón—"Virulo" en el TrovaFest (Querétaro, 2019). Dominio público

A pesar de dichos reconocimientos y la intermitente cobertura mediática de su quehacer artístico, el humor musical de Virulo no ha sido sistematizado en su totalidad y menos aún desde disciplinas con orientación etnográfica. Entre los pocos antecedentes que existen para esta investigación, se encuentra la ponencia de Dalbem (2012), quien deconstruyó el performance *Comes y te vas* que presentó Alejandro García en el Café Albanta de la Ciudad de México, contrastándolo con la grabación homónima del 2008. Además, Ruiz-Trejo (2012) analizó algunas de sus canciones desde las teorías de la comunicación, para identificar símbolos socioculturales vinculados con contextos urbanos. A ellos se suman Suárez y Barreiro (2019), quienes abordaron el performance *Buena Risa Social Club*, representado por Virulo en el Café Antropía de León de los Aldama, Guanajuato.

Sin duda, aquellas personas que presenciaron el performance de Alejandro García Villalón "Virulo" en el TrovaFest (Querétaro, 2019), acudieron a un ejemplo singular dentro de la creación del cantautor y del propio evento cultural. Éste imbricó elementos discursivos de la música y el humor como formas creativas de realizar "la crítica social y la observación atinada de los diversos acontecimientos del mundo" (González, 2019). Entonces, es pertinente la formulación de las siguientes preguntas: ¿cuáles son las partes integrantes del performance de Alejandro García Villalón "Virulo" en el

TrovaFest ?, ¿qué características músico-textuales poseen sus lenguajes de ejecución?, y ¿cómo el cantautor construye imágenes sonoro-musicales relacionadas con un humor irónico, paródico y de transgresión social?

### **Presupuestos teórico-metodológicos**

El presente artículo encuentra su asidero teórico en los estudios de performance, en tanto campo académico emergente, abierto y múltiple (Schechner, 2012), que permite la integración de estrategias analíticas y metodologías de diferentes áreas disciplinares, para abordar comportamientos encarnados como prácticas expresivas (Taylor y Fuentes, 2011). Desde este punto de vista, el performance de *Virulo* en el TrovaFest 2019, se asume como un proceso sonoro-discursivo inmerso en prácticas sociales y culturales más amplias (Madrid, 2009), a las cuales vale la pena acercarse desde los estudios sociales de la música. Por tanto, esta investigación constituye un registro inicial y parcial de dicho performance, mismo que permite documentar y dar cuenta de su realización, así como una mayor accesibilidad a dicha acción artística (San Cristóbal, 2018).

Bajo este tenor, se recurre a una adecuación del modelo performativo de análisis musical propuesto por Qureshi (1987). Dicha etnomusicóloga canadiense enfatizó en un abordaje tripartito de vinculación entre los contextos performativos, los lenguajes de ejecución y la interpretación hermenéutica de los mismos. Al considerar las particularidades expresivas y performáticas del objeto de estudio, se recurrió a la segmentación del performance (Suárez y Barreiro, 2019), al análisis de los discursos músico-textuales (Rodríguez, 1995), así como a la triangulación de los datos desde una perspectiva situada (Rice, 2002). Todo ello condujo a la identificación de imágenes sonoro-musicales (Durán, 2018) de transgresión social manifiestas en un performance irónico y paródico, que configura un dispositivo discursivo particular del humor moderno (Suárez, 2021).

A lo largo de la investigación de gabinete prevaleció la escucha analítica del soporte grabado, resultante del trabajo de campo realizado en la tarde del sábado 07 de diciembre del 2019. La grabación tiene una duración total de 00:56:53 minutos, en formato de archivo \*.m4a, y una velocidad de transmisión de 148 kbps. Para su documentación se utilizó la aplicación "Grabadora" de un teléfono móvil Huawei P30 Lite, del mismo año de producción (Méndez y Suárez, 2019). Para la realización del trabajo de campo se siguieron las etapas de investigación, así como los criterios profesionales y éticos propuestos por Cámara (2004). Con posterioridad, se accedió a las grabaciones audiovisuales del performance de *Virulo* en el TrovaFest 2019, publicados por La Trova en Vivo.

Según consta en su sitio web, éste es un proyecto sin ánimo de lucro que “[...] busca documentar y compartir [...] experiencias siguiendo la escena de cantautor independiente” (La Trova en Vivo, 2020). Sus creadores, amantes de la crónica y el arte de las letras, persiguen tres metas: la creación de un repositorio central de cantautores reconocidos y emergentes, el conocimiento de los espacios musicales donde éstos se presentan, así como la unidad al interior de la comunidad de seguidores. Los documentos audiovisuales grabados por La Trova en vivo fueron socializados en su página oficial de internet, *Facebook*, *SoundCloud* y *YouTube*, a partir del 25 de abril de 2020. En esta última plataforma *online*, dichos videos fueron subidos de forma aleatoria, por lo que su organización y curaduría se hicieron necesarias. Para ello, se atendió al orden de las composiciones performativas presentadas por el cantautor, y se creó una lista de reproducción de archivos de video que permite una audiovisión parcial de lo acontecido durante el performance (Suárez, 2020).

### Segmentación del performance

La división del performance permitió la construcción de un modelo estructural de la participación de Virulo en el TrovaFest (Tabla 1), donde están presentes su segmentación temporal en minutos y segundos, la división del performance total en composiciones performativas y la identificación de sus secciones integrantes. Como se puede apreciar, el performance está integrado por una presentación hablada, siete composiciones performativas (P<sup>01-07</sup>), algunas ovaciones, después otra composición performativa (P<sup>08</sup>), y concluye con agradecimientos y aplausos.

SEGMENTACIÓN	COMPOSICIÓN	SECCIONES
TEMPORAL	PERFORMATIVA	INTEGRANTES
00:00:00-00:03:24	[Presentación]	H <sub>1</sub> -H <sub>2</sub> .
00:03:25-00:07:04	P <sup>01</sup> . El cantor posmoderno.	H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub> .
00:07:05-00:11:52	P <sup>02</sup> . [Donald Trump]	H-I-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> .
00:11:53-00:20:18	P <sup>03</sup> . [Amor a primer añejo]	H <sub>1</sub> -I <sub>1</sub> -C <sub>1</sub> -H <sub>2</sub> -C <sub>2</sub> -H <sub>3</sub> -C <sub>3</sub> -H <sub>4</sub> -H <sub>5</sub> -C <sub>4</sub> -I <sub>2</sub> .
00:20:19-00:25:01	P <sup>04</sup> . Amigos.	H-I <sub>1</sub> -C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub> -I <sub>2</sub> .
00:25:02-00:30:04	P <sup>05</sup> . [Latin Lover]	H <sub>1</sub> -I <sub>1</sub> -H <sub>2</sub> -I <sub>2</sub> -C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub> -I <sub>3</sub> -C <sub>5</sub> .
00:30:05-00:40:47	P <sup>06</sup> . El charro chaparro.	H <sub>1</sub> -H <sub>2</sub> -H <sub>3</sub> -I <sub>1</sub> -C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -I <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub> -I <sub>3</sub> -C <sub>5</sub> -C <sub>6</sub> -C <sub>7</sub> .
00:40:48-00:49:26	P <sup>07</sup> . Chile habanero.	H <sub>1</sub> -H <sub>2</sub> -H <sub>3</sub> -H <sub>4</sub> -I <sub>1</sub> -C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub> -I <sub>2</sub> -C <sub>5</sub> -C <sub>6</sub> .

00:49:27-00:49:55	[Ovaciones]	H.
00:49:56-00:56:11	P <sup>08</sup> . El colibrí.	H <sub>1</sub> -H <sub>2</sub> -I <sub>1</sub> -C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -I <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub> -I <sub>3</sub> -C <sub>5</sub> -C <sub>6</sub> -I <sub>4</sub> .
00:56:12-00:56:53	[Agradecimientos y aplausos]	H.

**Tabla 1.** Estructura del performance de Alejandro García Villalón “Virulo” en el TrovaFest (Querétaro, 2019). Elaboración propia

En las secciones integrantes de dichas composiciones performativas priman las partes cantadas (C = 39) sobre las habladas (H = 23) y las instrumentales (I = 17). Todas éstas comienzan con secciones habladas como formas textuales que permiten esclarecer los marcos interpretativos que se necesitan para un mejor entendimiento de lo que se va a trovar. En general, estas partes habladas son descriptivas y de marcada carga subjetiva, correspondientes a la historia de vida del cantautor. A su vez, las secciones cantadas poseen carácter narrativo, sobre todo cuando se abordan las coplas, mientras que los estribillos apuntan hacia lo sentencioso. Las secciones instrumentales funcionan como puentes entre secciones iguales (C<sub>4</sub>-I<sub>3</sub>-C<sub>5</sub>) o diferentes (H<sub>2</sub>-I<sub>1</sub>-C<sub>1</sub>), así como cierre en tres composiciones performativas (P<sup>03</sup>, P<sup>04</sup> y P<sup>08</sup>).

### Características músico-textuales del performance

Para el análisis de los lenguajes de ejecución, en primera instancia se recurrió a la identificación de los géneros musicales que el cantautor empleó en su performance (Figura 2). En P<sup>01</sup> se aprecian elementos discursivos que aluden al *rock & roll*, en P<sup>02</sup> acude a recursos percutivos del son cubano (Giro, 2007, t.4, 213) y P<sup>03</sup> constituye un asidero de influencias expresivas de la nueva trova cubana (Piñero, 2020). Por su parte, P<sup>04</sup> y P<sup>05</sup> son ejemplos de la canción latinoamericana (Gómez y Eli, 1995, pp. 408-420), con base en expresiones de índole amorosa. A su vez, en P<sup>06</sup> el cantautor acude a recursos musicales del mariachi y de la música regional mexicana (Pareyón, 2007), en P<sup>07</sup> al son cubano y en P<sup>08</sup> se conduce hacia la nueva trova cubana. Es importante denotar que la estructura del performance en sus vínculos genérico-musicales, no están dejados al azar. Se puede entrever una consecución cíclica en estas composiciones performativas, donde se alternan valores musicales externos e internos a la cultura musical de Virulo, que apuntan a una lógica expresiva. Esta especie de curaduría musical les otorga un sentido particular y orden a sus discursos expresivos.

Igual de importante es la determinación de las formas musicales de las composiciones performativas que integran la representación de Virulo. Si bien, la identificación de las secciones integrantes permite un acercamiento

to a su estructura performativa, se deben entender cómo funcionan dichas secciones al interior de sus propios recursos estilísticos. Sólo en P<sup>01</sup> el cantautor acude a la forma ternaria simple ||:a-b:|-a, donde “a” son las estrofas y “b” el estribillo. No pasa así con el resto de las composiciones performativas, donde emplea la forma binaria simple introducción-||:a-b:|-coda. En general, las introducciones y las codas son instrumentales, aunque esta última parte también puede poseer textos sentenciosos que rematan el sentido que Virulo otorga a sus composiciones performativas.

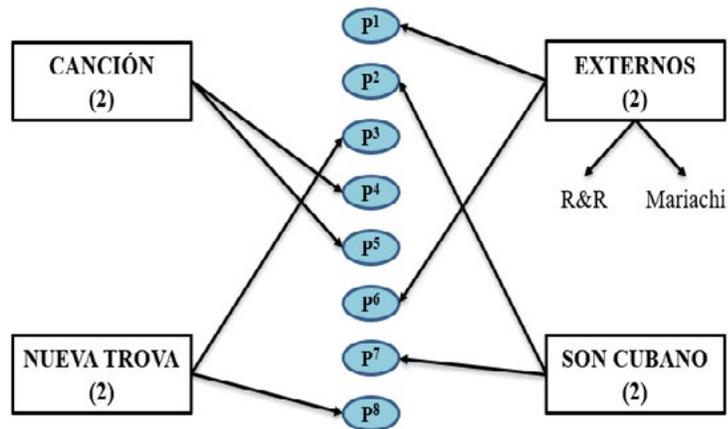


Figura 2. Influencias genérico-musicales en el performance de Alejandro García Villalón “Virulo” en el TrovaFest (Querétaro, 2019). Elaboración propia

Un escrutinio de los medios expresivos permite caracterizar los aspectos musicales relevantes presentes en el objeto de estudio, así como sus variaciones expresivas. Las texturas que priman son homofónicas, una voz cantada con acompañamiento de guitarra acústica (P<sup>03</sup> y P<sup>08</sup>), con percusión cubana (P<sup>02</sup> y P<sup>07</sup>), o sintetizadores MIDI (P<sup>05</sup> y P<sup>06</sup>). Estas sonoridades electrónicas son empleadas para completar los medios sonoros afines a los formatos instrumentales de cada género musical abordado. Esto se debe a que, en los últimos tiempos, Alejandro García ha manejado el formato de dúo con el percusionista cubano Rolando Valdés. No obstante, en el performance se pueden escuchar trompetas, acordeones, set de percusiones, flautas, clarines y hasta violines. Los timbres que aparecen en las composiciones performativas son pastosos en esencia, cuyos vínculos con las melodías en los registros medios pueden estar condicionados por la formación autodidacta del cantautor. Sin embargo, en algunas secciones Virulo acude a los registros agudos para performar caracteres dramáticos relacionados con la feminidad e identidades diversas: un homosexual (P<sup>04</sup>), una francesa (P<sup>05</sup>) y una madre mexicana (P<sup>06</sup>). Las ex-

presiones de dinámicas son casi inexistentes a lo largo del performance, a excepción de P<sup>08</sup>, donde remata la metáfora autobiográfica de *El colibrí* con un *crescendo*, final que se torna infinito y que alude a la continuidad de la velada.

Las agógicas cumplen funciones expresivas con variaciones en la mitad de las composiciones performativas: retardando (P<sup>03</sup> y P<sup>05</sup>) o acelerando (P<sup>06</sup> y P<sup>08</sup>) dentro de metro-ritmos estables. En estas dos últimas composiciones performativas, los acelerando finales buscan conducir al público a una catarsis musical sobre lo dicho de forma humorística: “[...] madre hay una sola / menos mal” (P<sup>06</sup>: C<sub>7</sub>) y “[...] el mundo fue feliz / y todo por un colibrí” (P<sup>08</sup>: C<sub>6</sub>). Los modos son todos mayores, Do, Sol y Re, los cuales pueden enlazarse con una sencillez presente en la construcción del discurso y al ambiente festinado del performance total. La música es importante dentro del humor de Virulo, pero también lo que dice de forma textual en sus estrofas. Por lo que el propio lenguaje musical se encuentra libre de galimatías expresivas y se subordina a funciones dramáticas particulares.

