



REVISTA INTERNACIONAL DE
CULTURA VISUAL

VOLUMEN 6
NÚMERO 2
2019

REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURA VISUAL

VOLUMEN 6, NÚMERO 2, 2019



REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURA VISUAL
<http://sobreculturavisual.com/revistas/coleccion/>

Publicado en 2019 en Madrid, España
por Global Knowledge Academics
www.gkacademics.com

ISSN: 2530-4666

© 2019 (revistas individuales), el autor (es)

© 2019 (selección y material editorial) Global Knowledge Academics

Todos los derechos reservados. Aparte de la utilización justa con propósitos de estudio, investigación, crítica o reseña como los permitidos bajo la pertinente legislación de derechos de autor, no se puede reproducir mediante cualquier proceso parte alguna de esta obra sin el permiso por escrito de la editorial. Para permisos y demás preguntas, por favor contacte con <publishing@gkacademics.com>.

La REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURA VISUAL es revisada por expertos y respaldada por un proceso de publicación basado en el rigor y en criterios de calidad académica, asegurando así que solo los trabajos intelectuales significativos sean publicados.

REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURA VISUAL

Director científico

Rafael L. Cabrera Collazo, Universidad Interamericana de Puerto Rico, Puerto Rico
Marcos A. Vélez Rivera, Universidad del Este, Puerto Rico

Editores

Sergio Ferreira do Amaral, Universidad de Campinas (UNICAMP), Brasil
Manuel Pinto Teixeira, Universidade Lusófona de Lisboa, Portugal

Consejo editorial

Jose Carlos del Ama, Central State Connecticut University, Estados Unidos
Wilma Arellano Toledo, INFOTEC-CONACYT, Mexico DF, Mexico
Ana Beriain Bañares, Universitat Abat Oliba CEU, España
Ignacio Blanco Alfonso, Universidad San Pablo CEU, España
Francisco Cabezuelo Lorenzo, Universidad Complutense de Madrid, España
David Caldevilla Domínguez, Universidad Complutense de Madrid, España
Alan McLane-Alejos, investigador independiente / profesional de la industria audiovisual, Estados Unidos
Gustavo Norberto Duperré, Universidad del Salvador y Dirección General de Cultura y Educación, Argentina
Ismael López Medel, Central State Connecticut University, Estados Unidos
Juan Luis Manfredi Sánchez, Universidad de Castilla La Mancha, España
Javier Sierra Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, España
Mónica Viñarás Abad, Universidad San Pablo CEU, España
Hipólito Vivar Zurita, Universidad Complutense de Madrid, España

Índice

Mujeres ilustradoras en Instagram: Las influencers digitales más comprometidas con la igualdad de género en las redes sociales	59
<i>María Teresa Martín García, María Yolanda Martínez Solana</i>	
La Sagrada Familia de Gaudí: síntesis comunal de imágenes y hombres	69
<i>Chiara Curti</i>	
La prostituta de Babilonia. La reinención del tipo iconográfico: de la Biblia al audiovisual	77
<i>Javier Martínez Fernández</i>	
Cuerpos femeninos y tecnologías de poder. Mujeres Públicas: feminismo, arte y biopolítica	87
<i>Olga María Lucero Olguín</i>	
Historia del documental: orígenes, soportes y vanguardias del Ecuador	95
<i>Esteban Celi, Edison Foncseca</i>	
Miedos y costumbres campesinas como obstáculos al progreso de una nación. Lo civilizable e incivilizable en las ilustraciones de los cuentos de Manuel José Othón	101
<i>Diana Hernández</i>	

Women illustrators on Instagram: digital influencers more committed to gender equality in social networks

The "Sagrada Familia" of Gaudí: Communion of Images and People

The Whore of Babylon. The reinvention of the apocalyptic symbol in the audiovisual

Mujeres Públicas: Feminism, Art and Biopolitics

Documentary History: Origins, Supports & Ecuadorian Avant-Gardes

Fears and customs from the farmers as obstacles to the progress of a Nation. The civilized and not civilized in the illustrations from the tales of Manuel José Othón



Table of Contents

Women Illustrators on Instagram: Digital Influencers more Committed to Gender Equality in Social Networks	59
<i>María Teresa Martín García, María Yolanda Martínez Solana</i>	
The “Sagrada Familia” of Gaudí: Communion of Images and People	69
<i>Chiara Curti</i>	
The Whore of Babylon. The Reinvention of the Apocalyptic Symbol in the Audiovisual	77
<i>Javier Martínez Fernández</i>	
Mujeres Públicas: Feminism, Art and Biopolitics	87
<i>Olga María Lucero Olguín</i>	
Documentary History: Origins, Supports & Ecuadorian Avant-Gardes	95
<i>Esteban Celi, Edison Foncseca</i>	
Fears and Customs from the Farmers as Obstacles to the Progress of a Nation. The Civilized and not Civilized in the Illustrations from the Tales of Manuel José Othón	101
<i>Diana Hernández</i>	





MUJERES ILUSTRADORAS EN INSTAGRAM

Las *influencers* digitales más comprometidas con la igualdad de género en las redes sociales

Women illustrators on Instagram: digital influencers more committed to gender equality in social networks

MARÍA TERESA MARTÍN GARCÍA¹, MARÍA YOLANDA MARTÍNEZ SOLANA²

¹ Universidad de Salamanca, España

² Universidad Complutense de Madrid, España

KEY WORDS

*Feminism
Social Networks
Digital Influencers
Gender
Instagramers
Culture Digital*

ABSTRACT

In recent years a new digital phenomenon has emerged, as a result of the development of social networks: the influencers. It is a trend closely related to the field of women's fashion and that increases sexist stereotypes. At the same time, a feminist current has become strong, led by millennial women (in many cases artists) who want to make real women visible and who take advantage of their influence on Instagram to claim gender equality. This paper analyzes the work and the main contributions of the most influential feminist instagramers, in contrast to fashion instagramers.

PALABRAS CLAVE

*Feminismo
Redes sociales
Influencers digitales
Género
Instagramers
Cultura digital*

RESUMEN

En los últimos años ha surgido un nuevo fenómeno digital, ligado al desarrollo de las redes sociales: los influencers; una corriente muy vinculada al ámbito de la moda femenina y que ha terminado por reforzar los estereotipos sexistas existentes. Al mismo tiempo, ha cobrado fuerza una corriente feminista, encabezada por mujeres millennials (en muchos casos artistas) que quieren visibilizar a las mujeres reales y que aprovechan su influencia en Instagram para reivindicar la igualdad de género. En este trabajo se analiza el trabajo y las principales aportaciones de las instagramers feministas más influyentes, en contraposición con las instagramers de moda.

Introducción

En los últimos años se ha desarrollado con mucha fuerza el fenómeno de los *influencers* digitales, ligado al desarrollo de las redes sociales. Se trata de una nueva figura mediática especialmente vinculada al mundo de la moda y a Instagram, aunque está presente en todos los ámbitos y canales de comunicación social. Es, al mismo tiempo, una corriente especialmente femenina, pues la mayoría de estas nuevas personalidades son mujeres, al igual que su público.

Por otra parte, el desarrollo de este fenómeno ha ido de la mano del mundo de la publicidad y del consumo de determinados productos. Por esta razón, la mayoría de *influencers* se han convertido en prescriptoras de productos de moda y belleza para otras mujeres a través de sus cuentas de Instagram. Algunas de estas *instagramers* cuentan con millones de seguidores y han alcanzado tal popularidad que se han convertido en las nuevas *celebrities*.

En medio de este mundo de *influencers*, dominado por la moda, está surgiendo con fuerza una corriente de *instagramers* ilustradoras feministas que están alcanzando interesantes grados de popularidad. Si bien es cierto, que no cuentan con las mismas cifras de seguidores que las *influencers* de moda, han logrado tener una gran presencia y popularidad en redes sociales como Instagram, entre otros muchos canales digitales.

El desarrollo de esta figura de *influencer* feminista y artista es especialmente relevante en un entorno (el de las redes sociales, sobre todo Instagram), dominado por la perpetuación de los mismos temas, roles y estereotipos femeninos; las *instagramers* se han convertido en las nuevas modelos femeninas y están centradas en la promoción y venta de productos de lujo.

Por su parte, las *instagramers* artistas (en su mayoría *millennials*) están utilizando las redes sociales para reivindicar los derechos de la mujer, visibilizar su situación y ofrecer la imagen de mujeres reales, alejadas del ideal femenino de belleza inalcanzable. Todo ello, principalmente, desde ilustraciones que publican en sus perfiles de Instagram.

El principal objetivo de este estudio es poner en valor el papel de *instagramers* e *influencers*, como activistas de la igualdad de género a través del arte, en un entorno dominado por la influencia del consumo de productos de moda y belleza. Este trabajo de investigación identifica quiénes son estas mujeres comprometidas, analiza su actividad en Instagram y demuestra cómo sus contenidos están contribuyendo a cambiar la "agenda mediática" de las redes sociales, introduciendo temas sociales, algo que desde el surgimiento de este fenómeno no había sucedido (menos aún desde el mundo artístico).

Al mismo tiempo, y en comparación con las acciones llevadas a cabo por las *influencers* estrella

de la moda, con esta investigación se pretende poner de manifiesto que la influencia que facilitan las redes sociales no tiene por qué estar siempre en manos del consumo de ciertos productos; que ha surgido una corriente de jóvenes artistas y feministas con gran presencia en estos canales digitales que están utilizando su popularidad digital para contribuir a la igualdad de género, influyendo a la generación *millennial*.

Antes de conocer su labor y cómo están contribuyendo a la concienciación social, es muy importante entender la génesis del fenómeno *influencer* y en qué estado se encuentra la investigación sobre este fenómeno. Solo así podremos entender el enorme valor que tienen el surgimiento y éxito de estos nuevos perfiles en Instagram.

1. El mundo del blogging de moda. El origen del fenómeno influencer actual

El desarrollo del fenómeno influencer ha tenido tanto éxito en Instagram que parece que se han inventado con esta red social. Sin embargo, este término dista mucho de ser nuevo.

En 1955 Katz y Lazarsfeld desarrollaron la teoría de la influencia y la plasmaron en el libro *The personal influence* (1955). En este estudio, que ya relacionaba influencia y moda, se presentaba el descubrimiento de un nuevo factor que intermedia entre los medios de comunicación y las decisiones de las personas: influencia personal, elemento que se sumaba a otros ya estudiados, como la exposición y predisposición del destinatario. "La moda es un lugar de constante cambio donde las relaciones interpersonales son muy relevantes." (Katz y Lazarsfeld, 2006)

Según los estudios de Lazarsfeld, los principales influyentes en el ámbito de la moda eran en su mayoría mujeres jóvenes, pues eran las más interesadas por las informaciones sobre moda. El entorno de las *influencers* de moda no parece haber cambiado, pues la mayoría siguen siendo mujeres jóvenes, igual que sus seguidoras. Más allá del origen de la teoría sobre la influencia, puede afirmarse que el concepto de *influencer*, tal y como hoy lo conocemos (con vinculación al mundo de las redes sociales digitales), tiene sus orígenes en el movimiento del *blogging* de moda. En este caso, hay que remontarse hasta el año 2009, momento en el que comienza a coger fuerza el movimiento del *blogging* (considerado como el antecesor de las actuales *influencers* o *instagramers*).

Scott Shumann fue quien lanzó el que es considerado como el primer blog de moda: *The Sartorialist*, publicado en 2005. Se trataba de una bitácora que mostraba estilos urbanos o moda de la calle, a través de fotografías de personas anónimas hechas por el propio *blogger*. Su primera publicación

fueron unas fotos de gente común en el mercado de Fulton, Nueva York, que había llamado su atención por vestir con estilo propio y eso es lo que siguió publicando: imágenes de personas con estilo.

En el caso de España, los blogs de moda se desarrollaron con fuerza desde 2009, viviendo la época expansión entre 2010 y 2011 según un estudio elaborado por la Asociación Española de Blogueros de Moda (AEBDM). La enorme popularidad que alcanzaron blogueras como Gala González o *Lovely Pepa*, llevaron a muchas jóvenes españolas a crear sus propias bitácoras con la esperanza de alcanzar la misma fama. Por esa razón, se considera que ese fue el período en el que se crearon más blogs de este tema en España. Según el mismo informe la mayoría de los personas que en ese momento tenían un blog de moda eran mujeres, concretamente, el 63%.

Esta es otra de las claves del movimiento del blog (Martín y Martínez, 2016) y de los *influencers* de Instagram: en ambos casos, se ha desarrollado en clave femenina, ya que las creadoras y triunfadoras de esos canales son mujeres y la mayoría de los seguidores también.

Precisamente, el fenómeno de los blogs de moda ha nacido asociado a la figura femenina de la *it girl*, un concepto que tampoco es nuevo y que ahora vuelve a resonar con fuerza, aunque ha estado ahí desde hace décadas, exactamente desde 1904, cuando Rudyard Kipling describió así a una protagonista de *Mrs Bathurst*, un relato breve: "Isn't beauty, so to speak, not good talk necessarily. It's just It (No es la belleza, por decirlo así, ni buena charla necesariamente. Es sólo 'eso'. Eso, it)".

Años más tarde, en 1927, la guionista y novelista Elinor Glyn utilizaba por primera vez el término *it girl* para describir a Clara Brow, la protagonista de una película titulada *It*. La historia estaba basada en un escrito de la propia Glyn sobre la vida de una dependienta que se enamora del rico heredero de los grandes almacenes en los que trabaja. Aquí es donde el concepto *it girl* se convierte en algo masivo. (Gallart, 2014).

El concepto que hoy se tiene de *it girl* está asociado con mujeres que hacen propuestas estilísticas en las redes sociales, que prescriben productos y que han logrado alcanzar cierta popularidad por ello. Es más bien, un acto de marketing pensado, estudiado y, sobre todo, rentable, como apunta Carolina de la Cal Marcos (2014). En la actualidad, muchas de estas *it girl* que comenzaron su actividad en la red creando un blog de moda, ejercen su labor en Instagram donde han seguido aumentando el número de seguidoras y han adoptado el nombre de *influencers*.

La clave del éxito de esas blogueras y ahora *instagramers* era el anonimato, ser personas, mujeres reales y desconocidas (alejadas del concepto de modelo) que hacían propuestas estilísticas con ropa de moda *low cost*. Esto fue visto por parte de los

estudiosos y estudiosas del mundo del género con cierta esperanza (Riera y Figueras, 2012) y como una alternativa al modelo de mujer que tradicionalmente han ofrecido las publicaciones femeninas.