### Humor y transgresión social

Desde el punto de vista de los recursos del humor, Alejandro García establece una bivalencia de la risa en *El cantor posmoderno* (P<sup>01</sup>), cuando performa al cantor para afirmar y negar su papel activo en la construcción de la realidad. Atestigua sobre la necesidad de la participación social para prevenir las guerras inminentes, el aumento de radiaciones, la contaminación de las aguas y el aire, así como la eliminación de la flora marina, donde menciona figuras mitológicas como las sirenas (P<sup>01</sup>: C<sub>3</sub>). Al mismo tiempo, reniega de una postura alineada al auge del individualismo como concepción de vida, cuya noción radica en el aquí y el ahora de la materialidad. Ello conduce su discurso a una comparación entre los intereses públicos y privados en la sociedad actual, en el que toma distancia ideológica, social y geográfica de los primeros, aun cuando pueda atenerse a futuros cuestionamientos sobre dicha postura existencial.

En *Donald Trump* (P<sup>02</sup>), Virulo acude a la construcción de una imagen sonora-musical vinculada a los períodos de crisis; por lo que alude a la desestabilización política, económica y social sucedidas bajo el mandato de dicho presidente desde el 2016. El cantautor enjuicia algunos rasgos psicológicos y físicos de Trump como su carácter, el color de su piel y el peinado, vía utilizada para desacralizar la personalidad del sujeto a través del humor. Además, enfatiza en las formas en que el presidente ha criticado a la cultura latinoamericana y en particular a México, como si de estar enchilado se tratara (P<sup>02</sup>: C<sub>1</sub>). Después de un análisis de las posibles causas de los

comportamientos del estadounidense, entre las que se encuentra una posible venganza de Moctezuma al haber ingerido unos tacos condimentados en un mercado, Virulo llega a la conclusión que los recelos de Trump son resultantes de su calvicie y racismo internalizado (P<sup>02</sup>: C<sub>3</sub>). Entonces, enlaza la vanidad y los complejos internos de una figura pública de talla mundial, con las condiciones socioeconómicas de todo un continente que mira hacia un Estados Unidos radicalizado en cuestiones de política regional (Suárez y Barreiro, 2019).

Además, en *Amor a primer añejo* (P<sup>03</sup>) el cantautor exagera situaciones heredadas de la cultura popular: el alcohol como mediador de las relaciones en una noche de ligue. En una publicación precedente se realizó la segmentación, el análisis videográfico (formal, representacional y narrativo) y la interpretación hermenéutica de esta composición performativa con el nombre de *El ligue* dentro del audiovisual *El humor en estos tiempos da cólera* (ca. 1986) de Alejandro García (Suárez, Pérez y Barreiro, 2019). En ambas ocasiones, Virulo acude a la apropiación estética de los rasgos físicos de las féminas para emitir juicios de valor superficiales sobre sus limitadas bellezas y coincide en la primacía de los sentimientos al interior de una relación de pareja. Sin embargo, esta composición performativa adquiere nuevas connotaciones en el performance de Querétaro: cambia el ron cubano por el tequila mexicano, alude a un supuesto método azteca de “hazte pendejo” ante la cruda moral del día siguiente (P<sup>03</sup>: H<sub>1</sub>), a la vez que menciona el *Discovery Channel* como espacio de pertenencia y representación de los animales (P<sup>03</sup>: H<sub>4</sub>). Estos cambios ocurren en dos secciones habladas, por lo que constituyen recursos textuales de adecuación al contexto performativo, sin cambiar los discursos musicales en las secciones cantadas.

En *Amigos* (P<sup>04</sup>), Virulo performa diferentes caracteres dramáticos, donde alterna entre expresiones femeninas, masculinas e identidades diversas. Esta composición performativa se presenta a manera de videoclip musical, donde intervienen los personajes principales de Anita Dale Eso y Roberto Camilo, así como dos amigos. Después de haberse alcoholizado, Anita llega tarde a la casa, donde es dejada por un excelente amigo, quien resulta ser su amante. A su vez, Roberto la ha esperado toda la noche, lloroso y desvelado por la ausencia de su mujer. En un giro inesperado de la acción dramática, del cuarto sale Sofía, amigo y amante de Roberto, performado como un homosexual amanerado. En primera instancia, lo representado constituye una subversión de los roles sociales impuestos a cada una de las orientaciones de género, puesto que en el imaginario tradicional es el hombre quien debe salir a alcoholizarse en las noches junto con amigos, mientras que la mujer debe aguardar su llegada; conductas

que se intercambian en el performance. Además, el cantautor recurre a una mayor amplitud subjetiva sobre los valores de la amistad y los roles que pueden jugar en las relaciones interpersonales, donde incluye la diversidad sexual.

Alejandro García también representa diferentes caracteres dramáticos en *Latin Lover* (P<sup>05</sup>). En esta ocasión, performa a una francesa y a un latinoamericano en París, donde cada uno encarna estereotipos propios de su cultura germinal. La francesa es amante del café, convida al joven a su departamento, gusta de tener relaciones sexuales en su habitación y acude en todo momento a la civilidad, aun cuando llega el marido a su casa y la sorprende con el latino. Mientras que el chico prefiere ir a un bar, invita a la francesa a un motel, prefiere el coito en el sofá de la sala y huye de un encuentro frontal al ser encontrado por el esposo de la chica. Las diferencias entre Europa y América Latina se tornan superficiales. De forma explícita se asocia a este segundo continente con el tercer mundo y el subdesarrollo. Por lo que la francesa construye su relación con el latino desde presupuestos relacionados con el terrorismo, la lucha armada, la violación y la profundidad sexual (Suárez y Barreiro, 2019).

Las situaciones heredadas también son transgredidas en *El charro charro* (P<sup>06</sup>), donde el cantautor hiperboliza el rol de los padres y madres en la educación familiar mexicana de su prole. En un primer momento recurre a lo acontecido con *El torito* en el drama *Ustedes los ricos* (Rodríguez, 1948), para contrastarlo con la cinematografía soviética programada en Cuba en los primeros años del proceso revolucionario (P<sup>06</sup>: H<sub>2</sub>-H<sub>3</sub>). Después, a modo de homenaje estereotipado al cine mexicano, Virulo aborda las peripecias de un charro y su madre en una cantina. Es en esta segunda parte donde acude a momentos de desacralización de representaciones culturales: la masculinidad mediante dos pistolas, la virilidad al deber corresponde a la mayor cantidad de "viejas", el traje de charro como símbolo varonil, la construcción de espacios de socialización masculina que sedimentan su suerte en el juego de cartas, así como el hecho de que los machos beben tequila. Como se puede apreciar, el cantautor busca deconstruir lo entendido como la identidad del macho-varón-masculino en México, al criticar la legitimación simbólica realizada por las madres dentro de las familias, aspectos relacionados con algunas características del humor cruel mexicano (Salgado, 1988).

De igual forma, en *Chile habanero* (P<sup>07</sup>) Alejandro García dramatiza algunas situaciones heredadas de la cultura popular, con énfasis en los procesos de inculturación de un cubano en México. Mediante metáforas gastronómicas compara a los jumiles en un taco con personas resignadas ante las promesas del Partido Revolucionario Institucional (P<sup>07</sup>: H<sub>3</sub>), basa

su fuente de desconfianza en la traición y contraataque del chile habanero, además de que reconoce a la torta cubana como una completa desconocida en su país. Una vez más, explicita la venganza de Moctezuma para performarse como invasor en tierras mexicas, pero un conquistador de los espacios socioculturales ya ocupados por cubanas y habaneros, quienes han cambiado al vivir en el extranjero. Al decir de Dalbem: “Desde su posición ambigua de extranjero ignorante, Virulo desafía a los propios mexicanos a retomar y repensar su pasado político a través del humor que él performa [...]” (2012, p.15).

La bivalencia de la risa se vuelve apreciar en *El colibrí* (P<sup>08</sup>), donde legitima la necesidad de una visión interdisciplinar para afrontar la vida y la sociedad. En primera instancia, Virulo niega de las alergias y urticarias que pueden causar los contextos germinales, así como de miradas parciales y poco coloridas de la existencia. No obstante, la representación del ave es utilizada para desacralizar algunas disciplinas que limitan las aproximaciones a una realidad social cuyo asidero fundamental es el constante cambio. Por lo que acude a la alegoría de la caverna de Platón para que el colibrí emigre a la ciudad, símbolo de modernidad y civilidad. Con ello entroniza el cambio como necesidad, la alfabetización como vía ineludible para una mejor comprensión de lo circundante y la lectura como medio idóneo para obtener conocimientos. El cantautor testimonia sobre la necesidad de ampliar los horizontes de expectativas mediante nuevas experiencias de investigación (P<sup>08</sup>: C<sub>5</sub>), la publicación de los resultados hallados y la defensa de una visión distinta del conocimiento, que conduzcan a una transformación real de la vida.

### Conclusiones

En el performance presentado en el TrovaFest (Querétaro, 2019), Alejandro García Villalón “Virulo” acude a lo irónico (P<sup>01</sup>- P<sup>02</sup>-P<sup>07</sup>-P<sup>08</sup>) y lo paródico (P<sup>03</sup>-P<sup>04</sup>-P<sup>05</sup>-P<sup>06</sup>) para construir varias imágenes sonoro-musicales: bivalencias en la risa, vínculos con las crisis, sobreactuación de la cultura popular y performatividad de caracteres dramáticos. Lo positivo y lo negativo del humor musical coadyuvan a deconstruir la identidad cultural de los pueblos, a la vez que conduce a la formulación de cuestionamientos sobre la herencia social compartida, por lo que su performance constituye una propuesta de transgresión a los límites impuestos o asumidos en sociedad. Sin dudas, en sus discursos existen relaciones intrínsecas entre lo que expresa de modo textual y lo que la música performa, dándole prioridad a conocimientos y experiencias compartidas entre él y sus escuchas. Ello lo conduce a mantener una actitud crítica indirecta en sus composiciones performativas, pero hace explícita el blanco de la crítica intencional (Kalbermatten, 2009).

Esto puede estar relacionado con formas propias del teatro vernáculo cubano, adquiridas durante su paso por el Conjunto Nacional de Espectáculos de Cuba en la década de los años ochenta del siglo XX. A su vez, lo sitúa en el horizonte de expectativas de una segunda generación del Movimiento de la Nueva Trova cubana, a la cual no perteneció, pero con quienes mantuvo algunos enlaces creativos. Al decir de Borges-Triana: “La segunda mitad de los 80 fue un momento propicio para el florecimiento de maneras renovadoras de expresión artística en Cuba [...], muestras ya estudiadas de las transgresiones temáticas y formales que tienen lugar en ese contexto [...]” (2008, p.12). De ahí que se pueda enlazar el performance de Querétaro (2019) con algunos de los principales temas abordados por la música cubana alternativa (Borges-Triana, 2008, pp. 94-95): desilusión ante el fracaso de un proyecto social idílico que ha llevado a una visión pesimista del entorno social (P<sup>01</sup>), sensación de desamparo ante la inminente crisis económica (P<sup>02</sup>), falsa santidad de las normas sociales de conducta (P<sup>03</sup>), el mundo de las relaciones homosexuales (P<sup>04</sup>), reflejo de la crisis de valores que se expresa en problemas sociales (P<sup>05</sup>), gusto por la burla pública y el choteo (P<sup>06</sup>), lo que representa el fenómeno de la emigración (P<sup>07</sup>), así como la expresión de un reclamo social de envergadura universal (P<sup>08</sup>).

Como se puede apreciar, estos constructos enlazan con características del carnaval renacentista (Durán, 2018), en tanto expresión contracultural y de transgresión social que se opuso al humor medieval. Virulo condujo al público a la construcción de nuevas realidades desde el Humanismo, para cuestionar el quehacer histórico de los seres humanos como formas particulares y construcciones de identidades diversas. Sin embargo, esta diversidad de imágenes sonoro-musicales permiten concluir que Alejandro García Villalón “Virulo” opera sus discursos creativos desde un imaginario identificado como postmoderno, en relación con la cantidad de los intratextos que incorpora a su crítica. De forma creativa, enarbola un performance particular, en cuyo cuerpo performático vincula lo hablado, lo musical y lo escénico como discursos propicios para transgredir la realidad germinal y circundante.

### Referencias bibliográficas

- Borges-Triana, J. (2008). *Concierto cubano finisecular: para un estudio de la música cubana alternativa*. La Habana: Editorial Universitaria.
- Cámara, E. (2004). *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales

- Dalbem, C. (19-21 de septiembre de 2012). *Comes y te vas: Performance y Performatividad en la obra de Alejandro García Villalón Virulo* [Ponencia presentada en el 8vo. Encontro Internacional de Música e Mídia, Universidade de São Paulo].
- Durán, M. (2018). *La reinterpretación del pachuco a través del humor: el caso de Tin Tan. Una aproximación desde las dimensiones auditiva y visual* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. <http://132.248.9.195/ptd2018/marzo/0771286/Index.html>
- Giro, R. (2007). *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, 4 tomos. La Habana: Letras Cubanas.
- Gómez, Z. y Eli, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación.
- González, R. (08 de diciembre de 2019). *Alejandro García "Virulo" contagia de trova y humor en el Trovafest*. Facebook. Consultado el 16 de diciembre de 2020. <https://www.facebook.com/CancionistasOficial/posts/436322387047196>
- Kalbermatten, M. (2009). Aires de familia entre la ironía, el sarcasmo y la parodia en la conversación entre argentinos. *Revista Iberoamericana de Lingüística* 4: 69–112.
- La Trova en Vivo (2020). *La Trova en Vivo... Una ventana a la Canción de Autor – Sobre la Trova en Vivo*. Consultado el 16 de diciembre de 2020. <https://www.latrovaenvivo.com/sobre-nosotros>
- Madrid, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans - Revista Transcultural de Música* (13). Consultado el 07 de marzo de 2022. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>
- Méndez, R. y Suárez, P. (2019). Grabación sonora del performance de Alejandro García Villalón "Virulo" en el TrovaFest (Querétaro, 2019) [Digital de campo - inédita].
- Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, 2 tomos. Guadalajara: Universidad Panamericana.
- Piñero, J. (09 de junio de 2020). *Virulo, La Nueva Trova y El Humor*. *Cubaescena.cult.cu*. Consultado el 07 de marzo de 2021. <http://cubaescena.cult.cu/virulo-la-nueva-trova-humor/>
- Qureshi, R. (1987). Musical sound and contextual input: A performance model for musical analysis. *Ethnomusicology* 31: 56–86.
- Rice, T. (2002). Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía. En *Los últimos diez años de la investigación musical*, J. Martín y C. Villar-Taboada (coords.), 91-126. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- Rodríguez, I. (dir.). (1948). *Ustedes los ricos* [Película]. Producciones Rodríguez Hermanos.
- Rodríguez, L. (1995). *Consideraciones teóricas acerca de la nueva canción*. La Habana: Banco de Ideas Zeta BIZ.
- Rudo, L. (02 de septiembre de 2019). 20 artistas de talla internacional participarán en la 6ª edición del Trovafest. *AM Querétaro*. Consultado el 30 de noviembre de 2020. <https://amqueretaro.com/queretaro/2019/09/02/20-artistas-de-talla-internacional-participaran-en-la-6a-edicion-del-trovafest/>
- Ruiz-Trejo, E. (2012). *Sonamos pese a todo. El humor en la música latinoamericana. Análisis comparativo de los casos: Les Luthiers, Chava Flores y Virulo* [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. <http://132.248.9.195/ptd2013/agosto/0700383/Index.html>
- Salgado, A. (1988). *Humor negro y cruel... (... y muy mexicano)*. Ciudad de México: Editorial Libra S.A.
- San Cristóbal, U. (2018). ¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (01), enero-junio: 207-231. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.appe>
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Suárez, B. (2021). El decir humorístico. Una aproximación a las cuestiones enunciativas en las prácticas discursivas del humor. En *Arruinando chistes. Panorama de los estudios del humor y lo cómico*, M. Burkart, M. Fraticelli y T. Várnagy (coords.), 39-55. Buenos aires: Teseo Press.
- Suárez, P. (16 de noviembre de 2020). *Alejandro García Virulo – TrovaFest 2019* [Lista de Reproducción – Archivos de Vídeo]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=pKZr8ZKNLhI&list=PLZfbkhN\\_xYW37bDrBf337CEqa6elkkGA3](https://www.youtube.com/watch?v=pKZr8ZKNLhI&list=PLZfbkhN_xYW37bDrBf337CEqa6elkkGA3)
- Suárez, P. y Barreiro, J. (2019). Música, humor y crítica social en el performance *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018) de Alejandro García Villalón Virulo. *MARLAS* 3 (2): 58-77. <http://doi.org/10.23870/marlas.251>
- Suárez, P., Pérez, A. y Barreiro, J. (2019). Momentos sociológicos en el performance musical *El humor en estos tiempos da cólera* (ca. 1986) de Alejandro García Villalón Virulo. *De Raíz Diversa* 6 (11): 79-103. <http://doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2019.11.69842>
- Taylor, D. y Fuentes, M. (eds.). (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica / Instituto Hemisférico de Performance y Política.

## Un sabor en cada lenguaje.

### Apropiaciones japonesas en *Umami* de Laia Jufresa

*A Flavor in Each Language.*

*Japanese Appropriations in Umami by Laia Jufresa*

*Berenice Ramos Romero*

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

bramos1@uc.cl

Original recibido: 28/02/2022

Dictamen enviado: 2/03/2022

Aceptado: 11/04/2022

#### Resumen

La presencia cultural y narrativa de Japón en el territorio mexicano data de hace ya algunas décadas, recordemos el trabajo de autores como José Juan Tablada y Octavio Paz enlazando su estilística a la literatura nipona, esencialmente al haiku. Sin embargo, el interés por la estética nipona ha dejado de situarse en modelos estructurales, en cambio, es notable que en la narrativa contemporánea mexicana se ha establecido un vínculo con lo japonés como un espacio que permite la transgresión temática y estructural, prueba de ello la encontramos en la obra literaria de Mario Bellatin, Antonio Ortuño, Álvaro Enrique y, de manera irruptora, en la escritora Laia Jufresa (Ciudad de México, 1983) en quien se centra el presente texto.

La obra de la autora mexicana es relativamente nueva, adjetivo que se impone a lo largo de su primera novela *Umami* (2015). En este artículo se aborda con diversos ejemplos la interrelación entre lo lingüístico y lo afectivo de los que se sirve Jufresa para crear nuevos significantes. La imaginería lingüística de la narradora de esta novela deviene de la vaga interacción con lo japonés, lo que de forma positiva le permite crear un nuevo y expansivo universo lingüístico.

**Palabras clave:** Laia Jufresa; Estudios Asiáticos; Japonismo, traducción.

**Abstract**

*The cultural and narrative presence of Japan in Mexican territory dates back some decades, let us remember the work of authors such as José Juan Tablada and Octavio Paz linking their style to Japanese literature, essentially to haiku. However, the interest in Japanese aesthetics has ceased to be situated in structural models and it is notable that in contemporary Mexican narrative a link has been established with the Japanese as a space that allows thematic and structural transgression, proof of this is found in the literary work of Mario Bellatin, Antonio Ortuño, Álvaro Enrigue and, in an irruptive way, in the writer Laia Jufresa (Mexico City, 1983) on whom this text focuses.*

*The work of the Mexican author is relatively new, an adjective that prevails throughout her first novel *Umami* (2015). This article deals with various examples of the interrelation between the linguistic and the affective that Jufresa uses to create new signifiers. The linguistic imagery of the narrator of this novel comes from her vague interaction with the Japanese, which in a positive way allows her to create a new and expansive linguistic universe.*

**Keywords:** *Laia Jufresa; Asian Studies, Japanism; translation.*

**Introducción**

*Vosotros tenéis derecho, dice el haiku, a ser fútiles, cortos, ordinarios,  
encerrad lo que veis, lo que sentís en un tenue horizonte de palabras,  
y os parecerá interesante.*

Roland Barthes

En una extensa reflexión plasmada en *El imperio de los signos*, Roland Barthes, al regresar de Tokio, nos advierte de las nuevas prácticas en los discursos:

Si quiero imaginar un pueblo ficticio, puedo darle un nombre inventado, tratarlo declaradamente como un objeto novelesco, fundar una nueva Garabagne, sin comprometer así ningún país real en mi fantasía (pero entonces esta misma fantasía es la que comprometo en los signos de la literatura). También puedo, sin pretender en absoluto representar o analizar la menor realidad (he aquí los mayores gestos del discurso occidental), tomar de alguna parte del mundo (allá) un cierto número de rasgos (palabra gráfica y lingüística) y con ellos crear deliberadamente un sistema. A este sistema lo llamaré: el Japón (Barthes, 2014, p. 7).

De esta manera, Barthes invita al resto de los no orientales a buscar en las formas japonesas lo que la literatura les ha negado. Ve en Japón un símbolo de liberación, un referente que incita a ser llenado de frases e invenciones propias. Además, indica que para un lector moderno “la impresión de variedad” resulta más interesante y fuerte en tanto que reconoce en la lengua empleada estructuras inestables, una sintaxis libre e incremento del vocabulario (Barthes, 2011, p. 45). Desde esta óptica barthesiana el presente artículo aborda *Umami* (2015), la primera novela de la escritora mexicana Laia Jufresa. Se presenta la riqueza de la construcción de un nuevo lenguaje en el texto y su ingenio al articularlo como resultado de un acontecer que se aproxima a la imaginería japonesa.

Antes de introducirnos al análisis que nos ocupa en este texto, centrémonos brevemente en el Japonismo. Definido como la influencia de Japón en Occidente, ha sido algo más que una exótica moda y puede ser considerado como uno de los resultados más enriquecedores de nuestra cultura en la Edad Contemporánea. Su origen se da a mediados del siglo XIX y su desarrollo se extendió hasta la década de los años treinta del siglo XX. El origen del término es difuso, se ha atribuido a Baudelaire e incluso a Émile Zola, sin embargo, se le ha dado la patente del término al crítico francés Philippe Burty quien lo utilizó por primera vez en 1872. Así, Francia fue el primer y, quizá, el principal consumidor de producción cultural japonesa, lo cual explica que los artistas europeos de ese período se vieran estimulados por los ideales de la cultura nipona.

El escenario cultural nipón y su recepción fue cambiando. El Japonismo extendió su campo de acción hacia todas las manifestaciones culturales de la burguesía europea, principalmente al mundo artístico –como se ha mencionado–, pero también a la ópera, moda, decoración, publicidad y sobre todo a la literatura. Una etapa muy fructífera de esta influencia fue en la década de los años veinte del pasado siglo ya que el Japonismo, en el ámbito literario, da mayor profundidad y asimilación del haiku en las obras escritas en español. Posterior al acercamiento con el haiku se exagera en un interés por conocer la narrativa nipona. Dentro de ésta, el *Japonismo* implica la evidencia estética, rasgos y atributos de la narrativa nipona en el imaginario creativo de la literatura occidental. En el caso de la literatura latinoamericana, dicha presencia se ha incrementado a partir de la primera década del siglo XXI, partiendo de textos como *El jardín de la señora Murakami* (2000) del escritor mexicano Mario Bellatin, hasta la reciente publicación de *Diario de Japón* (2022) de la autora chilena María José Ferrada (Ramos, 2021). Es en este escenario de inserción japonista en la narrativa

latinoamericana reciente<sup>1</sup> desde donde se realiza el presente análisis de la obra de *Umami*.

### El sabor japonés en *Umami* de Laia Jufresa

*Antes de significar algo, el lenguaje significa para alguien.*

Jacques Lacan

<sup>1</sup> A continuación se presentan distintos textos que develan la emergencia de estas narrativas latinoamericanas japonistas: *El jardín de la señora Murakami* (2000) de Mario Bellatin; *Un samurái ve el amanecer en Acapulco* (2013) de Álvaro Enrigue; «Bonsái» (2008) y «El matrimonio de los peces rojos» (2013) de Guadalupe Nettel; *Cuaderno de Tokio* (2016) de Horacio Castellanos; *El libro de los bolsillos* (2013) de Gonzalo Maier; «Extranjero» (2013) y «Polvo enamorado» (2013) de Augusto Higa Oshiro; *Kimokawaii* (2015) de Enrique Planas; «Isaac» de Sergio Galarza; «La epidemia de Traiguén» (2016) e «Imposible salir de la tierra» (2013) de Alejandra Costamagna; *Nunca acaricies a un perro en llamas* (2010) de Alberto Gallo; «Chicos que vuelven» (2010) de Mariana Enriquez; *Bonsái* (2006) de Alejandro Zambra; *Umami* (2015) de Laia Jufresa; «El jardín japonés» (2007) de Antonio Ortuño; «La gran ola de Kanagawa» (2015) de Sergio Cevedo; *El libro de la desobediencia* (2017) de Rafael Courtoisie; *Que venga la gorda muerte* (2015) de Álvaro Robledo; *María Domecq* (2007) y *Yo recordaré por ustedes* (2014) de Juan Forn; *Caja negra* (2006), de Álvaro Bisama; *Hanami* (2006), de Cristina Rascón Castro; *Bosque quemado* (2008), de Roberto Brodsky; *El testigo* (2004) y *Forward; Kioto* (2010), de Juan Villoro; *Ensayos bonsái* (2011), de Fabián Casas; *Kokoro. Una mexicana en Japón* (2011), de Araceli Tinajero; «Variación sobre temas de Murakami y Tsao Hsueh-Kin» (2011), de Tryno Maldonado; «El ojo de Watanabe» (2012), de Andrea Jeftanovic; «Jardín japonés» (2013), de Beatriz García Huidobro; *Jardín* (2014), de Pablo Simonetti; *Nosotros caminamos en sueños* (2014), de Patricio Pron; *Diario de Kioto* (2015); *Niebla al mediodía* (2015), de Tomás González; *Los árboles caídos también son el bosque* (2015), de Alejandra Kamiya; «Japonés» (2016), de Rodolfo Fogwill; *Tsunami* (2016), de Ezio Neyra; *Los años tristes de Kawabata* (2016), de Miguel Sardegna; *La señora del dolor* (2017), de Carlos Tromben; *Gaijin* (2017), de Maximiliano Matayoshi; *Vikinga Bonsái* (2019), de Ana Ojeda; *Diario de un invierno en Tokio* (2020), de Matías Serra Bradford; *Canción* (2020), de Eduardo Halfon (Ramos, 2021).

En *Umami* (2015) Laia Jufresa<sup>2</sup> inserta, en un ejercicio paratextual, el significativo *umami*<sup>3</sup> con el cual predispone a sus lectores a acercarse al libro desde una perspectiva japonista. *Umami* es la primera novela de la autora mexicana, en ella se presenta un deseo por experimentar con la deconstrucción del lenguaje, siendo la búsqueda de innovación en su uso una de las propuestas esenciales de su narrativa. Para lograr dicho cometido recurre a hacer dialogar la algarabía mexicana con influencias extranjeras, particularmente con la nipona. Así, la palabra japonesa *umami* es empleada por la autora como un recurso para crear un universo nuevo en la novela. Mediante la explotación lúdica del lenguaje convoca a las lectoras y los lectores a plantearse textualidades heterogéneas.

*Umami* narra la vida de Ana y de los habitantes que residen en un complejo habitacional llamado Campanario. El diseño de esta pequeña urbanización fue ideado por Alfonso, especialista en alimentación prehispánica; el esquema de ese espacio guarda similitudes con la lengua humana y cada construcción-casa lleva el nombre de cada uno de los cinco sabores que son perceptibles al paladar: ácido, amargo, dulce, salado y umami. Mientras Ana se empeña en plantar milpas en su área verde, se nos presentan acontecimientos del pasado de cada familia que habita en el complejo, las vidas de estas familias son relatadas desde la mirada de los infantes y en su mayoría son metaforizadas con la descripción de *umami*.

---

<sup>2</sup> Nació en el año de 1983 en el estado de Veracruz, México. Realizó sus estudios en La Sorbona como licenciada en Artes, además tiene un máster en álbum infantil ilustrado. Fue becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas del 2004 al 2006 y también del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en México con un periodo del 2008 al 2013. La autora ha colaborado en distintas revistas tales como *Letras Libres*, *Words Without Borders* y *McSweeney's*, además colabora con *El País*, *Radio BBC* y *Netflix*. Su primera publicación corresponde al libro de cuentos *El esquinista* (2014), posteriormente publica *Umami* (2015) la cual ha sido traducida a varios idiomas. *Umami* fue seleccionada como la mejor novela en español en el Festival de primeras novelas de Chambéry, Francia. Laia Jufresa recibió el premio PEN Translates Award por su novela *Umami* y con ella fue finalista del The Best Translated Book Award 2017. En el año 2014 fue seleccionada dentro del grupo de los veinte autores mexicanos menores de 40 años más destacados. En 2017 formó parte de los 39 autores más distinguidos de América Latina por Bogotá 39. Finalmente, desde el año 2019 forma parte del Sistema de Creadores de Arte, México y está terminando su segunda novela que lleva por título *Réplica*.

<sup>3</sup> *Umami* es el nombre japonés que se otorga para nombrar aquellas sustancias que combinan nucleótidos inosinato y guanilato con minerales como el potasio y el sodio. Se reconoce que la combinación o sabor fue descubierto en 1908.