Sin embargo, con la entrada del mundo de la publicidad en escena, este fenómeno comenzó a desdibujarse. Ante la enorme popularidad alcanzada por estas chicas, las marcas se interesaron por ellas y comenzaron a regalarles prendas, accesorios y productos de belleza que después las blogueras recomendaban en sus entradas. Tras los regalos, y según aumentaba su fama, las blogueras (y después las *instagramers*), comenzaron a establecer tarifas por esas publicaciones. En la actualidad, ya no queda rastro de esas chicas que, de forma independiente, recomendaban ropa o cosméticos.

1.1. Influencers digitales: al servicio de la publicidad

Las actuales *influencers* de Instagram también han heredado esa relación directa con la publicidad (Collazo, 2016), como puede apreciarse en la mayoría de las imágenes que publican y que suelen estar patrocinadas por las marcas. Esta simbiosis provoca confusión entre recomendaciones y publicidad. La audiencia que sigue a estas chicas en Instagram a menudo no sabe que le están ofreciendo contenido publicitario, ya que muchas de esas imágenes están patrocinadas por marcas pero no aparece claramente especificado. Esta situación ambigua está amparada por el gran vacío legal que existe en España, en donde aún no se ha regulado la publicidad de influencers (Martínez y Gaona, 2016).

Al mismo tiempo, la intensa relación entre *instagramers* y marcas, contribuye a perpetuar los mismos roles y estereotipos femeninos que, tradicionalmente, ha construido y potenciado la publicidad a través de canales como las revistas femeninas y, posteriormente, los blogs de moda. Las marcas han entrado con tanta fuerza en el día a día de las *influencers* que han terminado por convertirse en el contenido principal; han hecho que el protagonista de las publicaciones sea el producto, algo que también han heredado de las *bloggers* de moda.

A excepción de los temas sobre otros blogs y revistas de moda, cultura de moda, de corte económico, el resto de información de los blogs de actualidad viene dada por las mismas marcas, ya sea de manera directa o indirecta (a través de agencias de fotografías). Desfiles, campañas de publicidad, información de tendencias y catálogos de temporada tienen como fuente las mismas marcas; del mismo modo que los eventos, ya sean inauguraciones de tiendas como de festivales de cine u otros, en los que son las mismas firmas las que se encargan de distribuir las imágenes de las celebridades que las visten. (Riera y Figueras, 2012)

La elevada presencia de la publicidad en el día a día de los *influencers* digitales, especialmente en el ámbito de la moda, ha convertido a estas chicas en aleccionadoras de consumo de ropa y productos de cosmética. De hecho, es habitual que, además de mostrar las prendas o productos de belleza, incluyan el enlace directo a la tienda, ofreciendo la posibilidad hacer la compra directamente. En este sentido, cualquier publicación o dato que publique una influencer finaliza de un modo u otro en consumo (viajes, una cena, una boda, un fiesta con amigos...). Es el caso, por ejemplo, de la siguiente publicación de la *instagrammer Collage Vintage*, que convierte el aparente acto de decidir qué ropa ponerse, en un momento dedicado al consumo.

Figura 1. Publicación de la *instagrammer Collage Vintage*



Fuente: Collage Vintage. Instagram

Dentro de este discurso consumista de los blogs, uno de los aspectos que más llama la atención es la gran presencia de marcas de lujo en las publicaciones de las *instagrammers* de moda, como también puede apreciarse en la imagen publicada por *Collage Vintage*, en donde destacan las prendas de Loewe.

Y es que, aunque muchas de ellas se denominen *personal shoppers*, *influencers*, directoras artísticas, *coolhunters* o *it girls*, lo cierto es que la mayoría se dedica a la promoción de productos y no sólo de moda (artículos alimenticios, de belleza, coches). Si la publicidad terminó por convertir a las modelos femeninas en objetos, las influencers han terminado por auto cosificarse a favor de la publicidad.

Por otra parte, además de convertir al producto en la temática central de las publicaciones y del aleccionamiento hacia el consumo, el fenómeno de las *influencers* de moda en Instagram está contribuyendo a mantener los mismos temas que desde el desarrollo de la prensa femenina en el siglo XVIII (Marrades, 1978) se han considerado como femeninos, especialmente moda y belleza (Menéndez, 2009 y Gallego, 1990).

1.2. Activismo feminista a través de la influencia en Instagram

El fenómeno de los influencers se ha desarrollado, especialmente, en el mundo de la moda porque de alguna forma, este fue el sector que creó dicho perfil digital, ya que fue el primero en ver el potencial de las blogueras e impulsó su relación con las marcas. Por esta razón, es el sector que invierte más en el marketing de *influencers*¹; concretamente, y según datos recientes², un 65% de las marcas de moda llevaron a cabo algún tipo de acción publicitaria con influencers.

Esta es una de las razones que explica que, desde el desarrollo de los blogs de moda, en el año 2008 en el caso de España (Ruíz, 2012) y hasta la actualidad, el mundo de los *influencers* de las redes sociales haya estado dominado por este tipo de perfiles ligados a la preinscripción de productos.

Sin embargo, en los últimos dos años hay un nuevo perfil dentro del mundo influencer de Instagram que está cobrando fuerza. Se trata de *instagrammers* feministas que reivindican la igualdad de género en las redes sociales, especialmente en Instagram, mediante ilustraciones. Son en su mayoría artistas gráficas *millennials* que utilizan el arte y los canales digitales para hacer una labor reivindicativa de la situación de desigualdad entre hombres y mujeres. En muchos de esos casos, además, utilizan la sátira para dar voz a las mujeres y denunciar el sexismo desde las situaciones más cotidianas.

Una de las *influencers* feministas más conocidas y con más éxito en Instagram es Lola Vendetta, un personaje de ficción creado por la ilustradora Raquel Riba Rossy que, después de estudiar Bellas Artes en la Universidad de Barcelona, decidió dar voz a lo que muchas mujeres callan (Atienza, 2017)³.

Al igual que Raquel Riba, son cada vez más las artistas que están haciendo feminismo desde la ilustración digital en Instagram y que no paran de cosechar seguidores. Su éxito les está llevando a ser objeto noticioso y muchos medios recogen su labor. Es el caso, por ejemplo de la entrevista que en febrero de 2017, la revista *SModa* le hizo a las ilustradoras María Murnau y Helen Sotillo, creadoras de la cuenta de Instagram *@feministailustrada*; una cuenta con la que pretenden acercar al feminismo a todo el mundo, utilizando la ilustración y el humor⁴.

¹ Así es como se denominan las acciones de marketing que las marcas llevan a cabo con estas personas influyentes en las redes sociales.

² Datos extraídos del Informe sobre el Estatus del Marketing de Influencers 2017, elaborado por la agencia Launch Metrics.

³ *Lola Vendetta: El feminismo no se sufre, se disfruta*, La Vanguardia, [10/032017], Jara Atienza.

⁴ *Combatir el machismo con humor: las mejores viñetas de Feminista ilustrada* [15/11/2017], Clara Ferrero.

La labor de estas artistas que comparten su trabajo en Instagram va mucho más allá de cosechar seguidores desde la ironía o el humor; la relevancia de esta nueva figura dentro del ámbito *influencer* reside en la lucha ciberfeminista (Maeso, 2016) que están llevando a cabo desde los nuevos canales de comunicación de masa, como son las redes sociales.

El trabajo de estas “artistas” es una gran oportunidad para introducir el feminismo en la agenda temática de redes sociales, que en este momento está dominada por el consumo y por la cultura de la sobre exposición. Constituye, además, una fórmula muy eficaz de conectar con los *millennials* (Ruíz, 2017); una generación en la que, por otra parte, se ha enquistado el sexismo, como demuestran estudios recientes.

2. Metodología

Esta investigación pretende visibilizar la importancia del movimiento *instagramer* feminista a través del arte en las redes sociales (con especial énfasis en Instagram, ya que actualmente es la red social más exitosa y vinculada al movimiento *influencer*); un mundo dominado por el consumo de productos de moda y belleza.

Para ello, además de realizarse un extenso estudio bibliográfico sobre la evolución del movimiento de los influencers digitales y su relación con la moda y el consumo, se ha llevado a cabo un análisis de las *instagramers* artistas y feministas que cuentan con más seguidores en Instagram, con el objetivo de conocer la influencia que están teniendo entre el público de esta red social y en otros canales digitales.

Este trabajo se ha desarrollado desde la perspectiva de género y, por esta razón, ha sido necesario trabajar a partir de una metodología descriptiva, cualitativa y exploratoria (centrada en los contenidos visuales y textuales publicados en Instagram), ya que la transmisión de estereotipos sexistas radica en la producción de ciertos contenidos y del uso de determinadas imágenes.

Para llevar a cabo este trabajo de investigación se han seleccionado a las cinco ilustradoras feministas que publican sus trabajos artísticos en esta misma red social con más seguidores y su labor se ha contrastado con las de las cinco *instagramers* de moda con más seguidores.

El punto de partida para establecer esta selección de las *instagrammers* de moda han sido los últimos ranking publicados por la revista *Tendencias* entre enero de 2017 y enero de 2018. A partir de estos rankings se ha ido realizando una comprobación de los datos de número seguidores de cada una de estas *instagrammers*, a fin de considerar únicamente a las que realmente cuentan con mayor número de seguidoras.

Para delimitar la selección de las *instagrammers* artistas feministas se ha seguido el mismo

procedimiento, partiendo de los rankings que se han ido publicando en publicaciones de corte feminista, como el blog *Red Feminista* desde febrero de 2017, así como en la revista *SModa*, desde junio de 2017.

Una vez seleccionado el grupo de *instagrammers* a las que se delimita el análisis, se han establecido las variables que reflejan el tipo de actividad que realizan en las redes sociales, las imágenes y contenidos que publican, la influencia en esta red social y su implicación (o no) con la igualdad de género y con el consumo.

3. Resultados

3.1. Neofeminismo frente a moda y en Instagram

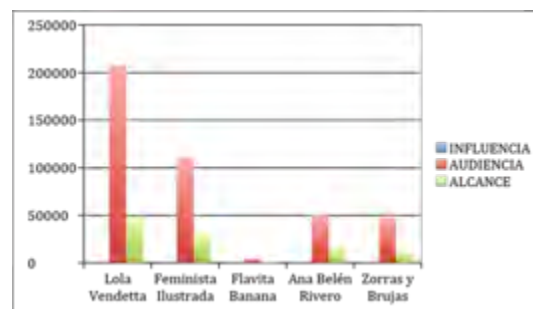
Tras analizar la actividad de las *instagramers* artistas feministas puede afirmarse que Lola Vendetta es la que ejerce una mayor influencia entre el público digital. Además de ser la ilustradora con más seguidores, 225.000 (en este momento), cuenta con una influencia de 82 puntos sobre 100 (según la herramienta para medir la influencia digital, Klear), como puede apreciarse en la siguiente imagen. Otro aspecto a destacar es su elevado nivel de *engagement*, es decir, el grado de compromiso que tienen sus seguidores y que demuestran interactuando en las publicaciones a través de “me gustas” y de los comentarios.

Figura 2. Medición de influencia en Instagram del perfil de Lola Vendetta



Fuente. Klear

Figura 3. Comparativa de influencia entre diferentes *instagramers*



Fuente: Elaboración propia.

En el caso de las instagramers de moda, Dulceida es la que cuenta con un mayor número de seguidores (2.538.321) y una influencia de 98 sobre 100 puntos, según datos obtenidos con la herramienta Klear. En este caso, el alcance de las publicaciones supera el millón de personas (1.299.191) y el nivel de *engagement* también es perfecto en todas las redes sociales.

Aunque la diferencia de seguidores entre ambas *influencers* es muy elevada (2.313.321), la influencia de *Lola Vendetta* en Instagram es muy alta, sobre todo considerando cuáles son las temáticas que más triunfan en esta red social. Según Websta, una herramienta gratuita de análisis y estadísticas para Instagram, las 5 temáticas más destacadas y que cuentan con más presencia en esta red social son las siguientes: *love*, *instagood*, *photooftheday*, *fashion*, *beautiful*. Así consta en la siguiente captura de imagen de los resultados ofrecidos por Websta. Según esta herramienta la palabra feminismo, y otras palabras asociadas como género, igualdad de género, sexismo, etc. no se encuentran entre las 100 palabras más utilizadas en esta red social.

Figura 4. Ranking de palabras más exitosas en Instagram



Fuente: Websta.

El análisis de estas *influencers* digitales refleja, al mismo tiempo, que hay un claro contraste entre el tipo de publicaciones que hacen las *instagramers* de moda y las ilustradoras. En el primer grupo hay una clara predominancia publicitaria, ya que en el 95% de las publicaciones hay algún tipo de referencia a algún tipo de producto (sobre todo relacionado con moda o belleza), mientras que en el segundo destacan los contenidos de corte feminista.

No obstante, en el caso de las publicaciones que realizan las artistas ilustradoras, hay un 15% de presencia publicitaria, pero se trata de productos relacionados con su propia actividad feminista (libros vinculados a su actividad, cursos, charlas...), no de otras marcas.

Figura 5. Comparativa de presencia publicitaria.



Fuente: Elaboración Propia

3.2. Reivindicación social frente a sobreexposición y auto cosificación

La relación entre las *influencers* de moda y la publicidad ha tenido importantes consecuencias en la reproducción de estereotipos y roles tradicionalmente asociados con la feminidad. Las *instagramers* de moda, a menudo, se auto cosifican en beneficio de las marcas, ya que es habitual que se muestren en situaciones (aparentemente cotidianas) con alguno de los productos que promocionan (ropa, cosméticos, etc.).

Es el caso, por ejemplo, de esta imagen de una de las *instagramer* de moda con más influencia y seguidores, *Lovely Pepa* en la que aparece comiendo un helado con una camiseta de marca; una acción con la que logra más de 24.000 “me gusta” y múltiples comentarios. Es decir, un elevado nivel de *engagement*.

Figura 6. Publicación de *Lovely Pepa*



Fuente: *Lovely Pepa*. Instagram.

Estas *influencers* digitales de moda no difunden únicamente propuestas de estilismos, sino que muestran, a menudo, aspectos de su vida laboral y privada. Enseñan sus proyectos con marcas, sus viajes de trabajo, colaboraciones con firmas, sus casas, sus hijos, sus novios, sus maridos... Exponen sus vidas de manera constante; una vida a menudo ligada al consumo y al lujo (como lo que antes representaban celebrities, modelos o actrices).

Un ejemplo de ello, es esta publicación de la *influencer* más exitosa del momento, Paula Gonu, con la que consiguió más de 300.000 “me gusta”.

Figura 7. Publicación de Paula Gonu



Fuente: Paula Gonu. Instagram.