El espacio residencial descrito se presenta como una dimensión lúdica y metaliteraria a lo largo de toda la novela. Por un lado, lúdica porque de manera constante apela a la interrelación entre el espacio, la vida afectiva de los personajes, la corporeización de los habitantes del residencial y sus formas de nombrar emociones; por otro, *Umami* es también el nombre de un libro escrito por Alfonso.

Mediante un ejercicio metaliterario Laia Jufresa<sup>4</sup> nos presenta el origen del uso que hará del significante *umami*, lo expone a través de Alfonso, personaje que, apoyado en relatos de su tesis doctoral, explica la concepción, introducción, uso y difusión de *umami* en Occidente, concretamente en México, que resalta Ana “México es parte de Occidente” (Jufresa, 2014, p. 85), a la par que avanza la narración de Jufresa. Al inicio de la novela, Ana presenta la tesis de “Alf” –y al resto de lectores– a Pina, quien al escuchar esa palabra nueva pregunta si es una novela de pedofilia, de inmediato Ana la corrige: “Nada que ver, es un ensayo antropológico sobre la relación entre el quinto sabor y la comida prehispánica” (Jufresa, 2014, p. 22); además, enfatiza en que es Alfonso quien introduce el concepto de *umami* en la “conversación gastronómica nacional.” (Jufresa, 2014, p. 58)

A partir del énfasis entre *concepto nuevo* y *conversación*, se establece una línea de creación lúdica en el lenguaje que se va a presentar a lo largo de toda la novela. Ana, al ser tan atenta a la metodología de Alfonso para introducir un término nuevo en una cultura, primordialmente en su gastronomía, quiere realizar el mismo ejercicio desde una subjetividad que apela más a la sensibilidad del personaje. Así, el juego de palabras creadas está hecho en función de y para desvelar emociones confusas. Por ejemplo, un lugar con muros morados, donde habitan personas con trastornos psicológicos, es nombrado como *moradicomio*, una persona al sonrojarse se dice adquiere un tono *resentirrojo*. En un breve pasaje, dónde se desvela cómo es el ejercicio creativo y las asociaciones realizadas por Ana para armar esas palabras, leemos: “Adiós a su luz amarillita y agobiante (¿cómo se llama el color? ¿amaritedio? ¿amaritenso? ¿amariterco? [...] Este color, decide, se llama blanfil [...] la luz filtrada por el Tafil.” (Jufresa, 2014, p. 32). Aunque Ana es la primera en establecer este juego con el lenguaje, no tarda en expandirlo hasta sus amigas, quienes de inmediato lo apropian para también poder expresar emociones. La narradora nos describe: “Marina

---

<sup>4</sup> Mediante la metaliteratura pareciera que Laia Jufresa dialoga, de alguna manera, con el trabajo escritural del autor chileno Alejandro Zambra en su novela corta *Bonsái*. En dicha novela Julio, el personaje principal, crea una novela llamada *Bonsái* la cual va lográndose conforme se va desarrollando *Bonsái* del autor patagónico.

visitó por primera vez la Casa Amargo [...] vio su águila sobre el nopal, su aquí es dónde. La palabra con que asoció esa certeza fue: posibilidades. El color, entonces, ese blanco de lo posible, encendido por el sol sobre la pared lisa, se llamó blansible” (Jufresa, 2014, p. 29), o en otro de los casos “Rostra es el rosa clarito que queda abajo de una costra que te arrancas” (Jufresa, 2014, p. 235), expresa Pina cuando aprende la técnica de Ana. El método elaborado por Ana encierra en sí mismo un carácter reflexivo donde se conjunta lo corporal, lo afectivo y lo cognitivo al generar conceptualizaciones que son capaces de envolver las experiencias de los personajes.

Como se mencionaba anteriormente, la estructura narrativa de *Umami* se despliega alternando distintos tiempos, todos ellos, narrados por Ana. En la novela a veces nos encontramos con la memoria de la infanta Ana, en otros momentos con la voz de una Ana adulta en quien Laia Jufresa deposita una asimilación más profunda del significante japonés y, por lo tanto, de una apropiación del concepto oriental que torna el juego de la alteración del lenguaje como algo más complejo, esto debido a que requiere de la referencialidad fonética del idioma japonés. Recuerda Ana que cuando ella y Noelia comían algo a lo que “le faltaba chiste, no era sabroso, no tenía carnita”, ambas decretaban “*Umami Sin*” porque según las chicas aquella aseveración, bajo ese orden, “Sonaba japonés” (Jufresa, 2014, p. 194). Otro uso de la expresión es empleado a partir de una reflexión sobre las niñas y los niños que no tienen hermanos: “Ser sólo hija es muy *Umami Sin*” (Jufresa, 2014, p. 197), dice la personaje principal.

Como resultado del juego lingüístico y percepción cultural, Laia Jufresa construye en su propuesta literaria un espacio dialógico con la identidad nipona. Al preservar palabras heredadas de la identidad cultural japonesa e insertarlas dentro de una estética narrativa arraigada en lo latinoamericano, fractura la gramática literaria para hacer crecer la semántica, logrando así la rearticulación total de la estructura cultural propia. Se puede señalar entonces, que la escritura de Jufresa está operando dentro de lo que para los estudios transculturales se reconoce como *plasticidad cultural*. Dentro de la literatura, el crítico Ángel Rama señala que este concepto se debe a que los artistas no se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una y otra cultura, sino que, al percibir que cada una es una estructura autónoma, entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas localizaciones dentro de ella (Rama, 1989, p. 13).

Además de que el *método umami*, llamémosle así a la técnica para agregar un término a una emoción indescriptible, les sirve a los personajes para describir sensibilidades, también es utilizado para describir a las per-

sonas. De manera extensa, cuando Ana pregunta a Alfonso sobre cómo podría describir a su exesposa, Alfonso de inmediato señala que el título perfecto para ella es *umami*, ya que, al igual que el quinto sabor, Noelia era tan necesaria como difícil de explicar:

[...] es ese sabor que satura las papilas gustativas sin, por lo tanto, dejarse distinguir, oscilando tan campante entre lo salado y lo dulce, ahora muy así, ahora muy asado. Complejo y a la vez claro y redondo, como era también la Noe: tan conocida como impredecible. Es un título perfecto porque nadie lo entendería y yo nunca entendí cabalmente a Noelia Vargas Vargas (Jufresa, 2014, p. 134).

Si bien Laia Jufresa plantea un ejercicio relevante del lado lúdico del lenguaje, también expone la reticencia y/o desobediencia que se genera cuando se aprende de una cultura nueva. Por una parte, la apropiación de términos puede enriquecer, pero por otra, disminuir el crecimiento multicultural. Esta conclusión se plantea así porque en algunos pasajes de la novela se muestra cómo los personajes no aceptan las formas gramaticales ni culturales del país oriental. Un ejemplo de ello ocurre cuando Alfonso menciona su relación profesional con el hijo del descubridor del *umami*, a quien decide nombrar como Kikunae pese a que él mismo declara “me explicó en varias misivas cómo chingaos funcionan los nombres y apellidos en Japón, yo nunca entendí nada y lo llamé siempre Kikunae.” (Jufresa, 2014, p. 186).

Además de ese gesto de resistencia cultural, en la novela se exhibe un vaivén entre una propuesta innovadora y un constante interés por reforzar estereotipos sobre las formas orientales. Así, la narradora describe a un par de personajes desde la problemática de la representación, es decir, de lo que supone es oriental y, por lo tanto, cae en el cliché, mismo que llega a caer en una suerte de parodia. En un diálogo, Marina y Ana insisten en que su amiga Pina parece asiática al igual que su hermano Beto, recuerdan que la madre de ambos es japonesa y resuelven: “Por eso en el fondo él es tan cuadrado” (Jufresa, 2014, p.173) mientras que Pina es “hermosa, de una belleza onírica, con esos ojos de Buda, a la vez redondos y rasgados, y esa nariz ominosa, angosta, como urgida de expandirse, como anunciando una vida de asfixias.” (Jufresa, 2014, p. 175). Continuando con esta suerte de imaginario oriental, la escritora mexicana conduce la mirada del lector hacia una posibilidad de hibridez en sus personajes: Ana relata que su padre observa a su madre lavar los platos, descrita con un “pelo larguísimo que insiste en anudarse en la coronilla como un nido”, lleva puesto un turbante color anaranjado y mueve imparablemente los labios, padre e hija establecen un símil: la madre “parece una carpa japonesa” (Jufresa, 2014, p. 23). Aunque

dentro del texto se presentan guiños de introspección a la propia escritura, también pareciera que estos autojuicios de la escritora sobre su proyecto literario le permiten dejar una huella sobre la imposibilidad de desprenderse de la identidad mexicana "... vio su águila sobre el nopal, su aquí es dónde", la madre que viste colores brillantes pero que usa un peinado a lo japonés. De acuerdo con el teórico Abril Trigo, el sujeto migrante siempre sufre una fractura de identidad, la cual puede generar "una experiencia traumática del tipo acumulativo cuyos efectos, no siempre visibles, promueven una crisis radical de la identidad" (2000, p. 273).

Podemos observar que, en la novela de Laia Jufresa, la palabra *umami* genera una carga que expande y ejemplifica los modos de apropiación cultural de otras entidades. *Umami*, en su significante, nos advierte de un tipo de sensibilidad que va a obedecer y direccionar el argumento desde un modo paliativo. En este sentido, la propuesta creativa de Jufresa deviene en anunciar que la literatura está en expansión, en tanto inclusión de elementos que vinculan distintas culturas y se hacen evidentes en el ejercicio escritural sin importar el espacio geográfico, así lo podemos ejemplificar en el siguiente pasaje:

Umami es el quinto sabor que perciben nuestras papilas gustativas; hay dulce, salado, amargo, ácido, esos son los cuatro que todos conocemos, y luego está el umami, es más o menos reciente que los occidentales lo conozcamos, cosa de un siglo, es una palabra japonesa, significa delicioso. Luego respiré y los dos nos reímos, porque yo había dicho todo eso de un hilo, como esas máquinas en las iglesias italianas a las que les echas una moneda para que se ilumine el altar por un minuto. ¿A qué sabe?

Esa es la cosa, le dije: Sabe a umami. Como no reconocemos el sabor, para mí la mejor manera de describirlo es que es algo mordible, satisfactorio.

La mejor manera de entenderlo es esta: piensa en una pasta, piensa en un plato de espaguetis. Es nada, sabe a nada. Carbohidratos sin chiste. Pero si le pones umami, si le pones parmesano o tomate o berenjenas, ¡zas! Es una comida (Jufresa, 2014, p. 116).

Me he permitido presentar esta larga cita para mostrar cómo la autora integra el uso del signo *umami* desde una óptica que pone a prueba la imaginación del lector, en tanto que estimula la reconstrucción de la experiencia sensorial, el contacto con los objetos, los cuales invitan a una vivencia de la compresión nipona. Por otra parte, la cita pone en evidencia que los signos pertenecientes a otra cultura, al ser apropiados en un espacio geográfico

y contexto cultural distinto al de origen, carecen de una explicación en sí misma y se debe optar por la referencialidad. Bajo esta concepción de lo indescriptible, en un pasaje de la novela, se recurre nuevamente al significado de *umami* para describir un estado emocional: “Me gusta quedarme horas en umami” (Jufresa, 2014, p. 88), dice Ana. El japonismo de Jufresa está presente en la medida en la que se explota un significante nipón para dar sentido a sentimientos y emociones que, de acuerdo con la narradora, tienen la facultad de ser indescriptibles.

Tal como Roland Barthes señala como cualidad del lenguaje, aquella parte que no se dice y no se articula, es decir, en lo no dicho, es donde se alojan los más delicados valores del imaginario. Es entonces que, en una suerte de declaración de principios y cierre para afirmar su propuesta, Laia Jufresa sentencia al final de la novela que, así como el *umami* comienza en la boca y al sentirlo la salvación genera el despertar de las muelas, exigiéndoles movimiento, así bajo ese modo instintivo es como deberíamos hacer caso a la adecuación del lenguaje: “[...] el cuerpo sabe lo que toca hacer. Morder es un placer, y el umami es la cualidad de lo mordible. Mordible no es una palabra, pero masticable no me gusta” (Jufresa, 2014, p. 181).

Finalmente, en esta novela el significante *umami*, en su modo elíptico, cumple una función duplicadora que posibilita supuestos e invita a construir conjeturas. La escritora abre las fronteras a nuevas acepciones, mismas que ayudan a reordenar la realidad desde otra percepción funcionando como una alternativa de interacción social. Lectoras y lectores de Laia Jufresa a lo largo de la novela comprenden e interiorizan la técnica de la infanta lo que lleva a cuestionar las estructuras sintácticas y, al menos dentro del tiempo de lectura, se conciben licencias a lo lúdico del lenguaje establecido por la autora. Tal como la máxima heredada por Wittgenstein “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”, el mundo que ofrece la escritora mexicana a través de su narradora se encuentra en constante expansión.

### Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1989). *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI editores.
- \_\_\_\_\_. (2011). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. México: Siglo XXI editores.
- \_\_\_\_\_. (2014). *El imperio de los signos*. México: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. (1987). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

- Benjamin, W. (1996) "La tarea del traductor". *Teorías de la traducción*. Dámaso López García (ed). España: Ediciones de la Universidad de Castilla de la Mancha, 1996.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jufresa, L. (2014). *Umami*. Santiago de Chile: Kindberg.
- Lacan, J. (2008). *Seminario 16: de un Otro al otro*. México: Paidós.
- Rama, Á. (1989). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (1982). "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana". En: *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura /Instituto Colombiano de Cultura.
- Ramos, B. (2021). *Nuevos imaginarios, nuevas representaciones: cartografía de narrativas latinoamericanas japonistas contemporáneas*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Tesis doctoral.
- Said, E. (2003). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.
- \_\_\_\_\_. (2008). *El mundo, el texto, el crítico*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Trigo, A. (2000). "Migrancia: memoria: modernidad". En: *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Ed. Mabel Moraña. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Wittgenstein, L. (2012). *Tractatus logico-philosophicus*. España: Alianza.
- Zambra, Al. (2006). *Bonsái*. Santiago de Chile: Anagrama.

## **Nueva perspectiva de la enseñanza del teatro musical a través de *Jesucristo Superestrella* en producción de Camilo Sesto**

*Patricia Carvajal Leal*

*Karla Itzel Castro Campos*

*Emmanuel Castro Ramírez*

Universidad Autónoma de Querétaro, México

patriciacarvajalbadoc@gmail.com,

karlacastrumuh@hotmail.com

Original recibido: 11/11/2021

Dictamen enviado: 24/01/2022

Aprobado: 27/01/2022

### **Introducción**

La juventud tiene un papel protagónico en la sociedad artística, por lo que la urgencia radica en hacer nuevos planteamientos para que, desde la enseñanza, se haga efectiva la formación artística de los estudiantes. Debido a esto, es necesario plantear nuevas perspectivas de enseñanza que se adecuen a los cambios y necesidades actuales. Es importante basarse en referentes significativos del medio artístico para que los estudiantes tomen en cuenta su trayectoria y las revoluciones sociales que produjeron a partir de sus obras. Por ello, se considera que en el campo del teatro musical Camilo Sesto se han aportado nuevas perspectivas artísticas de las que se es posible basarse para la enseñanza de dicha disciplina.

Camilo Sesto ha sido un referente de la música española desde la década de 1970 hasta nuestros días. Traslado a España la obra *Jesucristo Superestrella* al financiar y actuar en ella, lo que provocó en él una nueva perspectiva como artista y un cambio en las producciones teatrales de dicho país.

La educación en el teatro musical no se da de forma sencilla, es necesario hacerse de los aprendizajes de las diferentes disciplinas artísticas, así como de innovar en la forma de instruir a los estudiantes de carreras artísticas. Para ello, es importante que los docentes cambien la perspectiva de enseñanza, por medio de referentes artísticos importantes para el

conjunto de la escena musical y teatral. Es por ello que, en la presente investigación, se aborda a Camilo Sesto y la obra de *Jesucristo Superestrella*, ya que fueron grandes referentes de cambios positivos en las disciplinas artísticas de la música y el teatro. De la misma manera, se realiza la reflexión desde la educación artística, para poder hilar estos conceptos y así lograr dicho cambio de perspectiva.

El presente ensayo se centra en la importancia de un cambio de perspectiva artística para los estudiantes de las diferentes disciplinas artísticas, a partir de referentes innovadores que transformaron el contexto del arte, considerando a Camilo Sesto un artista clave en los cambios de perspectiva musical y artística de su época y del tiempo actual. Lo anterior porque se cree que los estudiantes experimentan una educación tradicional, basada en el academicismo y en donde ellos aparecen como un actor pasivo del aprendizaje artístico. Es así como se resalta la importancia que en el proceso de enseñanza-aprendizaje se innove a partir de herramientas pedagógicas transdisciplinarias desde el teatro musical, para hacer efectivo el cambio de perspectiva artística. Además, se busca innovar en la perspectiva de la enseñanza del teatro y la música a estudiantes de las diferentes disciplinas artísticas, con base en la referencia de Camilo Sesto en el teatro musical. Lo anterior, con la finalidad de que los estudiantes de carreras musicales participen en experiencias nuevas y de manera activa que beneficien en su aprendizaje significativo.

### **El teatro musical como medio de expresión**

El teatro musical ha destacado como forma de expresión del arte escénico, centrándose en la actuación, el baile, el canto, a la vez que hace uso de grandes escenarios que apoyan en la admiración de la obra. En el proceso histórico existen cambios evolutivos de la interpretación, los estilos y la significación del teatro musical, estos cambios han reestructurado lo que en el presente se conoce de los musicales. El teatro musical contemporáneo pertenece al género del arte teatral, en el que se incluyen disciplinas como la música y la danza. Este surgió a principios del siglo XX, a partir de la evolución de las operetas y el teatro de variedades, para dar paso a un espectáculo con más organización. Actualmente el teatro contemporáneo utiliza la misma estructura, con pequeñas modificaciones (Castellanos, 2013).

Como no han surgido grandes modificaciones desde los inicios del teatro musical a la fecha, es indispensable destacar los cambios que se han buscado en esta disciplina y no seguir reproduciendo las estructuras artísticas que no se adecuan a las necesidades de aquellos que buscan gozar de nuevas expresiones. Es así como el teatro musical se ha dedicado a trabajar con la misma estructura narrativa desde hace cien años, ya que

tiene un proceso bien definido de los hechos, en donde se desprende de la organización clásica del cuento y del discurso del héroe. A partir de estos elementos se construyó la composición que sirvió a lo largo de los años para producir nuevos espectáculos (Castellanos, 2013).

Los inicios de la fusión entre el teatro y la música son sumamente importantes, porque desde ahí surgieron modificaciones en las perspectivas artísticas, dejándose de reproducir lo que ya estaba instaurado, para darle al público una nueva forma de expresión. La aparición de la música en el teatro se diseñó como un principio del drama que corresponde a la narración, pero no como parte de un medio estético en el montaje. En consecuencia, la música se convirtió en la primordial diferenciación del teatro musical con otros espectáculos de la misma disciplina.

En el musical hay una pérdida del naturalismo teatral, en donde se busca ser predominantemente mimético a lo que es el contexto real. Cada uno de los personajes cantan sin justificación, rompiendo las presunciones realistas del arte dramático. De esta manera, se considera que el musical contiene aspectos del surrealismo, ya que la música se encuentra comprendida en el contexto realizado en escena, externamente de la realidad en la que vive el público.

Es importante recalcar que la música busca la apreciación del entorno sonoro por medio de experiencias sobre el uso adecuado de la voz, el oído musical y el movimiento de la música. Por otra parte, la dramatización se basa en la destreza de la socialización, en donde se observa la conducta y, de la misma manera, el entendimiento del contexto cultural.

### **Jesucristo superestrella**

*Jesucristo Superestrella* surgió primero como un álbum conceptual en 1970. Después de un año se llevó la obra a Broadway, en donde se adaptaron de forma contemporánea los últimos siete días de vida de Jesús desde la perspectiva de Judas. Esta adaptación no fue bien recibida por la iglesia y los seguidores de la religión católica-cristiana.

Hace algunas décadas John Lennon afirmaría que los *Beatles* eran más famosos que Jesucristo y, aunque por algún tiempo pudo ser cierto, pronto la mirada y el sacrilegio se centrarían en el musical *Jesus Christ Superstar* acompañado del *rock and roll* profano, ostentoso y con complicados decorados. La ópera rock sobre la Pasión, es una forma artística de la contracultura *hippie* con grandes posibilidades: danza, música rock, inciensos, montaje psicodélico y el tema de la vida y muerte de Jesús. La llegada de la ópera rock trajo consigo una nueva mirada en cuanto al teatro musical.

No podemos dejar de lado toda la contracultura *hippie* que dio las pautas para crear la atmósfera y la escena de lo que se convertiría esta obra.

La historia de Jesucristo quería ser mostrada de esta manera con atuendos *hippies* muy atemporales además de música y baile. Gracias al contexto y a la época (finales de los sesenta) en la que se desarrolló esta obra, no fue difícil recrear toda una escenografía psicodélica ya que todos los referentes en cuanto a vestuario y música eran contemporáneos.

Cabe recalcar que el teatro musical es un medio para llevar a cabo un análisis político y social de diferentes épocas. También, aunque la investigación del teatro musical en el entorno educativo es limitada, existen múltiples herramientas que se pueden abordar para el acercamiento a éste como el hecho de que es posible calificarlo como educación estética, ya que da apertura a experiencias artísticas incorporadas en el sistema educativo, siendo aprovechada por los docentes para atraer a los estudiantes de diferentes áreas de estudio del arte. Por ello, los profesores deberían proporcionar a sus estudiantes la enseñanza de un teatro musical abundante y valioso en experiencias (Pérez-Aldeguer, 2013).

El tema de Jesucristo brinda la posibilidad de un enfoque contracultural, haciendo notar la armonía de la ideología *hippie* y la de Jesucristo. La obra representa los últimos días de la vida de Jesús, su llegada a *Broadway* la colocó a nivel de otros musicales como *Oh Calcutta* y *Hair*. La música y letra es composición de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, ingleses como los *Beatles* (Rogue y Racionero, 1972). La música rock estaba en su apogeo y el teatro musical quería apoderarse de este medio de expresión para recrear historias como la de *Jesucristo Superestrella*. Esta gran proeza con perspectiva contracultural sería tomada por dos jóvenes, hasta entonces desconocidos, que venían de la misma tierra de donde salió una irrupción musical conocida como *La invasión inglesa*.

A finales de 1969 salió a la venta, en Inglaterra y Estados Unidos, el sencillo cuyo título principal era *Superstar*. El lado A del disco con la canción homónima, y en el lado B *Juan 19:41*. Tal vez este previo lanzamiento era una prueba de qué tan exitoso podría llegar a ser toda una obra musical sobre la vida y obra de Jesucristo bajo la mirada de Judas. Este sencillo llegó a los oídos de David Land, un muy establecido *show business*, el cual observó que las ideas del dúo de jóvenes que tenían veintitrés y veintiséis años, poseían un gran potencial comercial. Es importante mencionar que grabar y producir una ópera acerca de los últimos siete días de la vida de Jesucristo, no era tarea fácil y mucho menos barata (Manrique, 1950). Por lo que el logro de la creación y producción musical es sumamente impresionante, no sólo por el derroche monetario, sino por todo el paisaje sonoro que aportaron estas dos únicas piezas *Superstar* y *Juan 19:41*, creando un punto de inflexión en el negocio del teatro musical. Fue necesario un *single* para entregar toda una visión de lo que se convertiría esta creación musical. Con *Superstar* entre-

garon una mirada de la crucifixión de Jesús desde la perspectiva de Judas preguntando si ha valido de algo su sacrificio y en *Juan 19:41* se expresa, de manera instrumental a cargo de arreglos de cuerda y de una sinfonía, la nostalgia y aflicción de la muerte de Jesucristo: “Cerca del lugar donde crucificaron a Jesús había un huerto, y en el huerto, un sepulcro nuevo, donde nadie había sido enterrado [...]” (Ricciardi y Hurault, 1972).

En aquellos años la música predilecta claro que era el rock y una ópera rock era muy atractiva, ya que se trataba de un género prácticamente nuevo. Dicho género se había utilizado por vez primera en el álbum doble *Tommy* de los *Who*, que por aquellos días era uno de los LP más vendidos en Estados Unidos, esto convenció a la compañía *Decca* de las posibilidades del proyecto *Superstar* (Manrique, 1950).

Es pertinente hacer un paréntesis para definir ópera rock, teatro musical y teatro lírico, ya que existen algunas diferencias entre las tres mencionadas. El teatro lírico, también conocido como ópera, es una forma teatral surgida del ensamble de las distintas experiencias artísticas propias del renacimiento, que se fue transformando con los subsecuentes cambios que sufrió el arte europeo (Alier, 2002). El teatro musical aparece a finales del siglo XVIII y principios del XIX en Estados Unidos, siendo un estilo de teatro que conjunta canciones, actuación, diálogos hablados y danza (Pérez-Aldeguer, 2013). Por otro lado, la ópera rock nace a partir de la cultura creciente de finales de los años sesenta en Estados Unidos, inspirada en el *rock and roll* (Pérez-Aldeguer, 2013).

Lloyd Webber y Rice se enfocaron en la producción de la ópera en Londres, utilizando todos los recursos disponibles, sin reparar en gastos usaron en la grabación una orquesta sinfónica de más de 80 miembros, un sintetizador *Moog* para efectos electrónicos, tres coros, distinguidos músicos de jazz y rock y ocho cantantes en los papeles principales. Para mediados de 1970, tras discusiones, mezclas y meses de grabaciones, los ochenta y siete minutos de música tomaron su forma definitiva ocupando dos discos LP, cuatro caras de rock ópera (Manrique, 1950).

Para este momento de la producción el reto era crear y moldear todo el musical en un par de discos de vinilo. Todo el álbum tiene un gran panorama en lo que respecta a la música, por sí sólo permite ver el horizonte hacia el cual se dirige la obra. Tiene grandes cambios musicales y no se centra únicamente en el rock, ya que incorpora elementos del rock sinfónico, además de hacer cambios de tempo o usar un compás de 5/4 en canciones como *Everything's Alright* que no son técnicas tan comunes en esta corriente musical. Sin embargo, sigue ocupando la sección rítmica apropiada para este género: batería, bajo, piano y guitarra eléctrica. Utiliza

muchos otros recursos que dan mayor carácter e intención a las piezas construyendo un gran paisaje y expectativa de lo que sería la puesta en escena.

Cuando *Jesucristo Superestrella* llegó a *Broadway* fue dirigido por Tom O'Horgan y, aunque no tuvo la aceptación de la crítica como se esperaba, se registraron ventas y llenos impresionantes. Posterior a todo el éxito comercial se grabó el disco *Jesus Christ Superstar-The Broadway Original Cast* con la parte sonora de la versión de teatro, además de la versión cinematográfica de *JSC* estrenada en 1973 (Manrique, 1950).

Todo el producto audiovisual que se creó a partir de la aparición de *JCS* en teatros y cine, tuvo un gran impacto tanto comercial como en la cultura quedando el legado en generaciones posteriores que pudieron disfrutar de esta obra. Aunque en su momento los especialistas no le dieron la mejor crítica, se puede decir que dejó una gran huella musical haciéndola una obra de culto.

### **Jesucristo súper estrella Camilo Sesto (Camilo Superestrella)**

En la cabeza de Camilo Blanes Cortés resonaban los gritos atormentados y agónicos: dejaría de ser Camilo Sesto por un momento para ocupar la piel de Jesucristo Superstar:

Cristo hinca sus rodillas en el suelo absolutamente personificado en mi ser. La pasión, el éxtasis, la emoción contenida me tenía totalmente absorto. La caída del telón, en el punto álgido de la representación, me brindaba esos minutos imprescindibles para volver a la realidad (Sarabia, 2015, p. 11).

Tratándose de Camilo Sesto, es evidente decir que es un artista que manifiesta deliberadamente gran sentimiento y expresividad en sus interpretaciones, tal como es el caso de *Jesucristo Superestrella*, donde lo caracterizó a la perfección entregando una audición de teatro musical a la altura de las producciones de *Broadway*.

Para Camilo esto representa uno de los momentos más álgidos de su carrera musical. La ópera rock estrenada en el invierno de 1975, no sólo simboliza una de las mejores etapas para Camilo, sino también para el teatro musical de la lengua española ( Sarabia, 2015). "Esto se tiene ver en España y lo tengo que hacer yo, solo yo" es lo que diría el cantautor tras ver por primera vez la ópera del Superstar en Londres y así demostraría tener las cualidades interpretativas y vocales para darle vida a *Jesucristo Superestrella*. Aunque se tuvo que enfrentar a varios obstáculos como la censura y la falta de financiamiento o patrocinio, Camilo no se detuvo y financió

la obra. Además, en aquel tiempo no había una escena teatral establecida en España, lo cual sumó un problema más al desafío de encontrar profesionales que supieran bailar, cantar y actuar al mismo tiempo, para darle vida a todos los personajes que constituían esta gran puesta en escena. El triunfo del musical en el Teatro Alcalá Palace demostró y dio apertura a esta forma de expresión (Sarabia, 2015, p. 12).