Frente a estas acciones llevadas a cabo por las *influencers* de moda, las *instagramers* ilustradoras utilizan este canal digital para reivindicar la igualdad de género, divulgar el feminismo y denunciar situaciones cotidianas de sexismo. La ilustración que aparece a continuación, de *Feminista Ilustrada*, es un ejemplo de este tipo de actuaciones. Con esta publicación se han obtenido más de 16.000 me gusta y un elevado número de comentarios (alto nivel de *engagement*). En este caso, se trata de una ilustración con la que denuncia la confusión que, a menudo, existe ante el verdadero significado de feminismo.

Figura 8. Publicación de *Feminista ilustrada*



Fuente: @feministailustrada (Instagram).

En la misma línea, las ilustradoras de *Zorras y Brujas* también critican en la siguiente ilustración la confusión con el término feminista y, cómo ha menudo se confunde con lo opuesto al machismo.

Figura 9. Publicación de *Zorras y Brujas*



Fuente: *Zorras y Brujas*.

Junto con este tipo de reivindicaciones, las ilustraciones de estas artistas feministas, a menudo, se centran visibilizar a la mujer real; denunciando el ideal de belleza que tradicionalmente han potenciado la publicidad y los medios de comunicación (mujer joven, eternamente bella y con cuerpo escultórico). Frente a esa imagen idealizada de mujer, ilustradoras como Lola Vendetta publican obras en las que muestran que todos los cuerpos posibles pueden ser bellos.

Figura 10. Publicación de Lola Vendetta



Fuente: *Lola Vendetta*. Instagram.

La reivindicación social de estas *influencers* feministas va más allá de las propias ilustraciones. Los mensajes que acompañan a las imágenes que publican sirven para poner de relieve nuevos temas en Instagram, alejados del consumo de moda o productos de belleza.

De este modo, por ejemplo, la artista Ana Belén Rivero denuncia en una de sus ilustraciones la obsesión por el cuerpo perfecto, especialmente en la operación bikini. El mensaje que acompaña la ilustración de Rivero es el siguiente:

Quando me preguntan que qué tal llevo la operación bikini yo siempre respondo que soy más de tostada con tomate y ajo restregado

a diario viven muchas mujeres; especialmente todo lo relacionado con el culto al físico.

Las ilustradoras feministas, además de convertirse en nuevos referentes culturales, ayudan a eliminar la gran confusión que aún existe en nuestra sociedad sobre el feminismo: la creencia de que es lo contrario al machismo. En este sentido, las ilustradoras *instagramers* realizan una importante labor pedagógica de manera cercana.

Además, la figura de las artistas *instagramers* de corte feminista refleja la diversidad de *influencers* digitales que puede existir, ya que en este momento se considera, sobre todo, *influencer* a una persona que realiza publicaciones en Instagram relacionadas con moda o belleza y que patrocina productos relacionados con esos ámbitos.

Gracias a la influencia que están logrando estas artistas en Instagram, expanden su labor reivindicativa, creando otro tipo de propuestas comprometidas con la igualdad de género más allá de Instagram. Es el caso, por ejemplo, de las creadoras de la cuenta *Feminista Ilustrada*, que han publicado un libro titulado *Feminismo Ilustrado. Ideas para combatir el machismo* (2017). Con este libro, Helen Sotillo y María Murnau, presentan los conceptos básicos del feminismo de una manera sencilla y cercana a personas que no están familiarizadas con esta corriente; todo ello, acompañado de sus características ilustraciones.

Referencias

- Collazo, S. (2016). *Influencer marketing: Cómo establecer relaciones eficaces*. *Ipmark: Información de publicidad y marketing*, 828, 44-45.
- De la Cal, C. (2014). *Mujer, moda y revistas en el siglo XXI: it girls, egobloggers y Street style*, 30.
- Gallart, V. (2014). *Irresistibles. 100 años de it girls en la moda*. GRIJALBO ILUSTRADOS.
- Gallego Juana. (1990). *Mujeres de papel: de ¡Hola! a Vogue, la prensa femenina en la actualidad*. Barcelona: Icaria.
- Katz, E. Y Lazarsfeld, P. (1955). *Personal Influence: The Part Played by People in the Flow of Mass Communications*. UK: Routledge
- Maeso, N. (2016), *La construcción identitaria en la red, como lugar de residencia desde las prácticas artísticas ciber feministas y el activismo digital*. *Mujeres e Investigación. Aportaciones interdisciplinarias: VI Congreso Universitario Internacional "Investigación Y Género"*. 431-444.
- Marrades, M. I. (1978) *Feminismo, prensa y sociedad en España. Papers: Revista de sociología*, 89-134.
- Martínez, P. y Gaona, C (2016). *Límites jurídicos de la publicidad en redes sociales Facebook, Instagram y Twitter. La Pantalla Insomne*, 2410-2421.
- Menéndez, I. (2009). *Aproximación teórica al concepto de prensa femenina. Comunicación y sociedad*, 2, 277-297.
- Riera, S. y Figueras, M. (2012). *El modelo de belleza de la mujer en los blogs de moda. ¿Una alternativa a la prensa femenina tradicional? Cuestiones de género: de la igualdad a la diferencia*. 7, 157-176.
- Ruiz, J (2017), *Millennials y redes sociales: estrategias para una comunicación de marca efectiva*. *Miguel Hernández Communication Journal*, 8, 347-367.



LA SAGRADA FAMILIA DE GAUDÍ

Síntesis comunal de imágenes y hombres

The “Sagrada Familia” of Gaudí: Communion of Images and People

CHIARA CURTI

CEU Abat Oliba, España

KEY WORDS

*Gaudí
Sagrada Familia
Barcelona
Cathedral of the poor
Art
Beauty
Architecture*

ABSTRACT

The temple of Sagrada Familia by Gaudí constitutes the contemporary paradigm of how Christian art can communicate universally. This paper presents a work supported by original photographs and based on testimonies of collaborators of Gaudí on the will to communicate the expiatory temple of the Sagrada Familia through the life of the people. Characteristic of a work that from the iconographic point of view does not provide essential novelties, but rather transmits a creativity that emerges from a communal life.

PALABRAS CLAVE

*Gaudí
Sagrada Familia
Barcelona
Catedral de los pobres
Arte
Belleza
Arquitectura*

RESUMEN

El templo de la Sagrada Familia de Gaudí es el paradigma contemporáneo de un arte cristiano capaz de comunicar de forma universal. Este trabajo se apoya en imágenes y fotografías de la época y en testimonios de los colaboradores de Gaudí, que muestran el deseo de Gaudí de explicar el templo expiatorio de la Sagrada familia a través de la vida de las personas. A partir de elementos iconográficos ya conocidos, esta investigación busca la fuente de la creatividad de Gaudí en la vida en comunión con sus obreros.

Introducción

Antoni Gaudí (Reus, 25 de Junio de 1852- Barcelona, 10 de junio de 1926) es el arquitecto popularmente más conocido en el mundo por haber construido una obra capaz de atraer visitantes desde todas partes y de las más diversas extracciones sociales. A quien trabajaba con él, solía repetir “vendrán de todo el mundo para verlo”, refiriéndose al Templo expiatorio de la Sagrada Familia, la obra por la cual ha trabajado toda la vida hasta su muerte accidental. Obra todavía en construcción.

La profecía se ha cumplido y efectivamente personas desde todo el mundo visitan cotidianamente Sagrada Familia quedando maravilladas y comunicando, a su vez, cada uno según sus medios, aquello que han experimentado.

La capacidad de comunicar de la Sagrada Familia, va más allá de los aspectos técnicos, arquitectónicos o puramente artísticos.

Como referencia: la importante presencia de Sagrada Familia en las redes sociales donde resalta que, en el ojo atento del visitante, surge una humana simpatía por aquellas formas que no se proponen ni como parte de las corrientes modernas, ni como imitación de las antiguas, tampoco como virtuosismos autorreferenciales y en las cuales cada uno encuentra algo que le es familiar. Según las palabras de Gaudí:

Todo el mundo encuentra sus cosas en el templo: los campesinos ven gallinas y gallos; los científicos, los signos del Zodíaco; los teólogos, la genealogía de Jesús; pero la explicación, la razón, solo la saben los competentes y no se debe vulgarizar. (Puig Boada, 1981, *El pensament de Gaudí*, p.197)

La Sagrada Familia de Gaudí es el paradigma contemporáneo de como el arte cristiano es capaz de comunicar de forma universal, desafiando los intereses de una sociedad en mutación, sin entrar en polémica, sino empezando a comunicar a través de una vida que se revela ser el origen de su creatividad.

El Templo expiatorio barcelonés, desde las primeras piedras, ha introducido una forma de comunicar que no se limita a la bondad arquitectónica de la obra misma, que de hecho es ignorada por los intelectuales de la época, sino en una originalidad que incide en la mentalidad primeramente de quien la construye y después de quien la visita.

Contexto histórico

En el 1883, con treinta y un años, Antoni Gaudí es llamado a construir un templo

Obra de arte para la religión (Asociación espiritual devotos de San José, 1914?, Álbum, p.1)

según la definición de los promotores del mismo, la Asociación espiritual de Devotos de San José, asociación laical que en un principio tenía como finalidad la difusión de la devoción del santo a través de la publicación de una revista en lengua española. En el “álbum” que publican en el 1929 describen así su imprevista misión:

Dar al arte una joya inestimable, construyendo para la religión un Templo, verdadero poema místico esculpido en piedra (Asociación espiritual devotos de San José, 1929, Álbum, pg.1)

Por 43 años Antoni Gaudí dirigió las obras del Templo de la Sagrada Familia en una época de las más convulsas de la historia moderna. Gaudí vive en el principio del rechazo del hecho religioso por parte de la civilización occidental, que lo interpreta como subjetivo.

La ciudad de Barcelona se encuentra en plena transformación social entre la Exposición Universal del 1888, un subsecuirse de planes urbanísticos que la transformarán en la Gran Barcelona hodierna, la transformación de la industria textil, la consecuente inmigración masiva, el comercio con los países protestantes, los movimientos anarquistas, el socialismo obrero, las vanguardias artísticas.

Sagrada Familia se erige en la periferia de la convulsa Barcelona, perteneciendo territorialmente a la ciudad limítrofe de Sant Martí de Provençals. Un templo que surge en campos abandonados recién parcelados según el nuevísimo plan urbanístico y rodeado de casas provisionales para obreros inmigrantes y camino de los pastores con sus rebaños que unían los pueblos hacia la ciudad: una periferia geográfica y existencial.

Es un templo expiatorio: una construcción que se financia únicamente con los donativos particulares de fieles. La construcción de las obras y su velocidad están íntimamente ligadas a la devoción de las personas por San José. Cada uno a través de su trabajo y sus sacrificios dona según sus posibilidades para la construcción del Templo de la Sagrada Familia. Esto imprime un valor particular a cada elemento de la construcción, porque cada pequeño gasto es posible gracias a un donativo y solo Dios sabe qué historia particular hay atrás de cada “céntimo”, su verdadero valor.

La limosna del pobre y de la viuda, como los millones, serán expresión del Evangelio (Asociación espiritual devotos de San José, 1875, Propagador de la Fe en San José)

anticipaban los promotores cuando en el 1875 daban la primera noticia de la iniciativa de construir un templo levantado gracias al esfuerzo del pueblo.

Gaudí no entra en polémicas con quienes, en su época, mantienen una actitud negativa hacia el principio religioso, tampoco aquellos que ridiculizan su obra. Únicamente, llamado en causa, hace notar que

Se quien dona no se queja, ¿que deberían hacer aquellos que no donan nada? (Puig Boad, 1981)

Aquellos que donan, en el mismo acto, entran a ser parte de un pueblo y de una historia del

Gran teatro donde se manifiesta el sobrenatural (Gueranguer, 1858)

Un pueblo que es el nuevo protagonista de la historia, como la pequeña donación semanal de la señora de la lechería, donde iba Gaudí cada mañana después de la misa en la parroquia de San Juan de Gracia y antes de entrar a trabajar en Sagrada Familia. La mujer participa con su pequeño donativo en la finalización de la construcción sin diferenciarse de las ingentes sumas que podría donar un pudiente. Aquello que en una visión economista no es nada, dentro de una obra expiatoria se transforma: la piedra ya no está muerta, sino viva dentro una relación, porque en el Templo expiatorio de la Sagrada Familia cada piedra tiene un rostro.

En 1892 se registra una importantísima donación para el Templo expiatorio de la Sagrada Familia por un total de 577.500 pesetas, suma que hubiera permitido acercarse significativamente a la finalización de la obra propuesta por un primer arquitecto y por la construcción de la cual estaba trabajando Gaudí aportando modificaciones. Al contrario, no se acelera la obra hasta finalizarla en poco tiempo, como se hubiera hecho en cualquier otra construcción, sino que Gaudí presenta a los promotores un nuevo croquis que quintuplica los volúmenes y duplica la altura del proyecto que tenía que construir inicialmente y del cual no era el autor. Gaudí, había sido llamado a dirigir la obra de una iglesia neogótica; pero, al recibir una donación tan grande, entiende que si se terminase se dejarían las generaciones venideras sin posibilidad de poder ser "colaboradores" de la creación a través de todos los trabajos y fatigas particulares, que de otra forma caerían en el olvido, que no tendrían como transformarse en una obra digna de memoria, donde poder quedar reflejados eternamente.

Arxiu Sagrada Família, Fachada de la Natividad en el año de la muerte de Gaudí, 1926.



Consecuente con esta mentalidad originada da el sentido expiatorio del templo, Gaudí renuncia a su sueldo:

Se sabe que no hay nada fructífero sin sacrificio y el sacrificio es la disminución del yo sin compensación (Bergós, 1952, El home i la obra, pg. 26)

La ingente donación hace que el proyecto se transforme, no solo en las dimensiones, sino en el método de construcción: se empezará a construir por una fachada completa dedicada a la Natividad de Jesús que desde las primeras piedras estará completa de las imágenes que la caracterizan.

Piedras Vivas

Al preguntar a Gaudí sobre la autoría del templo contestaba "no soy yo quien construye Sagrada Familia es Sagrada Familia quien me construye", resaltando una reciprocidad que revela una relación y una desproporción entre el hombre, su identidad, y la obra, sus piedras. Entre un hombre vivo y las piedras vivas, utilizando el mismo léxico de san Juan Pablo II en su viaje apostólico a España, cuando, visitando Sagrada Familia, introduce el rezo del Ángelus diciendo

Este templo de la Sagrada Familia es una obra que no está aún terminada, pero tiene solidez desde un principio, recuerda y compendia otra construcción hecha con piedras vivas.

San Juan Pablo II estaba indicando la familia cristiana como paralelismo, aun así en estas palabras bien se explica que la solidez de la obra se funda en la relación entre hombres, una relación afectiva, como la de la familia. De hecho Gaudí con su vida contradice aquella mentalidad nacida dentro del iluminismo que pretende conocer las cosas estando separados de ellas, en una actitud descriptiva, en una relación de indiferencia emocional.