El cantautor dio una de sus mejores interpretaciones a mediados de los setenta. Por sí sola, las composiciones de Lloyd y Rice muestran gran calidad compositiva, pero Camilo aportó a la obra una nueva presentación totalmente en español. La traducción rescata las partes esenciales del musical, pero también le dan un mejor sentido en el idioma español. En la noche del seis de noviembre de 1975, en el Teatro Alcalá Palace, se cerró el telón seguido de un estruendo de aplausos y ovaciones que se extenderían por veintiún minutos. No estuvo exento de polémica el primer gran musical de *Broadway* visto en España, ya que tuvo un gran impacto y aprobación por parte del público (Sarabia, 2015). En esta interpretación en castellano no sólo cuenta con la aparición de Camilo, detrás de Judas, también se encuentra Teddy Bautista y en el papel de María Magdalena la cantante, actriz y compositora dominicana Ángela Carrasco. Además, el teatro ubicado en Madrid, España, fue testigo del arranque de la escena del musical en el país, puesto que logró asentarse gracias a esta obra.

La *Jesús-manía* tuvo un gran impacto entre la sociedad de los años setenta, llegando especialmente entre la juventud (Sarabia, 2015). La pregunta para Camilo Sesto sería: ¿de qué ha servido tu sacrificio?, como pregunta Judas a Jesucristo en la versión en español de *Superstar*. Se puede explicar que el sacrificio, tanto monetario como interpretativo, valió la pena para demostrar que el teatro musical en español tiene una voz que debe ser escuchada en el mundo. No se puede negar, ni siquiera tres veces como Pedro, que Camilo estuvo a la altura de esta producción y su legado quedará para la posteridad no sólo como compositor, sino como intérprete. Es importante mencionar que Camilo Sesto dejaría de ser Jesucristo por última vez el 28 de febrero de 1976, pero nunca dejaría de ser una superestrella.

Referenciando a Pérez-Aldeguer (2013), se puede enlazar la ópera rock *Jesucristo superestrella* producida por Camilo Sesto con el aprendizaje transdisciplinario, porque los docentes que forman a futuros artistas se ven en la necesidad de aprender nuevas estrategias y repensar los métodos de evaluación, para preparar a mejores estudiantes y artistas. Es importante escuchar y analizar diferentes musicales, tal como *Jesucristo Superestrella*, ya que es de gran relevancia que los artistas formen un pensamiento crítico. El papel que desempeña Camilo Sesto, además de

su labor como artista, es el de productor, el cual posiblemente no es tan apreciado en el teatro musical, pero ejerce una función muy importante. En algunos casos este trabajo tan fundamental lo llevan a cabo los profesores, siendo los encargados de definir los objetivos en la producción, con valores educativos o promover la colaboración entre actividades musicales y otras áreas de aprendizaje artístico, así como planear y fomentar la participación. Por eso es importante resaltar el papel que desempeñan los docentes en el teatro musical fuera y dentro de escena.

### **La educación y el arte**

Para la sociedad moderna las artes no ocupan un lugar importante, sin embargo, las artes son una necesidad primaria y sirven como una oportunidad de liberar al individuo de la deshumanización en la que se sumerge la sociedad actual. Quienes se atreven a adentrarse al mundo del arte chocan con estas adversidades de su propio contexto, para ir hacia la búsqueda de la expresión, creatividad y sensaciones que el estudio del arte les proporciona.

Ya en la formación académica, el proceso de aprendizaje de las artes debería de apoyar al desarrollo interdisciplinario de los estudiantes. Sin embargo, es importante tener una relación de enseñanza-aprendizaje óptima para lograr el aprendizaje significativo. La expresión artística es un eje explícito y creativo, que posee su propio lenguaje de líneas, formas, signos, texturas, matices, colores, entre otros; de esa forma cimienta dispositivos que simbolizan emociones y sentimientos, basado en un lenguaje plástico, músico, dancístico, literato y teatral que es orientado o enfatizado hacia el progreso de la autoexpresión y el conocimiento de sí mismos.

Las artes posibilitan el aprendizaje de las estructuras y la percepción de todo lo que nos rodea. De la misma manera, ayudan a aprender, a observar las particularidades, afinan la atención y se perfecciona la habilidad para diferenciar las cualidades específicas de los objetos y los fenómenos de la realidad (Palacios, 2006). Además, es importante considerar que el arte posibilita las capacidades sensitivas, con las que es posible que los estudiantes agudicen sus sentidos y, con ello, la percepción. De esa forma se reconocería que una de las funciones más importantes de la educación es que el estudiante comprenda y se prepare para vivir en su realidad y la educación artística logra dicha formación.

**Con el arte se desarrollan capacidades cognitivas lógico-verbales al conceptuar, razonar, valorar y enjuiciar estéticamente los trabajos artísticos propios y ajenos. También se reflexiona en torno a los hechos y cosas de la realidad circundante que han de inspirar la obra**

del estudiante, estos hechos pueden ser dados como temas en la clase de Educación Artística (García Ríos, 2005).

Es de suma importancia que como maestros y artistas reflexionemos acerca de las repercusiones didácticas de la propia práctica docente. Lo anterior para no continuar con la educación tradicional en donde sólo se repetían conocimientos, antiguas disciplinas y se reproducían antiguas metodologías. Es necesario que el docente se abra a la innovación educativa y artística utilizando nuevos referentes para posibilitar el aprendizaje.

Benavidez (2017) menciona la aportación creativa de Elliot Eisner, así como su sentido de estética y sensibilidad respecto a la formación educativa. Asimismo, Benavidez propone que la educación artística propicia el conocimiento de las necesidades contextuales de los individuos, sirviendo como herramienta para la planificación curricular. De la misma manera, menciona que las artes son parte de la cultura y del contexto para que los valores sobresalgan y, de esta manera, cada uno de los individuos sean capaces de desarrollar sus sentimientos y emociones. Se debe resaltar que las artes apoyan al conocimiento del mundo, la interpretación y observación.

Por otra parte, se hace la referencia de los aportes de Vygotsky en cuanto a las artes en relación con el aprendizaje, en donde se plantea que las percepciones conceptuales e intelectuales son los conductos que enlazan el aprendizaje con las artes y así el individuo logra su formación. Por ello, es importante que la educación, así como los modelos de aprendizaje, integren las artes como la forma más factible para la construcción de la sociedad. Es así como el arte y el aprendizaje se encuentran en estrecha relación al facilitar y aportar a la formación integral del individuo.

En la educación artística se ha acostumbrado a seguir un sinnúmero de reglas y aprender los mismos referentes artísticos, lo cual coartan la expresión artística, cuando el ideal del arte es la libertad de expresión. Por ello, en el presente artículo se recurre a Camilo Sesto como un referente artístico que logró modificar la forma de producción e interpretación del musical en su país, lo que provocó una de las mejores etapas de las obras de teatro en España es por ello que se considera importante dicho personaje para innovar en los procesos de formación artística.

Es indispensable ofrecer herramientas pedagógicas artísticas a los estudiantes que aporten a sus necesidades individuales, es por ello que se recomienda hacer uso del teatro musical como recurso didáctico transdisciplinar. La obra de *Jesucristo Superestrella* producida por Camilo Sesto posibilita que los estudiantes de las diferentes disciplinas artísticas tengan un aprendizaje significativo, así como el desarrollo de habilidades per-

sonales, emocionales, comunicativas y sociales que son indispensables para su desarrollo educativo. Dicha obra de teatro musical pertenece a un tronco artístico que permite la transmisión de emociones por medio de la interpretación de los personajes, en donde también se hace uso del canto, la lectura, la interpretación y la danza. Estas actividades pueden estar incluidas en los contenidos curriculares de las otras disciplinas artísticas, considerando el trabajo gestual, dramático, musical y de movimiento que engrandece el fondo comunicativo del teatro y le provee un valor educativo significativo, por lo cual se le estima como una disciplina educativa totalmente transversal.

La innovación educativa recae en la transversalidad, ya que tiene como objetivo sumar a la tarea formativa, porque enlaza y pronuncia los saberes de los diferentes fragmentos del conocimiento y les da orientación a los aprendizajes disciplinares al instaurar vínculos entre lo instructivo y lo formativo. Referenciando a la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2014) la innovación educativa es un hecho premeditado y planeado para la solución de problemas, que busca lograr mayor calidad en los aprendizajes de cada uno de los estudiantes, sobresaliendo el paradigma que se tiene tradicional. Supone trascender el conocimiento academicista y transitar del aprendizaje pasivo del estudiante a un pensamiento donde el aprendizaje es interacción y se construye entre todos. La transversalidad explora toda la práctica educativa como una ventaja para que los aprendizajes completen sus dimensiones cognitivas y formativas, por lo que impacta no sólo en el currículum establecido, sino que también interpela a la cultura escolar y a todos los actores que forman parte de ella.

Las bases de la educación en México reconocen y apoyan la importancia de las artes para el individuo. Sin embargo, se puede notar que el gran peso recae en el docente quien debe familiarizarse con las artes, así como investigar e innovar en su práctica docente para propiciar el aprendizaje significativo. La labor docente no es fácil y no es suficiente con la transmisión de conocimientos, sino que se debe trabajar la transposición educativa.

### **Conclusiones**

A partir de lo investigado en el presente artículo se ha podido concluir que Camilo Sesto, en conjunto con el musical *Jesucristo Superestrella*, fueron un parteaguas para el teatro musical; la versión en castellano interpretada por Camilo aportó gran sensibilidad y expresividad dando cátedra no sólo para el teatro musical, sino también en cuestiones vocales. No se puede dejar de lado la musicalidad con la que aborda cada tema, tanto de su carrera artística como del musical presentado. Esto lo convierte en un gran

referente en la formación artística, ya que hace un perfecto trabajo artístico y así ayuda a componer el teatro musical.

Se debe dar mayor importancia al trabajo docente ya que es el vínculo entre el arte y el estudiante. La búsqueda de la creatividad y sensibilidad es un trabajo en conjunto entre el educador y el alumno que dan forma a la expresión artística. Al mismo tiempo se tienen todas las piezas musicales creadas por Lloyd y Rice para el musical, otro referente para la formación académica dentro de la composición y el arte. Ejecutar un instrumento o componer una pieza musical responden a las horas de estudio y una pedagogía bien estructurada.

Mientras más técnicas y herramientas interpretativas y artísticas lleguen a cultivarse, de manera más factible se podrá llegar al trabajo final que es tocar e interpretar lo que el artista quiere transmitir o hacer sentir. El teatro musical aporta la misma elocuencia en cuanto al trabajo artístico y sobre todo transdisciplinario. El conjunto de diferentes técnicas creativas y artísticas como la música, la danza y la actuación hacen que el teatro musical sea una de las disciplinas más completas.

Se recomienda a los artistas y docentes cambiar la perspectiva del teatro musical, al implementar este medio de manera pedagógica para la formación de nuevos y mejores artistas. Se debe incluir al teatro musical como herramienta pedagógica transversal, esto tiene su fundamento desde el estudio y ejecución de las piezas musicales de *Jesucristo Superestrella* producida por Camilo Sesto, la interpretación de la obra, así como su adaptación desde el contexto de los estudiantes. Es indispensable que con la ejecución de estas herramientas pedagógicas se aborden saberes, habilidades personales, emocionales, comunicativas y sociales, así como contenidos curriculares de las otras áreas artísticas propias de los estudiantes.

Para realizar cambios en los procesos de formación artística es de suma importancia hacer uso de estrategias que sean acordes a las necesidades académicas de los estudiantes, para lograrlo primero se deben identificar dichas necesidades y posteriormente buscar el desarrollo de las competencias, con base en nuevos referentes artísticos. Las bases de la educación reconocen y apoyan la importancia de las artes para el individuo, sin embargo, se puede notar que el gran peso recae en el docente quien debe familiarizarse con las artes, investigar e innovar en su práctica docente para propiciar el aprendizaje significativo. La labor docente no es fácil y no es suficiente con la transmisión de conocimientos, sino que se debe trabajar la transposición didáctica. Se tiene que pensar en esta profesión como una tarea utópica de formación de personas.

**Referencias bibliográficas**

- Alier, R. (2002). *Historia de la ópera*. España: ROBINBOOK.
- Benavidez, J. (2017). *El arte como medio para potenciar la capacidad emocional de los agentes educativos*. (Trabajo de grado). Fundación Universitaria los Libertadores. Recuperado de <https://reposito2014ry.libertadores.edu.co/bitstream/handle/11371/1327/benavidesjulieth2017.pdf?sequence=1>
- Castellanos, T. (2013). "La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura". *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, (18), pp. 111-135. Obtenido de
- García Ríos, A. S. (2005). "Enseñanza y aprendizaje en la educación artística". *El Artista*, (2), pp. 20-97. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/874/87400207.pdf>
- Palacios, L. (2006). "El valor del arte en el proceso educativo". *Reencuentro*, (46). Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/340/34004607.pdf>
- Pérez-Aldeguer, S. (2013). *El teatro musical como vehículo de aprendizaje: un proyecto de innovación docente en la universidad*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Ricciardi, R., y Hurault, B. (1972). *La Biblia Latinoamericana*. Verbo divino.
- Sarabia, G. (2015). *Jesucristo Superstar*. Madrid. Recuperado de [https://www.edmilenio.com/media/docs/9788497437349\\_L33\\_23.pdf](https://www.edmilenio.com/media/docs/9788497437349_L33_23.pdf)
- UNESCO. (2014). *Texto 1: Innovación Educativa*. Lima: Cartolan E.I.R.L. Recuperado de <https://uai.edu.ar/media/117274/art-unesco-innovaciones-educativas-e-metodologc3ada-4-innov-educ.pdf>

## Distopías como motor de cambio

*Edgar Flores López*

Academia Mexicana de la Creatividad,  
México  
efloresl@centro.edu.mx

Original recibido: 20/06/2022

Dictamen enviado: 21/06/2022

Aceptado: 27/06/2022

### **Un taller distinto**

La Academia Mexicana de la Creatividad (AMC) se ha convertido en un referente de capacitación para las empresas enfocadas en la economía creativa del sector mexicano. En poco tiempo han crecido sus contactos de tal manera que no hay despacho, agencia o empresa relevante del sector que no conozca las capacitaciones impartidas en la AMC. Con tres sedes: CDMX, Guadalajara y Monterrey, han llevado su manera fresca y relajada de compartir el conocimiento a distintas latitudes del país. Su director, Alejandro Norriella, es un embajador muy activo con un trato directo tanto con los alumnos, como en la gestión interna del equipo administrativo, sin olvidar su trato respetuoso y justo con la labor docente. De manera recursiva, la AMC imparte cursos en marketing, *e-commerce*, creatividad, innovación y, por supuesto, diseño de futuros del que soy responsable por más de tres años.

Además de estos cursos pensados para los equipos de trabajos creativos, la AMC ha empezado a hacer alianzas con empresas que requieren cursos diseñados específicamente a la medida de ciertas necesidades de sus equipos, algunas incluso, que no tienen nada que ver con la industria creativa, pero que recurren al pensamiento creativo y su gran representante el *Design Thinking* como proceso ya respetado y conocido en la mayoría de los sectores productivos. En ese contexto es que, como responsable del curso de diseño de futuros, me invitaron a colaborar en un taller específico para Círculo de Crédito. Círculo de Crédito es una Sociedad de Información Crediticia (SIC), que integra toda la información crediticia de las personas que requieran de diversos servicios financieros y la presenta estos datos

en un reporte especial. Lo anterior es importante porque el consultante estará enterado del estado que guardan sus líneas de crédito que los diversos otorgantes reportan. El principal competidor de Círculo es el Buró de Crédito, ya que todas las SIC son muy sensibles a los distintos cambios que puedan suceder en tecnología, regulaciones o cambios en las legislaciones financieras, hábitos de consumo e inclusive implicaciones que devengan de cambios políticos en la sociedad. Por lo tanto, a pesar de ser una empresa financiera, el enfoque particular de diseño de futuros es de gran interés para empresas de este sector.

El curso para la AMC lo diseñé junto con la Dra. Alethia Montero; está pensado para ser una breve introducción a la Prospectiva, su terminología y las diferentes aplicaciones que podemos usar para materializar los ejercicios de futuros que hacen los participantes. Es un curso breve, de ocho horas de duración, por consiguiente es intenso y sucinto en el contenido teórico, mientras que ofrece una amplia posibilidad de trabajo práctico, donde el tallerista aplica la teoría con algún tema de interés. La base metodológica del taller empezó siendo una estructura modular usando el método desarrollado por Juanita Brown, *The World Café*, en donde el diálogo colaborativo es la piedra angular en la que se fundamenta la co-creación de las imágenes de futuros, con base en ejercicios muy puntuales que se van corriendo contra reloj. A lo largo de estos tres años en la AMC, he presenciado una serie de cambios y actualizaciones, donde se ha pasado a tener un poco más de herramientas para la concreción de una estrategia, apoyos un poco más claros para la escritura de escenarios y, sobre todo, una guía clara para la construcción de imágenes de los escenarios futuros.

En el desarrollo de los escenarios prospectivos alternativos, se explica que hay al menos cuatro grandes arquetipos cuando hablamos de futuros: el disciplinario, el transformativo, el de desarrollo y el de colapso. Siendo el escenario de desarrollo o el escenario transformativo de los más ocupados y seleccionados como visiones de largo aliento, porque, quién no quiere tener un futuro que luzca un poco mejor a nuestro presente o que le de una buena sacudida a lo que consideramos que pueda venir en el futuro. Así, a partir de mi experiencia, es muy común que las empresas, sobre todo, piensen y se enfoquen en los escenarios narrativos futuros que ofrezcan puntos de innovación, crecimiento, desarrollo, mejoras constantes y, en especial, que quieran saber y conocer lo que está por venir, por ejemplo, el próximo producto que va a transformar la industria y que, por lo tanto, se necesita estar ahí cerca del punto de inflexión. Esta visión es tan común que por eso me llamó la atención la propuesta que los responsables del taller Círculo de Crédito requerían.

Jaime Fernandez de la Garza es el responsable del área dentro de Círculo de Crédito, se encarga de la capacitación y, entre otras cosas, de la ardua tarea de proponer cambios e invocar a la no tan cómoda labor de innovar dentro de la empresa. Así que la propuesta de taller fue retadora porque implicaba un alto riesgo para el grupo, es decir, el rechazo total o la indiferencia ante el taller. Como he comentado, al entrar a un curso de futuros, la mayoría de las empresas quiere saber cómo hacer un mejor escenario para su contexto o encontrar la próxima mina de oro, no descubierta aún, sin embargo, para Jaime pensar en el futuro implicaba todo lo contrario. La propuesta fue: pensemos en el peor escenario o los peores escenarios posibles para Círculo de Crédito, a partir de ahí veamos qué podemos hacer.

Así es como surge el eje rector de este taller que ha sido muy distinto a todos los impartidos. Para empezar, los participantes no pasaron por el método de futuros de inicio a fin, incluso no se preocuparon por el tipo de señales que deberían atender para desarrollar escenarios que los acercaran a dichas realidades. Bajo esta propuesta, el tallerista ya no se preguntaba qué podría pasar, sino que su sensación era realmente prospectiva. El futuro de nuestro presente ya fue, ahora qué podemos hacer para salir adelante de esta situación en colapso.

### **La experiencia del viaje**

A continuación detallaré las actividades propuestas para el taller, el formato del mismo fue presencial y se llevó a cabo dentro de las instalaciones de la AMC en la colonia Hipódromo Condesa.

#### **Propósito:**

El tallerista estará en contacto con los conocimientos básicos y necesarios para adentrarse en propuestas que modifiquen el entorno futuro de Círculo de Crédito, dichas proyecciones se formularán basándose en escenarios catastróficos o de colapso.

#### **Actividad previa:**

Junta para definir los *drivers* de los escenarios catastróficos donde Círculo de Crédito pueda padecer un colapso. Al tener los *drivers*, podremos crear al menos tres escenarios con los que los participantes se sentirán dentro de este ambiente para poder desarrollar propuestas a partir de ellos.

**Taller realizado el pasado 26 de abril de 2022:**

1. Lectura de los escenarios.
2. Presentación de los escenarios y observar las distintas implicaciones.
3. Presentación Keynote, sobre la distopía y ver cómo es que esto puede provocar nuevas realidades en Círculo de Crédito.
4. Actividades a desarrollar en el *board* de Miró:

*PESTLE (factores políticos, económicos, socioculturales, tecnológicos, legales y ecológicos) distópico*

Objetivo: adentrarnos en la problemática de la situación actual.

***Usuario distópico***

Comenzar a extrapolar la situación al futuro.

***Mapa de riesgo***

Analizar en este escenario qué puede afectar al usuario distópico y, además, cómo es que estos riesgos pueden provocar situaciones de oportunidad para Círculo de Crédito.

***Estrategia***

Estableciendo los parámetros de posibilidades, se pueden recrear los pasos que tendrían que implementarse. Es necesario tener un objetivo en mente para desarrollar acciones inmediatas.

***Backcasting***

Una vez establecidos los objetivos, se puede trazar un plan de ruta. Definir un horizonte temporal y con ello poder hacer un *backcasting* de la fecha prospectiva.

***Prototipo objetivo***

Materializar de una manera mucho más concreta el futuro.

Desarrollo de un plan de acción alternativo. Implementación de los objetivos y resultados clave (OKR por sus siglas en inglés) en el presente de Círculo de Crédito. De vuelta en el presente se pueden implementar lo vivido en los planes de acción alternativos para las realidades actuales de Círculo de Crédito.

### **Cierre y conclusiones**

Como se puede ver, la idea de partir con un escenario planteado deja mucho más trabajo para la búsqueda de la estrategia, asimismo, incentiva la creatividad en los asistentes para sobreponerse, incluso con las limitantes planteadas del escenario adverso en el que se encuentren. Por lo tanto, el PESTLE pasa de ser exploratorio a ser un poco más descriptivo de la situación y los procesos de futuros; se puede decir que van a vincularse en dos etapas: la etapa futura desde la que partimos donde se vive el escenario colapsado y, después, el escenario que ellos van a construir para salir del colapso o continuarlo, pero sacando algún beneficio para Círculo de Crédito. Lo más importante es verlo en una situación de retrospectiva, porque entonces podríamos entender qué tenemos que hacer para evitar una situación tan adversa como la que plantea el escenario ideal, hoy en nuestro presente. Este doble juego de tiempo, me parece fructífero y al mismo tiempo retador para promover acciones concretas en el presente de la organización con miras a un futuro que debería no llegar.

### **Pretaller y escenarios iniciales**

Alejandro Norriella, Jaime Fernandez y yo nos reunimos unos días antes del taller, el pasado 22 de abril de 2022, para aclarar las distintas variables y los detonadores de situaciones que podrían desencadenar un escenario adverso para Círculo de Crédito. A esta etapa la llamé el “pretaller”, en la que aprovechamos toda la experiencia de Jaime quien ha estado en la institución casi desde su formación y ha visto cómo han cambiado las cosas durante sus años de experiencia. Además, la visión provocadora de su mente y quizá su flexibilidad creativa, hizo que durante dicha junta Jaime abordara los riesgos de una manera franca, sin mucho maquillaje o queriendo enmendar los problemas. En realidad hubo una disposición al autoanálisis de la organización, para decidir sobre qué riesgos serían claves y catastróficos en el caso de que se presentaran.

Durante esta charla personalizada, se profundizaron en las distintas circunstancias y cómo pueden desencadenar riesgos y situaciones adversas. Como guía para el estudio de esa problemática se tomó la estructura del PESTLE para dividir la naturaleza de las variables y para que a partir de ellas se pudieran desarrollar los escenarios (ver Figura 1).



Figura 1. Señales de Colapso, PESTLE, esquematización libre por Edgar Flores. Información generada por Alejandro Norniella, Jaime Fernández y Edgar Flores (2022)

Con base en este mapa, se comenzaron a hacer algunas intersecciones, se postularon ideas divergentes y las similitudes que había dentro de ellas, de tal manera que escribí cinco escenarios que se narran a continuación.

### 1. Rumbo al tercer sexenio

Al final del segundo sexenio de la llamada cuarta transformación política en México, el gobierno recobró fuerza y comenzó a tomar decisiones para controlar y centralizar acciones que estaban en manos de particulares. Por lo tanto, el gobierno de Morena quiere dar un golpe definitivo para afianzar su tercer mandato y, con fines electorales, logra expropiar la base de datos referente a los historiales crediticios. Siendo ellos los que deciden quién funciona y puede operar dicha base de datos, limitándose a organizacio-

nes afines al partido. A través de tratados internacionales y sólo a través del gobierno se puede operar en más de 70 países. Organizaciones como Círculo de Crédito ven reducidas sus operaciones en un 15 % de lo operado en la década pasada.

## 2. Gigante se escribe con "G"

El gigante de la informática *Google* piensa que tiene una base de datos bastante extensa con gustos, preferencias y una trama intrincada de algoritmos sobre las personas, sus hábitos de consumo y sus preferencias en cuanto a compras y movimientos financieros. Así que decide aliarse con un desarrollador de redes sociales y, de una manera sorpresiva, logran hacer acuerdos con varios países para ofrecer un buró de crédito propio.

Los usuarios aceptan de forma heterogénea dicha iniciativa. Algunos piensan que es darle demasiado poder a una sola entidad, pero otros ven varias bondades, la primera es que se sienten menos amenazados y con más confianza que en servicios como Círculo de Crédito. Además, los consumidores consideran que, tras la implementación de la red 5G, es más sencillo tener todo bajo control en un sólo lugar (multas, recargos, pagos de tarjetas de crédito y servicios). De esta manera, Círculo de Crédito pierde terreno frente a una propuesta que luce apabullante por varias razones: preferencia, poder económico y político.

## 3. Un nuevo mundo

Desde la década pasada se comenzaron a ver los estragos del cambio climático. El más peligroso empezó con una nevada en Texas que cubrió varias plantas eléctricas por varios días, provocando un apagón en el estado. Eso sólo fue el inicio, cada vez las heladas eran más fuertes y los costos económicos mayores. Mantener la energía eléctrica de los servidores se convirtió en un lujo que no se pudo costear más.

Al inicio se propuso que se apagaran los servidores únicamente los fines de semana, en sedes alternas que nadie conocía más que sus operadores. Al poco tiempo esto se convirtió en una herramienta para lograr ciberataques y, un buen día, ningún servidor pudo arrancar. La corrupción y las heladas terminaron por conformar el conocido *apagón tecnológico*. El mundo se transformó desde entonces: operaciones básicas, la vida cotidiana, el *broadcasting*, el internet y los NFT se detuvieron. El mundo regresó a una moneda física como intercambio de valor. Bajo estas operaciones ocultas, el Círculo de Crédito tuvo que reconfigurarse para encontrar algo de valor en este nuevo mundo.

#### 4. El día que una *app* conquistó Latinoamérica

En un garaje de Guadalajara, un par de ingenieros se juntaron para hacer una revolucionaria *app*. Eran los primeros días del año 2025, una década después la empresa *Start-up* se ha consolidado como la líder de Latinoamérica en el servicio de las *Fintech*. El proceso era buscar la simplicidad para el usuario, pasando su dinero a criptomonedas y ofreciendo transacciones desde el entorno digital. Al inicio los usuarios mexicanos no confiaban en dichas transacciones, pero poco a poco se fueron convenciendo de su utilidad, haciendo que dicha empresa pasara de ser una pequeña competidora a volverse el canal central de operaciones a través de criptomonedas mexicanas.

Esta empresa mexicana se apoyó en los avances digitales como el *machine learning* para hacer que su inteligencia artificial superara cualquier operador financiero humano, logrando seleccionar preferencias, necesidades y opciones simples que les fueron atractivas a las nuevas generaciones, daba igual si hacían compras pequeñas, transacciones ordinarias o compras estratosféricas desde sus dispositivos móviles. La *app* estaba lista y desplazó de forma sencilla a los viejos esquemas financieros como Círculo de Crédito y otros SIC.

#### 5. El derecho al olvido

Quizá fue la inflación a nivel mundial más alta reportada en los últimos 30 años, siendo más aguda en algunos países. Lo cierto fue que las legislaciones que rigen las entidades financieras comenzaron a cambiar radicalmente. Resultado de lo anterior ocurrieron dos grandes sucesos que provocaron las rupturas de varios burós y servicios financieros.

Los macrodatos simplemente dejaron de tener un valor de uso para las entidades financieras que antes se sentían protegidas, ya no tenían ningún poder. El derecho al olvido pasó a ser muy corto, un lapso no mayor de dos años, situación que provocó un cambio radical en el comportamiento de los usuarios que, ante una amenaza menor, dejaban créditos sin pagar. Esto provocó que la fuerza moral y económica de las entidades financieras comenzara a colapsar. Qué podría surgir de un escenario que se fue haciendo cada vez más complicado y gris para los servicios crediticios.

#### Durante el taller

Quien se ha dedicado a la impartición de conocimiento o a talleres, sabe que los primeros minutos son esenciales para el desarrollo de un curso, es decir, que pueda resultar agradable y con resultados sorprendentes. Quizá después de unos minutos se sabe que viviremos un taller pesado, tratando de vincular a las personas al flujo adecuado de conocimiento (ver Figura 2).