Gaudí es testigo del cambio en la sociedad en la cual vive provocado por dos movimientos: el socialismo que aplica los aspectos prácticos sobre cualquier acto humano y el positivismo que únicamente sabe remitir al ámbito teórico del saber científico. No queda indiferente a la cuestión social, que afronta indicando que

Todo aquello que sea para elevar la gente, en cualquiera de los casos, es pura cháchara. No creo en las masas, ni en la intervención sobre ellas, como tales, pero sí en la acción individual. (Puig Boada, 1981, El pensament de Gaudí, pg.180)

Su "acción individual" no empieza de una idea sino a través del querer ir a fondo con su misión y a través de la amistad con aquellos que le acompañaban en la tarea.

Es significativo observar que los colaboradores de Gaudí se definen sus amigos y la gran mayoría de ellos escriben, estando Gaudí en vida y después de su muerte, sobre él: no hay texto, aunque tenga como finalidad la descripción arquitectónica de su obra, que prescinda del hombre, de sus palabras textuales, de su forma de vivir, de la relación de amistad que tenía con ellos.

Arxiu Sagrada Família, Escuelas provisionales de la Sagrada Familia, 1914 aprox.



Mientras se levanta la fachada de la Natividad, aparece dentro del recinto de Sagrada Familia otra pequeña construcción. La inmensa fachada parece no llamar la atención de los arquitectos de la época, al contrario esta pequeña construcción, una escuela para los hijos de sus obreros, es considerada una obra vanguardista. Prueba de la novedad del edificio son los apuntes de Le Corbusier en su visita a Barcelona, en los cuales aparecen las escuelas mientras no hay rastro de la inmensa fachada que ya estaba construida a pocos metros. Gaudí, con sus ahorros, construye una escuela para los hijos de los trabajadores de Sagrada Familia. Es su donación expiatoria que sella aquella manera de vivir donde el otro importa en su totalidad, donde quien está trabajando no es instrumental a la obra, sino parte de un relación. Es su dono para sus amigos, sus trabajadores, una donación para aquellos que son rostros de la manifestación divina en su vida cotidiana. Proyecta y construye una obra hecha según su genialidad, una obra moderna, vanguardista, mientras contemporáneamente para el templo, la obra de Dios, asume otros códigos que una vez más manifiestan que él no es autor de aquel templo sino que instrumento de Otro.

Una relación afectiva que no era exclusiva con sus colaboradores, sino que se expandía a todos aquellos que le conocían, que frecuentaba, que visitaban el templo. Una vida en comunión que fácilmente se intuye observando las imágenes de su funeral en el cual el féretro es acompañado por multitudes de personas durante los tres kilómetros y medio de recorrido, desde la catedral

de Barcelona hasta Sagrada Familia. La prensa relata continuas interrupciones de la carroza fúnebre para homenajear a Gaudí, demostrando una cercanía y un conocimiento real del difunto.

El trabajo

“Llorenç, mañana ven temprano que haremos cosas muy bonitas”.

Son las últimas palabras que se han escuchado de Gaudí en Sagrada Familia. Están dirigidas a Llorenç Matamala: es el 7 de junio del 1926, día que será atropellado por un tranvía. Llorenç es un escultor que ha trabajado con Gaudí a partir de los 22 años y hasta la muerte del arquitecto, sumando 48 años de vida laboral codo a codo y una gran amistad que se relata en documentos donde se encuentran hasta 700 páginas de recuerdos de vida con su maestro. Son anécdotas que bien hacen entender la vida en el templo y el espíritu con el cual se emprendían las decisiones ligadas a la obra.

Gaudí tenía el firme convencimiento que todas las cosas desde las más grandes hasta las más pequeñas merecían de atención. “Pasarse con ligereza sobre los hechos es una bestialidad, una comodidad de la bestia”, decía.

Así cuando tuvo que emprender la construcción de la fachada de la Natividad, quiso acompañar a su escultor en los estudios anatómicos propios de los artistas. Estos se realizaban con los cuerpos sin vida en el hospital de la Santa Creu, institución hospitalaria para los pobres de Barcelona.

Las hermanas hospitalarias, al ver a los dos jóvenes en espera de poder realizar sus estudios, les piden de acompañar con la oración a los enfermos moribundos. Pero no es igual seccionar un cuerpo de un desconocido que de un conocido: el enfermo “sin nombre” adquiere un nombre, con el cual llamarle.

Como en los principio del mundo donde cada cosa cobra significado a través de una llamada, para Gaudí y su colaborador ya no hace falta esperar que alguien muera para poder esculpir las imágenes de Sagrada Familia: empiezan a trabajar a partir de vivientes. Los modelos serán las personas pobres que viven en el barrio espontaneo que se iba formando alrededor del templo.

La petición de las hermanas de la Santa Creu ha sido la relación que ha permitido abrir a un nuevo conocimiento de la realidad a los dos artistas, que descubren que no se puede conocer faltando la vida, aunque esta vida sea de lo más dolorosa.

Como recuerda su biógrafo y amigo, Joan Bergos, “Gaudí llegaba a encontrar necesario el dolor” y aunque deje de frecuentar el hospital para los estudios anatómicos lo recuerda en las conversaciones con sus amigos expresando el deseo de querer morir allí, donde descubrió que es la vida lo que tiene valor para construir el templo. La

Providencia quiso que este deseo se realizara. Cuando al ser atropellado por el tranvía, a causa de su humilde vestimenta y por tener el rostro ensangrentado, no le reconocen y viene trasladado al Hospital de la Santa Creu donde morirá después de tres días.

Belén viviente

La construcción empieza con una fachada dedicada a los misterios de la infancia de Jesús que aparece toda decorada desde los primeros metros. Se levanta sin hacer ruido, representando un belén, tradición franciscana profundamente radicada en Cataluña. El pesebre, la manifestación popular que ha sabido superar las épocas de crisis de la Fe por ser el patrimonio de los niños y de los sencillos.

Gaudí utiliza una técnica a base de calcos de yeso para obtener los negativos de las imágenes que formarán la fachada de la Natividad en construcción. Hace calcos hasta de los animales. En las memorias de sus obreros relatan de un gallinero en el recinto del templo para poder recabar las aves y hasta de la compra de una burrita que será parte de la representación de la huida en Egipto. Toda la realidad moridera cobra un significado de eternidad apareciendo en la fachada de la Natividad, donde cada imagen es extrapolada de vidas comunes, de rostros conocidos y que, a la vez, hablan de la vida en el amor de Dios.

Arxiu Sagrada Familia, yeso para la Fachada de la Natividad, 1910 aprox.



Los modelos son trabajadores del templo o personas del barrio obrero, rostros conocidos que repentinamente se hacen protagonistas y que transforman la fachada en construcción en un belén viviente, del cual, como suele pasar en los pesebres vivientes, yo conozco las personas que allí participan.

A través de moldes de yeso, la fachada cobra vida. Los obreros pueden reconocer en un ángel trompetista aquel dibujante afiliado al movimiento anárquico o en el romano de la matanza de los

inocentes un tabernero famoso por emborrachar por la noche a los obreros del templo.

Parece el milagro de Greggio, donde en la misa de vísperas se manifiesta la predilección por la pobreza del niño Jesús que aparece entre los pastores residentes en las zonas cercanas y dando origen a la tradición del belén viviente, porque en Sagrada Familia también todo se va preparando para la venida de Jesús. Las fotografías de la época documentan una ida y vuelta de pastores con sus rebaños para ir a ver lo que estaba aconteciendo en aquella extraña construcción que surgía como de la tierra hacia el cielo. Los pastores que fueron los primeros testigos de la natividad de Jesús, también son los primeros en ver cómo crece la fachada de la Natividad, y en hacer experiencia que “aquel que conozco” es el rostro que me anuncia que el niño Jesús va a nacer aquí.

La Creación divina se hace inspiradora de Sagrada Familia. Cada día no es simplemente un día más hacia la finalización de la obra, sino que tiene su cumplimiento que se demuestra observando las fotografías de la época donde podemos comprobar la utilización de una forma inusual de construir: cada piedra tiene ya su definitiva forma desde su colocación. No se construye según un programa que privilegia un utilitarismo sino colocando cada piedra y cada imagen según su significado desde el primer momento. Cosa totalmente inusual en la arquitectura donde las estatuas y las decoraciones, por razones sea económicas que de salvaguardia de las mismas, se suelen introducir al final.

Como por una llamada vocacional, cada piedra tiene sentido únicamente estando en su sitio. No hay piedra de la fachada de la Natividad de Sagrada Familia que, extrapolada de su contexto, tenga un valor artístico objetivo: como si, al dejar de ser parte de la fachada, al separarse de su lugar de pertenecía, las piedras dejaran de ser reconocidas como una obra de arte. Ninguna figura hecha con los modelos obreros tendría particular valor en un museo, no son fruto de la genialidad de un artista, no nacen de una idea. Cada imagen, fruto del calco de personas humildes, es una pieza maestra únicamente estando en su justa colocación.

El templo expiatorio de la Sagrada Familia asumirá el apodo de “Catedral de los pobres”. El pintor Joaquín Mir, es el autor de un famoso cuadro que titula con el apodo del templo “Catedral de los pobres”. El pintor hace notar a Gaudí que “al Templo de la Sagrada Familia los pobres están pegados a sus paredes como los mejillones a las rocas”. Gaudí, aunque impresionado por la gráfica descripción, les contestó “y donde podrían recibir mejor protección si no a la sombra de esta iglesia fruto de la caridad cristiana”.

Carmen Thyssen, Joaquim Mir, (1898) La catedral de los pobres.



Su primer biógrafo y íntimo amigo, J.F. Ràfols, así lo justifica “Gaudí fuera de la Fe se puede admirar, pero siempre será incomprendible”. Gaudí no es un intelecto que se pone en actitud devocional, sino un hombre que a través de la experiencia personal descubre que la Fe es una cuestión de vida relacional y que es necesario devolver al hombre aquel vínculo con el principio original. “Para ser original hay que volver a la origen” decía y lo hace reconociendo la existencia de un principio incondicional y al cual hacer convergir toda su obra, todo el contenido de la vida, aquello que el hombre hace, conoce y produce. Más allá de las formas inusuales o sorprendentes; solo entonces todo el hacer y el padecer, en lo grande y en lo pequeño de la vida suya y de quien vivía en contacto con la Sagrada Familia, dejan de ser fenómenos carentes de finalidad y sentido para convertirse en hechos racionales, intrínsecamente necesarios. Porque en la obra de Gaudí no hay nada de innecesario y no hay nada carente de significado. En la contemplación de aquella normalidad hecha obra maestra cada visitante se siente intrínsecamente llamado a hacer de su vida una obra de arte.

Lo sintetizó el papa Benedicto XVI en la homilía de la dedicación de Sagrada Familia

(Gaudí) hizo algo que es una de las tareas más importantes hoy: superar la escisión entre conciencia humana y conciencia cristiana, entre existencia en este mundo temporal y apertura a una vida eterna, entre belleza de las cosas y Dios como Belleza. Esto lo realizó Antoni Gaudí no con palabras sino con piedras, trazos, planos y cumbres. Y es que la belleza es la gran necesidad del hombre; es la raíz de la que brota el tronco de nuestra paz y los frutos de nuestra esperanza. La belleza es también reveladora de Dios porque, como Él, la obra bella es pura gratuidad, invita a la libertad y arranca del egoísmo. (pp. Benedicto XVI, 2010, Homilía de la misa de Consagración de la Iglesia de la Sagrada Familia)

Misa de consagración de la Iglesia de la Sagrada Familia (2010)



Conclusión

La Sagrada Familia hoy se inserta en una sociedad donde la comunicación visual es la forma privilegiada con la cual se expresan las personas. Una comunicación que desearía transmitir la objetividad de los hechos, hasta generando cierto morbo hacia las vidas personales. En Sagrada Familia, mientras Gaudí dirige la obra, esto acontece: las personas se representan tal como son y vinculadas con el principio incondicional, con el universal, con el eterno, con Dios. En la actualidad, tal como fue en sus orígenes, Sagrada Familia sigue sin despertar el interés de los grandes críticos de arte. Aun así, es de las obras arquitectónicas y de arte más famosas al mundo por un reconocimiento popular que se ancla en las memorias de quien la visita y que reconoce en estas formas aquel deseo de infinito que anhela el corazón del hombre. Aquellas imágenes, de las cuales el visitante desconoce las historias, hablan por sí mismas de una vida deseable para uno mismo superando la división entre las generaciones pasadas y la civilización contemporánea que, eliminando el deseo de Dios, se interesa por cosas que ni interesaron ayer y ni interesarán mañana.

Referencias

- Bassegoda Nonell, J. (1989). *El Gran Gaudí*. Sabadell: AUSA.
- Benedicto XVI (2011). Discursos en Santiago de Compostela y Barcelona. Madrid: Popular edn, Biblioteca de Autores Cristianos BAC.
- Bergós Massó, J. (1974). *Gaudí, el hombre y la obra*. Barcelona: UPB.
- Bersanelli, M. (2016). L'universo nell'arte; Il cosmo in una torre, *Il grande spettacolo del cielo*. Milano: Sperling & Kupfer.
- Leon XIII (1891). *Carta Enciclica de S.S. el Papa Leon XIII sobre la situació dels obrers RERUM NOVARUM*. Barcelona: Foment de Pietat.
- Llopis, A. (1960). *Gaudí en la Villa de Gracia*. Barcelona: Álbum histórico y Gráfico de Gracia.
- Maragall, J. (1961). *El Templo de la Sagrada Família*. Barcelona: Templo.
- Martinell, C. (1951). *Gaudí i la Sagrada Família, cometada por ell mateix*. Barcelona: AYMÀ.
- (1954). *Gaudinismo*. Barcelona: Amigos de Gaudí.
- Matamala, J. (1998). *Antoni Gaudí, mi itinerario con el arquitecto*. Barcelona: Claret.
- Prats, J. (1916). Impresiones, visita colectiva del internado de las escuelas pias de Sarrià al Templo expiatorio de la Sagrada Família.
- Puig Boada, I. (1929). *El temple de la Sagrada Família*. Barcelona: Editorial Barcino.
- (1981). *El pensament de Gaudí*. Barcelona: COAC.
- Pujols, F. (1927). *La visió artística i religiosa d'En Gaudí, Biblioteca dels Fullets*. Barcelona: Libreria Catalònia.
- (1926). *Antoni Gaudí 1852/1926, la seva vida, les seves obres, la seva mort*. Barcelona: Editorial Poliglota.
- Ruskin, J. (1903). *Natura, aplech d'estudis y descripcions de sas bellesas*. Barcelona: Publicació Joventut.
- Torras y Bages, J. (1902). *La Sabiduría dels Humils*. Vich: Viuda de R. Anglada.
- (1905). Lley de l'Art, conferencia al Círcol artístic de Sant Lluch. Barcelona.
- (1913). La Reina dels Angels, Mes de Maria de la Infancia, Empronta de Llucia Anglada, Vich.