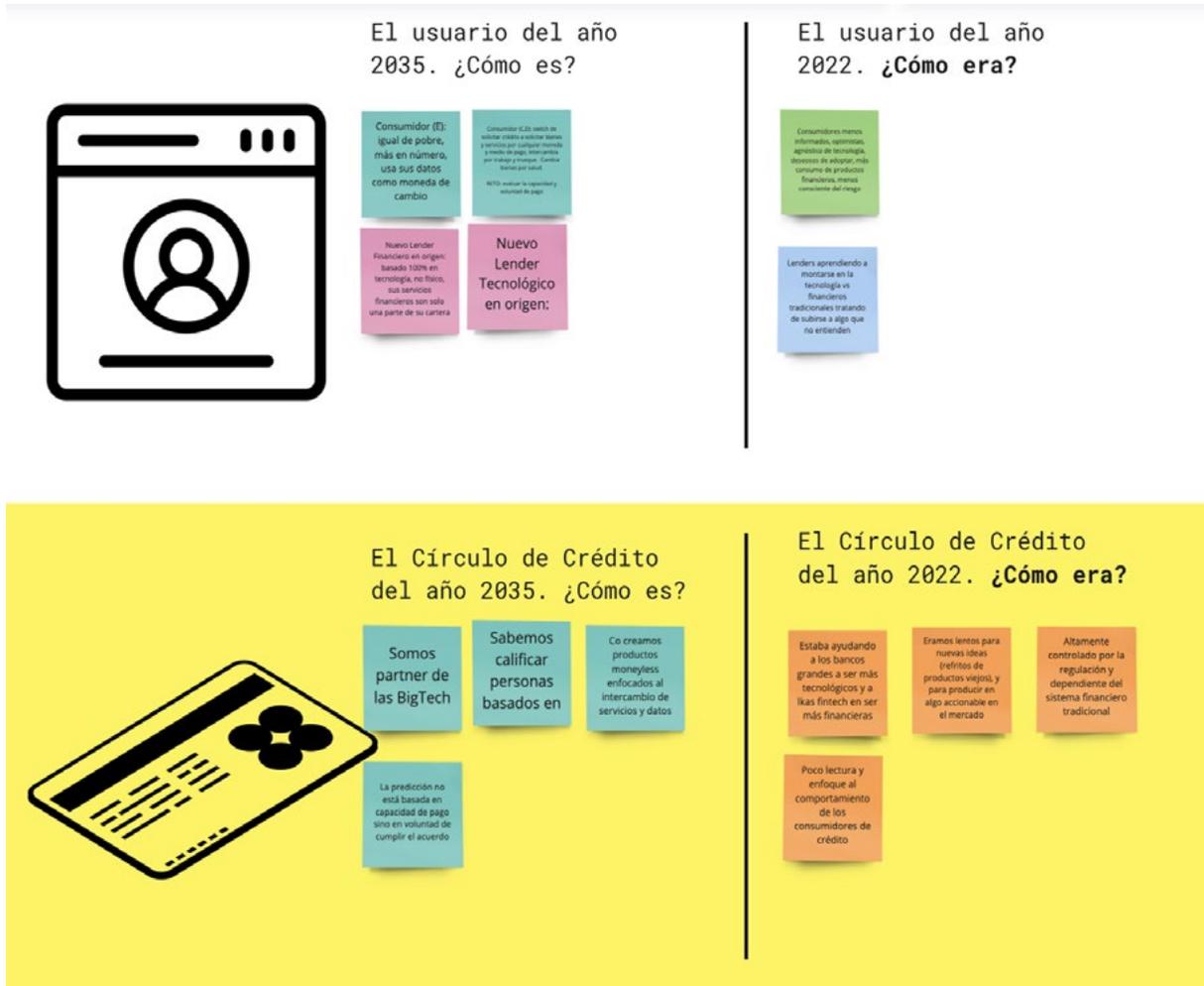


Figura 2. Adaptación libre de Cono de Janus, por Edgar Flores. Información generada por los talleristas (2022)

Este taller contó con la magia de la primera opción, a pesar de venir de universos diferentes y con esquemas de pensamientos distintos, el trabajo propuesto, la guía y las observaciones sobre un futuro catastrófico real del que partimos para hacer este desarrollo generó un ambiente de trabajo abundante en ideas, conceptos y propuestas. La metodología es la detallada con anterioridad y a continuación ejemplificaré extractos directamente tomados de la pizarra de trabajo con su contexto de aplicación (ver Figura 3).

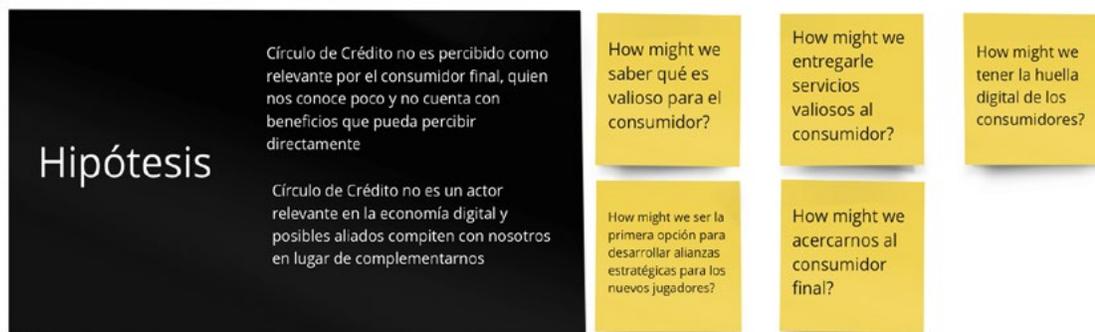


Figura 3. Definición de una hipótesis basada en la metodología de las 5W, adaptación libre por Edgar Flores. Información generada por los talleristas (2022)

Después de hacer una inmersión descriptiva del PESTLE de cada escenario catastrófico, los talleristas trabajan en una visión de su usuario en ese escenario tomando en cuenta a Círculo de Crédito, haciendo un recuerdo de cómo era en el pasado y cómo se va a transformar en el futuro. Este ejercicio que hace brincos en el tiempo es muy interesante para los participantes porque les da la sensación de tener una conexión de forma muy pragmática con el contexto actual, pero que ahora es parte del pasado en su escenario y los hace pensar en cómo es que llegaron ahí. Al responder esta última pregunta, automáticamente surgen ideas para implementar en el día actual evitando llegar a una situación como la descrita en el escenario.

A la mitad del taller, cada equipo comienza a enfocar una hipótesis sobre qué es lo que provocó su escenario de colapso y qué podrían hacer para resolverlo. El proceso hace una divergencia en los factores, los riesgos y las amenazas, para comenzar a hacer una convergencia en las acciones que puedan dar una solución establecida. Una vez seleccionada una estrategia (ver figura 4), se pide que los equipos comiencen a desarrollar acciones concretas que después establecerán en una línea de tiempo con el formato de *backcasting*. Nosotros ya sabemos cómo será el futuro porque partimos del escenario, así que lo que proponen los participantes es una hipótesis de lo que va a suceder en medio y, de manera automática, dan las soluciones que se les ocurren dentro de esta dinámica. A veces no fueron soluciones, sólo adaptaciones o, en algunos casos, proponen incrementar o modificar completamente lo que para ellos hoy significa Círculo de Crédito. En cada uno de los casos, las reflexiones son interesantes porque imaginan qué pasaría si el escenario de verdad se cumple como una especie de profecía, en este caso, una profecía maldita: ¿cómo se modificaría su vida, su trabajo, sus proyectos? Cuando el escenario entra en la vida personal del participante, hay una correlación participativa en un nivel mucho más íntimo.

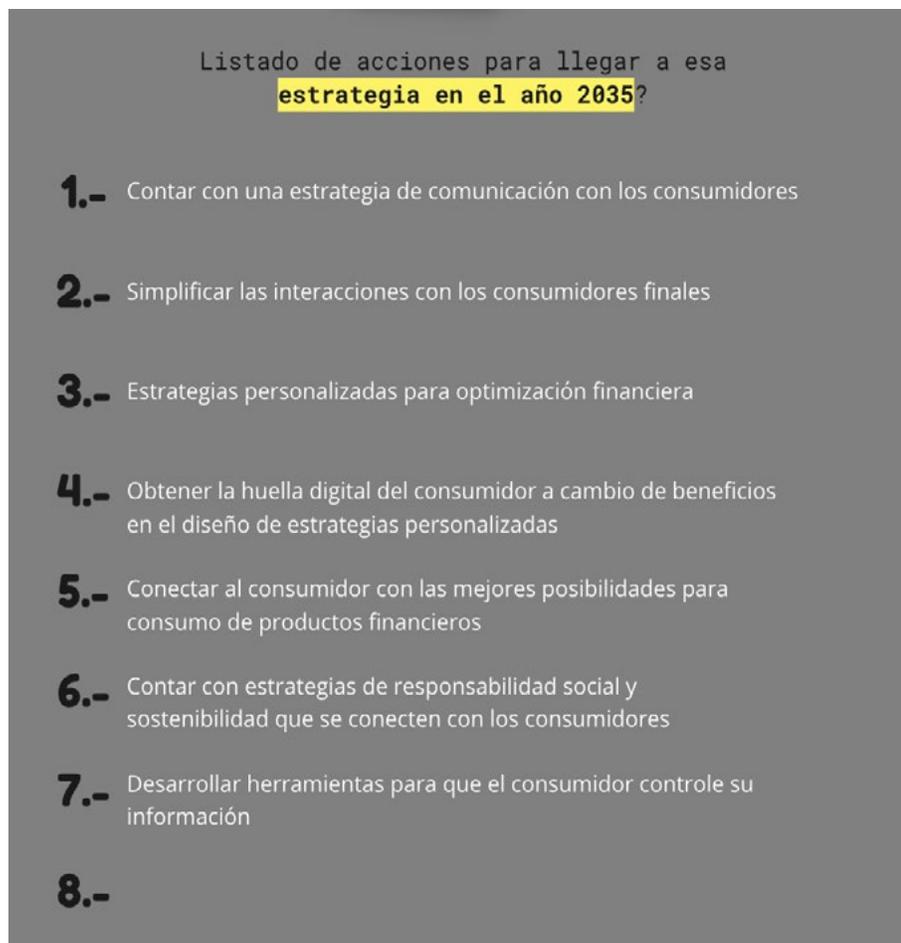


Figura 4. Listado de acciones previo a Backcasting. Adaptación libre por Edgar Flores. Información generada por los talleristas (2022)

A petición de Jaime, era necesario trabajar en la implementación real de la vida laboral en el Círculo de Crédito después del taller, por lo que, una vez que realizamos la visualización de la línea de tiempo, fue muy interesante aterrizar todo este diálogo a una matriz OKR (ver Figura 5). De tal manera que se puntualizó que para que Círculo de Crédito evite los escenarios distópicos que lo amenazan, hay que tomar acciones concretas a partir de ahora.

Name :

Generar inteligencia con Datos NO TRADICIONALES

<p>Impact(s)</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Tener un mejor entendimiento del usuario</li> <li>2. Cubrir un mercado desatendido</li> <li>3. Reducir incertidumbre al otorgante y ofrecer mejores condiciones a sus clientes</li> <li>4. Diversificar a Círculo con nuevos nichos de mercado: incrementar facturación y cartera</li> <li>5. Aprovechar la información de las Big Tech</li> </ol>	<p>Key Impact(s)</p> <p style="text-align: center;">4</p>
<p>Blocker(s)</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Indecisión en la ejecución             <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Traer la data alternativa</li> <li>b. Asignar recursos</li> <li>c. Dar la misma importancia a la innovación como a la operación</li> <li>d. Zona de comodidad</li> </ol> </li> <li>2. Pensamiento legacy/conservador</li> <li>3. Marco legal de protección de datos</li> <li>4. Percepción de las SIC en el mercado</li> </ol>	<p>Key Blocker(s)</p> <p style="text-align: center;">1</p>

(Long Term Objective)

Disminuir dependencia del modelo tradicional

Key Results

- Contar con 1 set de datos alternativos
- Hacer 1er modelo con Datos Alt
- Tener resultados exitosos
- Facturación relevante

Figura 5. Adaptación libre del OKR Matrix, por Edgar Flores. Información vertida por talleristas (2022)

**Conclusiones**

El taller fue un éxito rotundo, no sólo por las percepciones recibidas, sino por la calidad de las conclusiones de los talleristas antes, durante y después de los ejercicios. En las presentaciones se notó una síntesis muy interesante, ya que se obtuvo la repetición de propuestas de las acciones inmediatas que necesitan hacer como empresa de inmediato.

Algunas de las dudas más enriquecedoras fueron:

- ¿Qué vendemos realmente?
- ¿Cómo acercarnos de una manera directa con nuestro usuario final?

¿Cómo diversificamos nuestras ofertas?

¿De qué manera podemos hacer uso de información o bases de datos no tradicionales?

El que los equipos de trabajo llegaran a ciertas ideas sin tener mucho conocimiento de lo que estaba sucediendo en otras mesas, nos dio a todos la idea de que hay situaciones muy concretas que la empresa está presentando como un dolor bien definido (ver Figura 6). En la mayoría de los equipos aparecía una idea constante, "ahora estamos bien, pero ¿por cuánto tiempo?" y la respuesta en automático a la que ellos llegaban era, justo: debemos de actuar ahora. Porque la detección temprana de los hábitos nocivos del trabajo cerrado únicamente en las actividades cotidianas, deja de lado el razonamiento y el tiempo para la reflexión más trascendente que lo que se quiere de la empresa y del futuro compartido que se desee construir.



**Figura 6.** Talleristas de Círculo de Crédito durante el Taller de Distopías como motor de cambio, impartido en la Academia Mexicana de la Creatividad. Fotografía por Edgar Flores (2022)

Como guía de este taller, creo que hay conclusiones muy interesantes. La primera es la sensación tan diferente que genera el que se llegue con escenarios armados. Causa una especie de *shock* momentáneo en el que los participantes sienten un límite que el mismo escenario les da. En algunos casos ya no había electricidad, en otros faltaba un sentido de empresa, en los demás hacían falta políticas adversas de trabajo. Este límite permite detonar la creatividad para intentar, de manera automática, saltarlo o sobrepasarlo. Y es curioso, contrario a lo que me pasa cuando los talleristas construyen sus escenarios y evalúan sus propias tendencias, hubo

poca ficción alrededor de las propuestas. La ficción ya estaba puesta en el escenario. Al tallerista le quedó un único camino, cómo llevo esto a mi vida cotidiana. En cierta forma las propuestas fueron muy concretas. Me parece que es muy interesante como punto de partida el peor escenario posible en sus múltiples variantes, puesto que es enriquecedor como práctica creativa, además de didáctica. Incluso podría decir que tiene un tinte optimista, porque si lo peor ya sucedió, quizá únicamente tenemos un camino y es adentrarnos en la mejora constante que nos aleje de ese lugar.