LA PROSTITUTA DE BABILONIA

La reinención del tipo iconográfico: de la Biblia al audiovisual

The Whore of Babylon. The reinvention of the apocalyptic symbol in the audiovisual

JAVIER MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Universitat de València, España

KEY WORDS

*Whore of Babylon
Apocalypse
Visual Culture
Game of Thrones
Khaleesi*

ABSTRACT

A good part of the visual contemporaneity is the result of a reconfiguration of formal elements of the past. In this context is the Whore of Babylon, a biblical iconographic type that has been reinterpreted through Daenerys Targaryen in the audiovisual, specifically in the TV series Game of Thrones.

PALABRAS CLAVE

*Prostituta de Babilonia
Apocalipsis
Cultura Visual
Juego de Tronos
Khaleesi*

RESUMEN

Buena parte de la contemporaneidad visual es el resultado de una reconfiguración de elementos formales del pasado. En este contexto se encuentra la prostituta de Babilonia, un tipo iconográfico bíblico que ha sido reinterpretado a través de Daenerys Targaryen en el audiovisual, concretamente en la serie televisiva Game of Thrones.

Introducción

La cultura visual contemporánea debe su configuración, en gran medida, a las imágenes del pasado. Los símbolos, las alegorías y toda clase de composiciones figurativas, se perpetúan con el paso de los siglos a través de aspectos formales que se reinventan en función de diferentes contextos socioculturales. En este proceso de continuidad y variación, la iconografía cristiana adquiere un papel importante, pues el imaginario colectivo ha estado dominado desde los inicios de nuestra era por imágenes extraídas de las Sagradas Escrituras. Los distintos soportes artísticos y constructivos han involucrado la mirada del espectador en el dogma religioso, produciéndose un arraigo que aún sigue vigente en la visualidad occidental a través de los distintos medios de producción y comunicación visual.

En este fenómeno de aportación del arte cristiano a la cultura visual actual, se encuentra el objeto de estudio del presente artículo. Para demostrar esta herencia milenaria se ha escogido un tipo iconográfico configurado durante la Edad Media y cuyo origen literario se halla en el último capítulo del Nuevo Testamento: el Apocalipsis. Se trata de la prostituta de Babilonia, personaje bíblico que, acompañado de una bestia de siete cabezas, personifica el mal, la hostilidad y el pecado. Una imagen apocalíptica cuya producción más prolífica se produjo durante el alto medioevo y que ha llegado a nuestros días a través de diferentes soportes como el manuscrito, el grabado o el lienzo.

En la actualidad, esta imagen ha sido reinventada a través del medio audiovisual, concretamente en la serie televisiva *Game of Thrones*, adaptación cinematográfica de las novelas *A Song of Ice and Fire* del escritor George Raymond Richard Martin. Esta producción, ambientada en un contexto apocalíptico, bélico y medieval, es idónea para la reconfiguración de esta mujer babilónica, figura que verá reinterpretada su imagen a través del personaje de Daenerys Targaryen. Mediante un análisis formalista se expondrá el cometido inicial que plantea el texto y que no es otro que la afirmación de la reutilización de pasajes bíblicos en la cultura visual actual. Si bien es cierto, se demostrará que, a pesar de su continuidad en el tiempo, los protagonistas de estos episodios también asumen toda una serie de variaciones a través de nuevos códigos, dando como resultado una secularización en la que desaparecen los valores propios e identificativos de confesión religiosa hacia contextos totalmente diferentes.

La prostituta de Babilonia: una visión convertida en imagen

A lo largo de la historia, las sociedades han configurado ciclos de imágenes para tratar de explicar toda una serie de conceptos a los que el ciudadano era incapaz de acceder debido a su falta de conocimientos lingüísticos. De este modo, la cultura visual se ha convertido en el vehículo principal de temas y/o significados, codificándolos en un continuo proceso con variaciones en función de su movilidad cultural (García Mahiques, 2008, 34). Este argumento es válido para el discurso visual de la iconografía cristiana, la cual debe su configuración a la extrapolación de contenidos provenientes de los textos canónicos judeocristianos. En este amplio abanico de posibilidades formales se encuentra el objeto de estudio en cuestión, que no es otro que la prostituta de Babilonia, personaje bíblico que debe su imagen a la visión escatológica de san Juan en la isla de Patmos como así se refleja en el último libro del Nuevo Testamento: el Apocalipsis¹. Esta revelación (*apokalypsis*) concedida por Dios a través de un ángel, es el texto más complejo de las Sagradas Escrituras. Sus innumerables símbolos se han convertido, durante siglos, en objeto de interpretación por parte de los exegetas, entre los cuales se encuentra la mujer a tratar, la cual aparece descrita en el Ap.17:3-6 del siguiente modo:

Me llevó en espíritu a un desierto y vi a una mujer sentada sobre una bestia color escarlata. Tenía la bestia siete cabezas y diez cuernos y estaba llena de títulos blasfemos. La mujer iba vestida de púrpura y escarlata, y estaba adornada de oro, piedras preciosas y perlas. En su mano tenía una copa de oro llena de abominaciones y del sucio fruto de su prostitución. Y escrito en su frente un nombre misterioso: Babilonia, la orgullosa, la madre de todas las prostitutas y de todas las abominaciones de la tierra (Apocalipsis 17:3-6, san Juan).

El cristianismo, al igual que el resto de las mitologías y religiones, está repleto de símbolos contrapuestos que aluden a la fe y a la bondad, así como de muchos otros que hacen referencia al pecado. El desenlace literario de la Biblia refleja una batalla entre estas fuerzas antagónicas del bien y del mal encarnadas por símbolos de toda índole. La prostituta de Babilonia, que aparece junto al dragón de siete cabezas tras el sonido de la séptima trompeta, es uno de ellos, personificando los valores maliciosos que acechan los dominios construidos por Dios. La prostituta, la bestia y Babilonia vienen

¹ Como apunta Louis Réau, este texto profético dividido en cuatro partes fue compuesto en torno al año 95 bajo el reinado de Domiciano, motivo por el cual no puede ser obra de san Juan Evangelista. Se le atribuye a otro autor, Juan de Éfeso, conocido como Juan el Antiguo o Presbítero (Réau, 2008, 44).

a representar una misma cosa: la hostilidad contra Dios y la Iglesia. Elementos que se contraponen a la esposa, al Cordero y a la nueva Jerusalén en este relato profético.

El Apocalipsis es un texto determinante en la iconografía medieval, pues sirvió de referencia a muchos artistas para plantear plásticamente discursos de este tipo. Para tratar de aproximarnos a los orígenes de este tipo iconográfico en concreto, así como a su producción artística y a su repercusión en la actualidad, convendrá dedicar un apartado al soporte en el que se configuró como imagen: el beato.

Los beatos: la cultura visual medieval

La representación artística de esta mujer apocalíptica la encontramos, por primera vez, en los beatos medievales; códices que reciben este nombre porque el primero de ellos fue obra del monje español Beato de Liébana (730-785). Beato fue el artífice de los *Comentarios* del Apocalipsis, un texto de acusado carácter simbólico y de difícil comprensión lectora. Este manuscrito, que responde al enfrentamiento continuo entre las fuerzas del bien y del mal como se ha señalado anteriormente, gozó de una gran difusión e influencia en las figuraciones plásticas posteriores (García Mahiques, 1995, 189). Su producción más prolífica se dio durante la Edad Media y, actualmente, se conservan alrededor de treinta ejemplares en diferentes bibliotecas y archivos de todo el mundo.

Los beatos son una importante producción artística del medioevo español debido a sus maravillosas miniaturas. Son, sin duda, las obras más originales del arte mozárabe, debido a la ausencia de precedentes y por su aparición casi repentina (García Marsilla, 2012, 112). Eran obras de uso monástico caracterizadas por la abundancia de ilustraciones, y los más antiguos corresponden al siglo X. Algunos historiadores defienden que estas manifestaciones se nutrían de tradiciones anteriores, como la visigoda, así como de influencias provenientes de Oriente Próximo (Bohigas, 1964, 2). No obstante, otras autoras señalan que no han llegado hasta nosotros códices de época hispano-visigoda, lo cual imposibilita establecer una continuidad de técnicas y modelos (Abad, 1996, 93). En cualquier caso, estamos ante códices antinaturalistas, desprovistos de volumen y profundidad y de fuerte colorido². Un buen ejemplo

de ellos es el *Códice de Fernando I y Doña Sancha* [fig.1] (Biblioteca Nacional de España, Madrid), realizado hacia el año 1047. Entre las distintas miniaturas que componen el beato y que hacen mención a la visión de san Juan, en la página 451 se encuentra representada la prostituta de Babilonia conforme a las Sagradas Escrituras: una mujer subida sobre una bestia de siete cabezas, portando una copa de oro y vestida de color púrpura.

Figura 1. La prostituta de Babilonia (detalle).



Fuente: *Códice de Fernando I y Doña Sancha*. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Si bien, cada artista interpretará este tipo iconográfico de manera particular, adaptándose, a su vez, a los criterios artísticos propios de cada periodo y, produciéndose así, el fenómeno de continuidad y variación que se mencionaba en la introducción.

Por otro lado, en la Biblia se menciona tanto el término 'bestia' como el término 'dragón' para referirse a la criatura demoníaca de siete cabezas. Si bien, el modelo que se tomará como referencia para configurarse en imagen será el dragón de la cultura grecorromana, civilización que también representaba las fuerzas del mal a través de este gran reptil (Gibson, 2013, 229). Teoría que corroboran algunas autoras, apuntando que "la bestia de Babilonia se toma de la mitología clásica, concretamente de la Hidra de Lerna (...) un ser acuático de siete cabezas e hija de los monstruos Tifón y Equidna" (Impelluso, 2003, 362). Esta representación puede evidenciarse claramente en otro tipo de ilustraciones, como la *Biblia de Lutero* [fig.2], publicada en 1522. En esta ocasión, la prostituta de Babilonia, a diferencia de la anterior, está subida sobre un animal que remite directamente a la forma de un dragón de siete cabezas.

² Entre estos manuscritos medievales pueden destacarse el *Beato Morgan* (Biblioteca Pierpont Morgan, Nueva York), ilustrado por el monje Magius entre los años 940 y 945; el *Beato de Tábara* (Archivo Histórico Nacional, Madrid), obra de Emeterio y Senior en el año 970; el *Beato de Gerona* (Tesoro de la Catedral, Gerona), obra de Emeterio, Senior y Ende en el año 976;

o el *Beato de Valcavado* (Biblioteca Universitaria, Valladolid), realizado hacia el año 970 por un artista llamado Obeco.

Figura 2. La prostituta de Babilonia



Fuente: Biblia de Lutero.

Las representaciones de este tipo iconográfico serán numerosas, no solo durante la Edad Media – periodo repleto de acontecimientos bélicos donde la presencia de la muerte era constante–, sino en siglos posteriores. Una imagen apocalíptica que toma elementos de culturas predecesoras ya que “toda religión es un fenómeno histórico, una obra humana creada en una época y en un medio determinados, que recibe influencia de creencias anteriores” (Réau, 2008, 57).

Para concluir, es destacable mencionar la vinculación que se ha establecido a lo largo de la historia entre la mujer y este tipo de criaturas malignas de esencia reptil, ya bien en la Biblia³ o en la Historia del Arte. Muchas autoras apuntan que “muchos artistas han visto en el reptil el verdadero alter ego psíquico de la mujer” (Battistini, 2002, 124), fenómeno que puede verse representado en innumerables soportes desde la Edad Media hasta nuestros días, logrando así perpetuar en el imaginario visual este vínculo mujer-animal maligno a través de diferentes soportes.

Babilonia: ciudad del pecado

Como se ha desarrollado anteriormente, este símbolo apocalíptico está conformado por la prostituta, la bestia y la ciudad mediante la cual se identifican: Babilonia. La ciudad de Babilonia formaba parte de la antigua Mesopotamia, área cultural donde convivieron diferentes culturas establecidas entre los ríos Tigris y Éufrates desde el cuarto milenio a.C. Babilonia se convirtió en metáfora del mal durante los primeros siglos de la cristiandad porque se contrapuso a la espiritualidad de la vida monástica. Según la concepción agustiniana, la ciudad era sede del vicio, mientras que la ciudad celestial, era símbolo del amor de Dios (Battistini, 2002, 266). Asimismo, el

³ Este vínculo se manifiesta en el primer libro del Antiguo Testamento, el Génesis, donde la mujer y la serpiente (animal que personifica el pecado) originan la Expulsión del Paraíso debido a la tentación a la que es sometida Eva a través del fruto prohibido.

Paraíso había sido representado como un jardín, representación del mundo ordenado y pacífico; sin embargo, la construcción de ciudades era el resultado del pecado cometido por el hombre. Para hallar respuesta a esta connotación peyorativa, otros autores se remontan, en cambio, a orígenes hebreos anteriores a Cristo (Jiménez, 2014, 95), siendo ejemplo de ello las Sagradas Escrituras, principal fuente judeocristiana. En el libro del Génesis, en el capítulo 11:1-9, se habla de la Torre de Babel⁴, edificación que hace referencia al zigurat mesopotámico, torre piramidal y escalonada formada por la superposición de cuerpos decrecientes y en cuya terraza superior se levanta un templo (De la Plaza, 2012, 543). Este pasaje bíblico hace mención a uno de los pecados capitales del ser humano: la soberbia. Ante la pretensión de los ciudadanos de no aceptar su condición de hombres y querer alcanzar el dominio celestial mediante esta construcción con ladrillos cocidos, Dios los castigó con el envío de idiomas logrando así confundirlos y dispersarlos en las cuatro direcciones terrenales (Réau, 2007, 148). En este episodio de la Biblia se vincula, por tanto, a estas regiones con el pecado. Además, otros autores apuntan hacia el cautiverio judío en esta ciudad a manos de Nabucodonosor II en el siglo VI a.C., siendo, por tanto, diversas razones las que connotan peyorativamente esta ciudad (Jiménez, 2014, 96). En cualquier caso, Babilonia fue la cuna de las religiones paganas y, actualmente, ese mito aún perdura en el imaginario colectivo (Carvajal, 2010, 2).

Destacar el carácter negativo de esta antigua capital de Mesopotamia era imprescindible para el desarrollo del análisis pues, como se verá a continuación, la serie construye ambientes geográficos en base a los modelos constructivos y urbanísticos mesopotámicos y babilónicos para desarrollar el argumento de la misma.

Reinvención del tipo iconográfico en la actualidad: *Game of Thrones*

Tras un recorrido formal y significativo de este pasaje bíblico, fruto de la visión escatológica de san Juan, es momento de mostrar cómo la cultura visual contemporánea hace uso de este para plantear discursos acordes a contextos similares. Para ello, se ha analizado la serie televisiva *Game of Thrones* (2011-), adaptación cinematográfica de las novelas *A Song of Ice and Fire* (1996-), traducidas en español como *Canción de hielo y fuego*, del escritor George Raymond Richard Martin.

Conocida como *Juego de Tronos* en ámbito español, esta traducción audiovisual emitió su

⁴ En las representaciones artísticas, la torre de Babel, ubicada en el país de Sinar, es figurada de distintas maneras: por ejemplo, como un edificio de varias plantas, hasta cuya cúspide se llega mediante un sistema de escaleras, o bien en forma de terrazas con rampas que rodean el edificio (De Capoa, 2006, 71).

primer capítulo en el año 2011. Creada y producida por David Benioff y D.B. Weiss, esta producción emitida por la cadena HBO cuenta con siete temporadas hasta la fecha. A falta de una temporada para que llegue a su fin –la cual está prevista para mediados del año 2019–, narra una lucha constante entre diferentes reinos que aspiran a gobernar el Trono de Hierro.

La serie pertenece al género de fantasía medieval, pues está ambientada en geografías inventadas ex profeso por el escritor George R.R. Martin. Dinastías como los Lannister, los Targaryen, los Stark o los Tyrell, así como sus respectivos blasones, son solo algunas de las creaciones de esta historia belicista. Asimismo, el tinte fantástico se lo otorga la presencia de dragones y Caminantes Blancos, muertos vivientes estos últimos, que viven más allá del muro que limita los reinos y cuyo objetivo es poner fin a la humanidad.

En este contexto bélico y apocalíptico, repleto de símbolos y personajes que simbolizan el bien y el mal, no podía faltar una mujer sobre un dragón. Se trata de Daenerys Targaryen [fig.4], conocida también como Khaleesi. A través de este personaje interpretado por la actriz británica Emilia Clarke, se configurará la reinención del tipo iconográfico de la prostituta de Babilonia. Para demostrar este préstamo visual bíblico se ha optado por un análisis formal de los diferentes fotogramas que componen la producción cinematográfica (decorados, ambientación geográfica, attrezzo, personajes, animales). Además, se ha llevado a cabo un estudio de los diálogos, de las actitudes e, incluso, de la banda sonora de la producción, cuyos resultados refuerzan la tesis mantenida al inicio de este artículo.

A continuación, nos centraremos meramente en los aspectos visuales, en los cuales se tratará de encontrar similitudes con el tipo iconográfico apocalíptico, así como variaciones, las cuales responden a las necesidades de la propia narración.

Figura 4. Daenerys Targaryen junto al dragón.



Fuente: Juego de Tronos (*Game of Thrones*, M. MacLaren, 3x08, 2013).

Daenerys Targaryen

El personaje en torno al cual gira este estudio es Daenerys Targaryen, legítima heredera de una de las distintas dinastías de *Juego de Tronos*: los Targaryen⁵. Su principal aspiración es recuperar el ansiado Trono de Hierro, ubicado en la capital de los Siete Reinos: Desembarco del Rey. Para llevar a cabo este cometido, empleará la fuerza de sus dragones (Drogon, Viserion y Rhaegal) y la de su enorme ejército de Inmaculados.

El comienzo de la serie nos presenta a una joven inocente que viene manipulada por las decisiones de su propio hermano: Viserys Targaryen. La pretensión de este por recuperar el poder llevará al joven a la búsqueda de un gran ejército capaz de derrotar a sus enemigos. Para ello, obligará a su propia hermana a desposarse con Khal Drogo, líder de un grupo de guerreros salvajes conocidos como los dothraki y que habitan en Oriente. Será a partir de la ceremonia entre ambos, cuando la identidad de la joven comenzará a ser vinculada, no solo a las serpientes –ya que recibirá ofrendas de este animal vinculado al pecado–, sino al dragón, pues se le otorgarán tres⁶ huevos petrificados [fig.5] de esta criatura fantástica. A partir de este instante, comenzará el vínculo entre el dragón y Daenerys Targaryen.

Figura 5. Huevos de dragón.



Fuente: Juego de Tronos (*Game of Thrones*, Dani Minahan, 1x06, 2011).

El personaje de Khaleesi se irá configurando conforme sucedan los episodios. Su timidez inicial dará paso a una joven que comenzará a involucrarse en esta civilización oriental, dando de lado la lengua común y aprendiendo idiomas antiguos –como la lengua dothraki–; llevará a cabo rituales con la presencia de hechiceras y comenzará a vestirse con ropajes cuyos tejidos se identifican con las escamas del dragón. Tras el fallecimiento de su esposo, la joven se verá obligada a continuar con el objetivo de

⁵ Se convirtió en la heredera debido a que su hermano, Viserys Targaryen, fue asesinado en la primera temporada a manos de Khal Drogo, esposo de Daenerys.

⁶ Es destacable el número de huevos que recibió durante la ceremonia pues, del mismo modo que en el Apocalipsis, son tres bestias las que amenazan a las fuerzas del bien según la visión de san Juan.

la dinastía y contará con la ayuda de sus asesores Ser Jorah Mormont y, más adelante, Daario Naharis.

Durante este largo camino hacia el trono, la serie hace uso del montaje paralelo, mostrando los sucesos que acontecen en otros reinos. Esto sirve para dar cuenta de la distinta ambientación en la que Daenerys construye su personaje. Como se apuntaba anteriormente, George R.R. Martin creó una Edad Media ficticia y, para ello, el escritor también se valió de un mapa *ad hoc*, evitando así que ciudades o países reales fueran objeto de sus invenciones literarias. Este espacio geográfico ficticio ofrece aspectos interesantes en relación con el tipo iconográfico, sobre todo, aquellos concernientes al origen de este: Babilonia.

Esta ciudad, como se ha explicado en el apartado anterior, se desarrolló en Oriente Próximo, en la antigua área mesopotámica, y es la ciudad mediante la cual se identifica la prostituta bíblica. La serie televisiva, bajo la mirada occidental, introduce a Daenerys en la zona oriental, logrando así que el audioespectador vincule geográficamente esta mujer con este ámbito territorial. Para reforzar esta intención, los directores artísticos construyen ambientes que guardan una estrecha relación con estas antiguas civilizaciones. Por un lado, la serie ofrece ciudades-estado independientes tales como Meereen, Astapor, Yunkai o Qarth, siguiendo el mismo modelo mediante el cual se regían las antiguas ciudades mesopotámicas. Khaleesi, que irá conquistando cada una de las ciudades que sale a su paso en su camino hacia el Trono de Hierro, servirá de hilo conductor para mostrar el sistema constructivo y urbanístico de las mismas⁷. Ejemplo de ello puede apreciarse en la ciudad de Qarth [fig.6], cuyo primer contacto visual ofrece una ciudad amurallada a modo fortaleza. Asimismo, su puerta de acceso de medio punto flanqueada por torreones con almenas, remiten a la puerta de Ishtar (604-561 a.C.), antigua puerta de acceso a la ciudad de Babilonia y cuya reconstrucción puede encontrarse en el Pergamonmuseum, Berlín.

Figura 6. Fortaleza de la ciudad de Qarth.



Fuente: Juego de Tronos (*Game of Thrones*, David Petrarca, 2x04, 2012).

⁷ Las soluciones constructivas que plantea la serie están realizadas tanto de piedra como de adobe, como hicieron las antiguas regiones mesopotámicas. El primer material para los edificios de gran importancia, como templos, mientras que el segundo se empleaba en las viviendas domésticas.

Además de las construcciones urbanísticas, otro aspecto que contribuye a esta relación entre la serie y la región mesopotámica son los elementos decorativos. Buena muestra de ello se puede encontrar en la puerta de acceso a la ciudad de Meereen, flanqueada por dos esculturas femeninas aladas de gran tamaño y que remiten a una antigua divinidad babilónica⁸. Sin embargo, la referencia más evidente desde el punto de vista constructivo se encuentra en el interior de la misma ciudad. Se trata de la gran pirámide escalonada [fig.7], construcción que remite al edificio más característico de Babilonia: el zigurat, edificio cuyas soluciones constructivas han sido desarrolladas anteriormente.

Figura 7. Pirámide de la ciudad de Meereen.



Fuente: Juego de Tronos (*Game of Thrones*, Alex Graves, 4x03, 2014).

Todas estas referencias relacionadas con el diseño del vestuario, el empleo de los decorados, así como las reconstrucciones geográficas y constructivas, fruto de la buena documentación del diseño de producción, contribuyen enormemente a que el objeto de estudio (Daenerys Targaryen) aproxime su significado al origen mediante el cual es identificada la figura apocalíptica de la prostituta de Babilonia.

Khaleesi. Madre de dragones

Al margen de elementos constructivos y decorativos, la parte más importante de este análisis lo encontramos en el personaje de Daenerys Targaryen y su vínculo con la bestia, elemento fundamental en este proceso de relectura iconográfica. Como se apuntaba anteriormente, Khaleesi recibió como ofrenda un baúl con tres huevos petrificados en la ceremonia de su boda. A partir de ese instante, su relación con estas criaturas irá *in crescendo*, manifestándose en el último episodio de la primera temporada, donde saldrá ilesa de las llamas del fuego de un rito funerario. Su esencia sobrenatural le otorgará los

⁸ Se trata de la divinidad conocida como La Reina de la Noche, representada en un relieve escultórico fechado en el ca. 1900 a.C. y que se encuentra en The British Museum, Londres. Representa una mujer alada que remite de manera evidente a la empleada por la serie *Juego de Tronos* en el episodio 4x03.

sobrenombres de “la mujer que no arde”, “Daenerys de la Tormenta” y “Madre de Dragones”.

Su clemencia inicial dará paso a una actitud más sangrienta, propia de este animal, conquistando ciudades a “sangre y fuego”, lema de su dinastía y que ella misma emplea. Crucificará a los amos [fig.8] de algunas de las ciudades conquistadas, configurándose paulatinamente una imagen propia del anticristo; se ganará el odio de algunas poblaciones; y muchas personalidades se dirigirán a ella como “la prostituta”, ofreciéndole flotas de barcos y dinero a cambio de sexo.

Figura 8. Crucifixión en la ciudad de Meereen.



Fuente: Juego de Tronos (*Game of Thrones*, M. MacLaren, 4x04, 2014).

El abuso de su poder originará que muchos ciudadanos se revelen contra ella, pues arrasará sus ciudades e implantará nuevas leyes, arrebatándoles sus propias tradiciones y costumbres. Su ambición por el Trono de Hierro aumentará conforme su ejército y sus dragones vayan creciendo en tamaño. Una vez grandes estos últimos, la reinención de esta imagen apocalíptica llegará a su cúspide, pues comenzarán a arrasar ejércitos enemigos e, incluso, personas inocentes. Khaleesi, mencionando el término ‘drakarys’, se convertirá en el timón de estas bestias, las cuales expulsarán fuego de sus fauces a todo aquel que se interponga en su camino. Sus tres dragones, que evocan una especie de diabólica antitrinidad, del mismo modo que sucede en la visión profética de san Juan donde aparecen tres bestias, lograrán intimidar a los ejércitos de los diferentes reinos.

Si bien, la imagen que remite con mayor evidencia a las antiguas representaciones de la prostituta de Babilonia, es la de la propia Daenerys Targaryen subida sobre su bestia [fig.9]. Para ello escogerá Drogon, el dragón de color escarlata (siguiendo las directrices del Apocalipsis). Montada sobre esta criatura fabulosa, tratará de arrebatarse el trono gobernado por otra mujer: Cersei Lannister.

Esta lucha entre ambas mujeres por gobernar el mundo, remite nuevamente al episodio apocalíptico de san Juan donde dice: “una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su

cabeza” (Apocalipsis 17:3-6, san Juan). Este texto ofrece dos mujeres contrapuestas que luchan por reinar, apoyándose ambas en sus respectivas fuerzas externas (escuderos, ejércitos, dragones).

En definitiva, la penúltima temporada de la serie ofrece la imagen más apocalíptica hasta la fecha, donde el fuego, la sangre y los dragones forman parte del discurso visual. Deberá esperarse al año próximo para vislumbrar el desenlace de este conflicto bélico y destructivo donde solo puede gobernar una reina o, quién sabe, un rey.

Figura 9. Daenerys Targaryen subida sobre la bestia.



Fuente: Juego de Tronos (*Game of Thrones*, Matt Shakman, 7x04, 2016).

Resultados obtenidos

Una vez llegados a este punto, es momento de destacar los resultados obtenidos mediante el análisis cinematográfico de la serie televisiva en relación con el tipo iconográfico bíblico. La metodología utilizada para este estudio comparativo formalista se ha basado en el estudio minucioso de los fotogramas que componen las siete temporadas de la producción cinematográfica. Se han analizado aspectos formales tales como los escenarios, los decorados o los personajes (especialmente Daenerys Targaryen). Esta labor ha dado como resultado que, tanto el novelista George R.R. Martin, así como los creadores y productores de la producción audiovisual, han tomado como referencia la figura apocalíptica para configurar el personaje de Khaleesi.

Esta conclusión viene respaldada por aspectos diversos. Por un lado, estamos ante una serie apocalíptica, pues las guerras constantes entre los diferentes reinos son una buena muestra de ello, donde la muerte es un elemento continuo en el desarrollo de los episodios. Asimismo, el fin del mundo está a punto de producirse por otra vía: la llegada de los Caminantes Blancos. Estas criaturas procedentes del mundo de los muertos han logrado traspasar el muro que limita los Siete Reinos en dirección a la civilización, cuyo único objetivo es acabar con los seres humanos. Símbolos del mal

como estos seres, además de los dragones y las guerras, vienen a significar el caos de la humanidad.

En el caso concreto de Daenerys Targaryen y sus tres dragones, el ejercicio de reconfiguración iconográfica se evidencia de diferentes maneras. Por un lado, la relación mantenida entre una mujer y una bestia, cuya simbología en este caso es la destrucción del orden con el objetivo de implantar su propia ley. Asimismo, a pesar de hallar variaciones en el tipo iconográfico (ya que en el Apocalipsis el dragón tiene siete cabezas y en este caso solamente una), la continuidad se establece a través de otros elementos: el color escarlata del dragón, el número de bestias con las que cuenta Khaleesi, su ambientación en lugares que remiten al audioespectador a Babilonia, o la actitud sangrienta hacia sus enemigos.

Además, la lucha que se establece entre dos mujeres líderes (Cersei y Daenerys) por el Trono de

Hierro, también recuerda al pasaje apocalíptico, pues se tratarán de dos fuerzas antagónicas que representan, por un lado, la Esposa y, por otro lado, la Prostituta.

Para concluir, cabe señalar que estamos ante un fenómeno de herencia visual de la iconografía cristiana. Una imagen bíblica reconfigurada mediante nuevas fórmulas, nuevos códigos, en este caso a través del audiovisual. Un tipo iconográfico que se construye a través de fuentes visuales procedentes de otras culturas, como la grecorromana, y que llega hasta nuestros días en un proceso de secularización con toda una serie de variaciones formales y significativas. De este modo, los planteamientos visuales contemporáneos mezclan tradiciones y novedades estilísticas generando conexiones entre diferentes culturas y generaciones donde la imagen es la verdadera protagonista.

Referencias

- Abad, C.; G. Bango, I. (1996). *Arte medieval I*. Madrid: Historia 16.
- Battistini, M. (2002). *Simboli e Allegorie*. Milano: Mondadori Electa.
- Bohigas, P. (1964). A propósito de la edición facsímil del códice gerundense del Comentario al Apocalipsis de Beato. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 17, 1-8.
- Carvajal Mena, L.a (2010). Babilonia: entre el mito y la realidad. *Revista Estudios*, 23, 1-20.
- De Capoa, C. (2006). *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. Barcelona: Electa.
- De la Plaza, L. (coord.) (2012). *Diccionario visual de términos arquitectónicos*. Madrid: Cátedra.
- García Mahiques, R. (1995). Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano I. *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius. Ars Longa*, 6, 187-197.
- (2008). *Iconografía e Iconología. Volumen 1. La Historia del Arte como Historia Cultural*. Madrid: Ed. Encuentro.
- García Marsilla, J. V. (dir.) (2012). *Historia del arte medieval*. Valencia: Universitat de València.
- García de Carpi, L. (2003). Imágenes milenaristas en el arte de vanguardia. *Anales de Historia del Arte*, 13, 257-285.
- Gibson, C. (2013). *Cómo leer símbolos*. Madrid: Blume.
- Impelluso, L. (2003). *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa.
- Jiménez, M. (2014). La transformación de ciudades en conceptos en el mundo medieval y en el mundo moderno: Roma y Troya. *Intus-Legere Historia*, 2, 91-133.
- (2004). *Héroes y dioses de la Antigüedad*. Barcelona: Electa.
- Ramírez, J. A. (et al.) (2010). *Historia del Arte. La Edad Media*. Madrid: Alianza.
- Réau, L. (2007). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- (2008). *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Barcelona: Ediciones del Serbal.



CUERPOS FEMENINOS Y TECNOLOGÍAS DE PODER

Mujeres Públicas: feminismo, arte y biopolítica

Mujeres Públicas: Feminism, Art and Biopolitics

OLGA MARÍA LUCERO OLGUÍN

Universidad Nacional de San Luis, Argentina

KEY WORDS

Power Technologies
Women's Bodies
Biopolitics
Art
Visual Activism
Feminism

ABSTRACT

Our interest in this inquiry is to think about some aesthetic materials produced by the feminist collective Mujeres Públicas (MP), while is possible to perceive their design and searches as a sounding box for different questions that biopolitics, feminist thinking and visual and performative artistic activism enable. In this way, we analyze some of their productions, paying attention in how MPs think about power and how it operates on the women's bodies, due to some evidence suggest that the collective artists' view of the power and the own operation of power that oppresses women, is changing and displacing. In the same way, the types of resistance that oppose to the power goes on mutating.

PALABRAS CLAVE

Tecnologías de poder
Cuerpos de mujeres
Biopolítica
Arte
Activismo visual
Feminismo

RESUMEN

Nuestro interés en esta indagación es pensar algunos materiales estéticos producidos por el colectivo feminista Mujeres Públicas (MP), en tanto es posible percibir su diseño y sus búsquedas como caja de resonancia de diferentes preguntas que habilita la biopolítica, el pensamiento feminista y el activismo artístico visual y performático. De este modo, analizamos algunas de sus producciones, poniendo atención en cómo piensan las MP al poder y cómo opera sobre los cuerpos de las mujeres, ya que varios indicios sugieren que la mirada del colectivo de artistas sobre el poder y la propia operatoria del poder que oprime a las mujeres, va mutando, se va desplazando. Del mismo modo van mutando los tipos de resistencia que se le puede oponer.

Tecnologías de poder y cuerpos femeninos en materiales estéticos de Mujeres Públicas

Nuestro interés en esta indagación es pensar algunos materiales producidos por el colectivo feminista Mujeres Públicas (MP), en tanto es posible percibir su diseño y sus búsquedas como caja de resonancia de diferentes preguntas que habilita la biopolítica, el pensamiento feminista y el activismo artístico visual y performático.

Mujeres Públicas se autodefinen como 'Grupo de activismo visual feminista'¹. Hacen su primera aparición pública en marzo de 2003 con una intervención urbana, Todo con la misma aguja, a partir del diseño de un afiche, que se pega en las calles de Buenos Aires. Sus acciones, objetos y obra no llevan firma. Es a partir de esta primera acción que se pueden observar características centrales de su trabajo artístico y militante. MP parte de una crítica triple a los espacios de militancia tradicional de izquierda y feministas: en primer lugar, a la invisibilización de las problemáticas de las mujeres o su reducción a dimensiones como las de clase; en segundo, a las estructuras verticalistas que se construyen en esos espacios; y en tercero, al uso irreflexivo de métodos tradicionales de expresión política.

MP consideran y definen lo político no sólo como una serie de ideas o contenidos a transmitirse, sino, en una búsqueda acerca de cuáles son los modos de hacer y decir, ya que estas modalidades o estrategias también son políticas. Ellas reflexionan y deconstruyen los modos tradicionales de hacer y decir política de las agrupaciones de izquierda, en una búsqueda creativa que tiene como objetivos la no clausura de la significación, generar una situación comunicativa abierta, que propicie el extrañamiento. "El extrañamiento sustituye cualquier certeza y refuerza el diálogo de la espectadora con la obra-objeto-acción"². MP renuncia a "bajar línea, a elaborar discursos digeridos y cerrados", a los slogans, a los volantes ilegibles por su extensión, o incomprensibles en su lenguaje porque destacan una "dimensión comunicativa", construyen una estrategia que instaure una pregunta, que considere la recepción y las receptoras de su trabajo y los contextos donde se desarrollan. Se dan a sí mismas una estrategia comunicativa, estética y política ligada a la construcción de mensajes polisémicos, abiertos a múltiples lecturas. MP relatan que son muy criticadas por su falta de sentido único y sostienen

¹ En "El sujeto es el espacio a intervenir", entrevista consultada por última vez en <http://www.graficapolitica.com.ar/mujeres.html> el 17/2/2016 a las 19 hs.

² Ídem.

en su defensa que ellas no quieren "emitir un mensaje que cancele las posibilidades de pensar y disentir, sino propiciar la reflexión dejando a la otra o al otro la tarea de tomar postura desde su propia posición". MP señala que la no presencia de una firma es un elemento que contribuye en este sentido de no condicionar la lectura. Ellas afirman que este anonimato es en sí mismo un hecho político, que no implica clandestinidad o irresponsabilidad de lo que se dice o hace, sino, por lo contrario, una discusión acerca de la invisibilidad de las mujeres, un cuestionamiento de la idea de propiedad privada, propiedad intelectual y de autoría individual. Se suma como otro elemento de esta estrategia estética, política y discursiva, la elección de formatos provenientes del diseño, como el afiche, de materiales de bajo costo y la puesta a disposición de todo el material producido por MP en su página web <http://www.mujerespublicas.com.ar/descargas.html> como una manera de democratizar, de facilitar el libre acceso y uso sin siquiera pedir permiso. Otro elemento de esa estrategia es el humor y la ironía, que fue un "recurso funcional" en relación con la dificultad de los temas a tocar y la decisión de alejarse de una posición victimista.

Desde 2003 hasta la actualidad MP no han detenido su trabajo. Su recorrido ha tenido infinitas derivas y desplazamientos, han experimentado con múltiples formatos y géneros, han ocupado espacios académicos, activistas y museos. De las estéticas precarias y su inicial activismo callejero han consolidado una obra que ha recorrido espacios legitimados de arte tanto en Argentina como fuera de ella.

Estos desplazamientos han supuesto el abandono de la estrategia del anonimato: tanto en el campo de la militancia, como en el del arte el nombre de Mujeres Públicas ya es un nombre propio, que se vincula a los de sus integrantes, que no despliegan ninguna estrategia de ocultamiento de los mismos. Asumir el propio nombre y la(s) propia(s) identidad(es) aparece ligado a este cambio de escenarios.

Museo de la tortura, producción de cuerpos [femeninos] dóciles

El primer material a analizar es la instalación denominada Museo de la Tortura. Ésta se expuso en 2004 en diferentes salas, el Teatro General San Martín, Arcimboldo, Galería de Arte y más tarde en la Casa del Encuentro (organización de la sociedad civil que sostiene un proyecto feminista en el marco de los derechos humanos).

Iniciamos con Museo de la tortura este paneo por diferentes obras del colectivo, ya que hay varios indicios que sugieren que la mirada de MP sobre el tipo de poder - y la propia operatoria del poder- que oprime a las mujeres, y, por tanto, de las

resistencias que se le puede ofrecer, va mutando, se va desplazando.

La elección del término museo nos aproxima a un artefacto bien específico de la cultura occidental moderna. Éste queda ligado al desarrollo de diversas disciplinas científicas, a un espacio donde quedaron fosilizadas las clasificaciones de la cultura y de la naturaleza del siglo pasado y a una idea de alteridad bien circunscripta y delimitada -ese otro lejano, exótico, que es necesario conocer y dominar-.

Así el museo articula el proyecto de la ciencia con el del colonialismo, y desde una mirada masculina, blanca y heterosexual se re-presenta y se exhibe a otros. Una de las integrantes del colectivo³ señala la selección de la idea del museo como “lugar antropológico”. Ella afirma que quisieron sugerir que se describe una cultura que no se conoce del todo, que se presupone de qué se trataba en función de los restos encontrados. Entonces en ese museo imaginario reconstruyen pautas culturales en función de esos hallazgos.

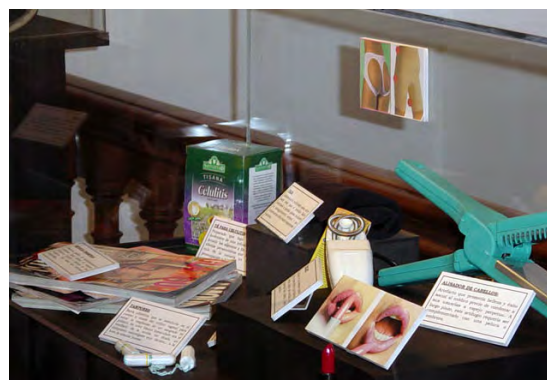
La designación de la intervención en sí misma tiene resonancias particulares en un país que sufrió 8 años de una dictadura militar que a través del terrorismo de estado usó sistemáticamente la metodología del secuestro, la desaparición, la tortura y la apropiación de bebés nacidos en cautiverio arrojó como saldo 30.000 desaparecidos y 419 personas con una identidad expropiada.

La utilización del término tortura, entonces, inaugura una paradoja: convoca a la observación del horror, y sin embargo, nos expone objetos cotidianos, aunque no por eso más inofensivo. Toda una suerte de dispositivos que operan sobre los cuerpos femeninos, a través de un adiestramiento individual es expuesta y descripta: máquinas de depilar, arqueador de pestañas, pastillas para adelgazar, alisador de pelo, tinturas, tampones, literatura pedagógica de la feminidad (revistas femeninas, entre otras), una máquina de lipoaspiración.

Esta serie de aparatos que constituyen verdaderas *tecnologías de género*, ya que se los piensa como conjunto de tecnologías complejas que producen efectos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales. Así, estos objetos operan directamente sobre los cuerpos y construyen sentidos, docilidades, expectativas, conductas, vinculadas al género femenino, produciendo subjetividades y cuerpos feminizados. Cada una de estas máquinas está acompañada de pequeñas fichas que explican sus fines y sus usos, en tiempo pasado. A través de esta operación, MP acopla a la idea de museo, la de “proyecto utópico” y construyen un posible futuro en que las mujeres

conquistemos un “estado en igualdad” y cada uno de los objetos se convierta en testimonio de las “aberraciones del pasado”⁴.

Figuras 1 y 2. Museo de la tortura.



Fuente(s): Mujeres Públicas, 2004.

Esta intervención posa su mirada sobre un tipo de operatoria del poder que nos remite directamente a la idea de sociedades de disciplinamiento, de tecnologías de poder que operan sobre los cuerpos para volverlos dóciles, es decir a un momento de la civilización en donde se piensa al poder operando sobre el individuo, pero sobre el individuo – cuerpo, una *anatomopolítica del cuerpo humano*.

Afiche escudo: aborto clandestino y la política del dejar morir

En el afiche/acción gráfica *Afiche Escudo*, llevado a cabo en Buenos Aires en 2009, MP vuelven a tematizar el aborto clandestino en Argentina, ya no como hecho político que acontece en la singularidad de los cuerpos femeninos, tal como lo hacen en su primera acción colectiva *Todo con la misma aguja* (2003), sino como política estatal dirigida a los individuos femeninos, no como cuerpos aislados, sino como conjunto de vidas, de cuerpos generizados que se decide no proteger y no futurizar. Nuestro recorrido por los tres materiales seleccionados de MP no quiere situarse

³ Intervención del colectivo MP en la Mesa "Las Mujeres en el arte y la transformación social" desarrollada dentro de las 2das. Jornadas de Cultura y Desarrollo Social. Centro Cultural General San Martín del 7 al 10 de julio 2004.

⁴ *Ibidem*.

puntualmente sobre las diferencias entre Todo con la misma aguja y Afiche Escudo –si bien las hay-. Sí queremos destacar que con *Afiche Escudo* la mirada de MP se posa sobre los mecanismos biopolíticos de poder, a diferencia de Museo de la Tortura, en donde se desmenuzan y ponen de relieve los disciplinarios.

Figura 3. Afiche Escudo.



Fuente(s): Mujeres Públicas, 2009.

Creemos que es posible vincular este afiche con una particular concepción de poder que se ejerce sobre “la multiplicidad de los hombres, pero no en cuanto se resuelven en cuerpos sino en la medida en que forma, al contrario, una masa global, afectada por procesos de conjunto que son propios de la vida, como el nacimiento, la muerte, la producción, la enfermedad, etcétera” (Foucault, 2014: 220). Nos referimos al *biopoder*, una tecnología de poder cuyo surgimiento Foucault sitúa a fines del siglo XVIII, y que se vincula con una serie de procesos vitales tales como “la proporción de los nacimientos y las defunciones, la tasa de reproducción, la fecundidad de una población, etcétera” (Ibídem, 220). En este marco, todos estos procesos vitales se planifican y regulan racionalmente, como fenómenos globales, de conjunto, en torno a la noción de población. El resultado de este mecanismo sutil, regulador del Estado, no es ya hacer morir, dejar vivir –lógica del poder soberano- sino, en cambio, hacer vivir y dejar morir. “La soberanía hacía morir y dejaba vivir. Y resulta que ahora aparece un poder que yo llamaría de regularización y que consiste, al contrario, en hacer vivir y dejar morir” (Ibídem, 223).

¿Cuál es el alcance, el sentido de este *hacer vivir*? nos interrogamos. “Como si el vivir por sí mismo no alcanzara, como si fuera necesario un suplemento técnico (...) los cuerpos, la vida y la naturaleza están atravesados y constituidos por técnicas de poder y de saber, se han vuelto objetos de saber y de intervención”⁵.

⁵ Gabriel Giorgi, notas de seminario “Biopolítica y cultura. Representaciones y construcciones de género en los discursos de la cultura”, del Doctorado en Estudios de Género (CEA-FCS-UNC), agosto de 2016.

Foucault piensa la sexualidad como el lugar óptimo para pensar cómo se superponen, juegan la dimensión del poder disciplinario y el biopoder, ya que permite articular el control del cuerpo y la regulación de la especie, del mismo modo, podemos pensar el aborto como lugar para pensar el cruzamiento, el solapamiento de diferentes técnicas de control y regulación de los cuerpos y la población. También podemos pensar el cuerpo de las mujeres como el lugar donde concurren variadas y diferentes técnicas de poder, de control y de regulación; poder disciplinario y biopoder. ¿Por qué especialmente el cuerpo de las mujeres? Porque es allí donde se juega la reproducción de la especie.

En el afiche, MP torsionan, repiensen su mirada en torno al aborto clandestino, poniendo el acento en la responsabilidad del estado. Nos preguntamos si es posible ligar este giro discursivo con el núcleo del pensamiento biopolítico, la distinción entre vidas a proteger y vidas para el desamparo. MP desde una retórica irónica y contundente ponen en foco al estado como poder que se constituye a los fines de cuidar la población, en tanto conjunto de cuerpos medicalizados y biológicos. Y nos recuerda precisamente discursos médicos en torno al cuerpo de las mujeres, que relatan muy claramente, en función de su práctica y las estadísticas, sin juicios morales o filosóficos, que el aborto es un acontecimiento que las mujeres atraviesan a lo largo de sus vidas – particularmente nos llama la atención el modo en que no distinguen si son espontáneos o inducidos siquiera- y son muy claros en exigir la adopción de políticas sistemáticas dirigidas a proteger la vida de las mujeres.

En este marco, no es difícil arribar a la conclusión que en esta Argentina de principios de siglo XXI, la distinción entre vidas a proteger y vidas a abandonar está atravesada fuertemente por las diferencias genérico-sexuales, considerando la concurrencia de fenómenos tales como el aborto clandestino, la violencia, los femicidios, travesticidios y la homolesbotransfobia. Nos preguntamos si la persistencia en la no adopción de políticas –eficaces, urgentes, verdaderamente humanitarias- en relación con estas situaciones, no constituye un verdadero *dejar morir*.

Si el biopoder es el poder sobre la vida, el que la realza, controla sus accidentes, sus riesgos y sus deficiencias, “la muerte, como final de la vida, es el límite, el extremo del poder” (Ibídem: 224). Si Foucault afirma que la muerte está al margen de la influencia del poder, MP nos dice que la muerte por abortos clandestinos en Argentina, en 2008, tiene una conexión directa con la inacción del estado, esas muertes están al margen de la influencia del poder del estado, que ha resuelto no proteger esas vidas, sino desampararlas.

Resistencia e imaginación poética: reinscripción política de las vidas femeninas a través de memorias, afectos y acción colectiva

El último material seleccionado para esta indagación es la acción gráfica, visita guiada, performance colectiva *En la Plaza. En la Casa. En la Cama*- *Ensayo para una cartografía feminista*, realizada en las calles de Buenos Aires el sábado 4 de mayo 2013 a las 15 hs.⁶

Figura 4. Invitación a la acción colectiva



Fuente(s): <http://potenciatortillera.blogspot.com.ar/2013/05/mujeres-publicas-visita-guiada.html>

Figuras 5, 6 y 7. Momentos de la acción colectiva, con detalles en los materiales gráficos (planos, remeras).



Fuente(s): Mujeres Públicas, 2013.

Esta acción implicó varias dimensiones: en primer lugar, se sitúa en el espacio público, es decir desde su emplazamiento disputa sentidos en torno a lo privado/público, masculino/femenino, y en su investigación destaca no solo hitos referidos a la invisibilización de las mujeres en la historia sino también acciones de activismoslésbicos, travestis, con una concepción desde las que se cuestionan las dicotomías binarias y se inscriben en los nuevos feminismos que en Argentina y el mundo, se aproximan a la militancia por las diversidades y disidencias sexuales.

En segundo lugar, la ciudad se descentra, se deconstruye y se vuelve a conectar. En la invitación a la acción se puede leer: "Este mapa/proyecto/recorrido es una cartografía del afecto y de la memoria. Es una celebración de instantes radicales y pequeños gestos de luchadoras insurrectas que se atrevieron a interrumpir y cambiar recorridos esperados, tomando la ciudad como terreno concreto donde transformar la vida. Es un homenaje a esas mujeres que son nuestra genealogía"⁷. El dispositivo visual que sirve de guía es un plano de la ciudad de Buenos Aires, en el que se destacan 7 lugares y se narran 39 episodios desde un modo de abordar la memoria, los afectos y la historia.

⁶ Se puede observar un registro completo de la acción disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=NNGYXZ3to4E>

⁷ Fragmentos de la invitación, disponibles en <http://potenciatortillera.blogspot.com.ar/2013/05/mujeres-publicas-visita-guiada.html>

No se rescatan las epopeyas, los hechos monumentales sino que se rastrean los instantes radicales y los gestos minúsculos, que desafían “la lógica patriarcal, esa que prioriza los grandes eventos, las plazas llenas y las batallas, los grandes hombres y sus avatares. En este mapa (...) rescatamos micro-acontecimientos que tienen poco lugar en el discurso de la historia, pero que (...) constituyen una constelación de hechos, acciones y pensamientos”⁸.

En tercer lugar, destacamos que aquello que reconfigura el espacio público, es el movimiento, los sonidos, los matices, los aromas, el calor, el caminar poético e insumiso de la multitud de mujeres convocadas para la acción colectiva. En este sentido, la invitación se presentó como “Una sugerencia para posibles recorridos urbanos, que apela a una lectura lúdica, a una mirada nómada y desorientada, a una retórica del paseo. Proponemos un extravío por la ciudad dibujada para “encontrar caminos desconocidos”, para valorarla como territorio de la acción transformadora y de diversas y múltiples formas del habitar”.

Esta acción ha tenido infinitas resonancias, en el campo académico, artístico y activista. Ha sido descrita como ‘mapa orgánico’ cuyo principal atributo es la sonoridad, el afecto y la memoria, como ‘caminar ruidoso, alegre, espontáneo, poético y político: vivo’ (Rosa: 2014); como ‘acto de desobediencia poética’ y como imaginación política que relee críticamente la memoria -y sus interdicciones, los distintos ordenes del silencio y la invisibilización- cristalizada en la ciudad y los cuerpos (Cuello, 2014).

¿En qué marcos y desde que lugares podemos pensar esta producción de MP como una forma de resistencia? La cultura y el arte son lugares en donde se construyen las representaciones acerca de qué es lo humano y las fronteras con aquello que queda fuera -lo no humano, lo animal, lo monstruoso, lo indecible o lo abyecto-. Es también en el arte la cultura donde la imaginación estética nos permite pensar la distinción entre vidas protegidas y vidas estragadas y “al mismo tiempo nos provee herramientas para pensar alternativas a esa distinción, nos permite imaginar *otras formas de inscripción política de la vida*” (Gioirgi: 2016) y al mismo tiempo revisar, deconstruir esas categorías.

Figura 8. Momentos del caminar colectivo.



Fuente(s): Mujeres Públicas, 2013.

Georges Didi-Huberman afirma que “Para conocer a las luciérnagas hay que verlas en el presente de su supervivencia: hay que verlas bailar vivas en el corazón de la noche, aunque se trate de esa noche barrida por feroces reflectores”. Huberman retoma la idea de Deleuze y Guattari de *luz menor*. En estas luces menores “todo es político”, “todo adquiere un valor colectivo”, ya que tienen “un fuerte valor de desterritorialización”. Huberman añade “todo en -estas luces menores- habla del pueblo y de las condiciones revolucionarias inmanentes a su propia marginalización” (Didi-Huberman, 2012: 39). Afirma también Didi-Huberman que la danza vibrante de las luciérnagas no se produce sino en el corazón de las tinieblas...pensamos, desde este lugar, que quizá estas *luces menores* enciendan en pleno día, en la ciudad de Buenos Aires, entre mozos de delivery y las prisas del tránsito, unas mujeres, a contrapelo de los ritmos urbanos deciden temporalmente hacer manada, devenir multitud que no corre persiguiendo la supervivencia - aunque paradójicamente quizá así la consigán- y caminen juntas, agitándose, riendo, pensando, tejiendo nuevas agencias transitorias y perdurables... a la vista de todos... pero permaneciendo imperceptibles, no visibles sino a la mirada atenta.

A cargo de MP estuvo a cargo propiciar uno de esos escasos momentos de vibración y agencia, de luminiscencia, desde una exhaustiva investigación, una cuidadosa planificación y diseño, una guía lúdica e insurrecta, y un registro de la acción ¿pensando en una posible propagación y expansión de estos sonidos/movimientos?

Respecto del tema de la poesía, la política y la memoria, afirma Didi-Huberman “ardo en deseos de comprender (...) un cierto discurso poético o filosófico mantenido hoy en su senda y que aspira a producir sentido para nosotros mismos, para nuestra situación contemporánea. (...) En efecto, no se trata ni más ni menos que de repensar nuestro propio ‘principio esperanza’ a través de la manera en que el Antes reencuentra al Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio Futuro (Ibíd., 45). El autor vincula su propia formulación a la idea de historia de Walter Benjamin y a la noción de supervivencias de Aby Warburg, quien demostró su papel constitutivo en la imaginación occidental, y su función política, ya que las supervivencias portan disposiciones memoriales (Ibíd., 47).

En este sentido es que asumimos estos materiales producidos por MP, como fruto de una poderosa imaginación política, que se sumerge en el pasado y a partir de esa investigación hecha papel, color, sonido e impulso vital, cargan de sentidos nuestro presente y constituyen nuevas memorias,

⁸ Ídem.

alborozadas, danzantes, luminiscentes, a través de los tiempos y a pesar de las tinieblas.

¿Cómo comprender hoy la violencia contra las diferentes feminidades sino a partir de las luminiscencias fugaces que provienen de un largo pasado? ¿Cómo resuena en 2018, momento en que las estadísticas indican que una mujer es asesinada cada 18 hs. por ser mujer, que el caminar colectivo tenga en su primer parada la reseña de Andrea Andújar sobre Amelia, una cubana de 19 años trabajadora de la Unión Telefónica que en el año 1921 apuñala a su jefe en un acto de ajusticiamiento e incipiente resistencia obrera, frente a un despido injusto por haber contraído matrimonio?

MP toman la palabra, los colores, sonidos e ideas y proponen nuevos modos de imaginación política

que combinan dimensiones como el espacio tiempo de la memoria proyectada hacia el futuro desde un principio de esperanza, de revuelta poética, es desde allí que proponen nuevas maneras de reinscribir política y poéticamente nuestras vidas feminizadas en un horizonte de lucha, de transformación gozosa de nuestras condiciones históricas de marginación, deshumanización, tutela y/o desamparo.

En este camino, posibilitan nuevos modos de subjetivación posibles en relación con el feminismo y las feminidades, con los movimientos sociales y estéticos, situándose y produciendo en las antípodas del lugar de las víctimas, del panfleto, del realismo y de la seriedad de la militancia ortodoxa.

Tabla 1. Tecnologías de poder y cuerpos femeninos en materiales estéticos de Mujeres Públicas.

	Tecnología de poder	Modo en que opera	Modo posible de resistencia?
Museo de la Tortura (2004)	Poder disciplinario	Sobre los cuerpos individuales, interiorizando la disciplina.	Visibilizar la belleza femenina como tecnología de poder que opera sobre los cuerpos generizados.
Afiche escudo (2009)	Biopoder	Sobre la población, sobre la especie, regulando nacimientos, planificando políticas racionales; o dejar morir, a través de la no adopción de políticas.	Exigencia de adopción de políticas, multiplicación de estrategias.
En la Plaza. En la Casa. En la Cama- Ensayo para una cartografía feminista (2013)	Concurrencia de diferentes tecnologías de poder.	Sobre cuerpos, sobre población, sobre colectivos, sobre identidades y subjetividades.	Construcción de genealogías feministas, expresión de la resistencia [poética y política] en las calles.

Fuente(s): Propia.

Referencias

- Cuello, N. (2014). *Imaginación cartográfica: Herramienta colectiva para una desobediencia poético-política del silencio*. Aletheia, 5 (9). En Memoria Académica Disponible http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6432/pr.6432.pdf
- Deleuze G. Guattari (2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, 5ta edición, Valencia.
- Didi-Huberman, G. (2012) *La supervivencia de las imágenes*. Abada Editores, Madrid.
- Foucault, M. (2014) *Defender la sociedad*. Fondo de Cultura Económica, 1ª edición 6ta reimpresión, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Rosa, M. L. (2014) *La sonoridad de los caminos recorridos*. DUODA Estudis de la Diferència Sexual / Estudios de la Diferencia Sexual 46. Publicació semestral de Duoda. Recerca de Dones. Universitat de Barcelon Disponible en: https://www.academia.edu/23315124/La_sonoridad_de_los_caminos_recorrido.



HISTORIA DEL DOCUMENTAL

Orígenes, Soportes y Vanguardias del Ecuador

Documentary History: Origins, Supports & Ecuadorian Avant-Gardes

ESTEBAN CELI, EDISON FONCSECA

Universidad Israel, Quito, Ecuador

KEY WORDS

*Documentary
Pre-production
Production
Postproduction
Registration
Images*

ABSTRACT

This article talks about the Documentary and its beginnings, its process, its classification, the creative process and the elements that make it up, while analysing its history in Ecuador based on important references. It also contains the approach that indicates the concept of technology as a vehicle of the audio-visual avant-gardes. The cinematographic supports, the first discoveries, give rise to the cinema, and to a moment of the art that will tattoo the memory of the masses to the point that the black and white transmits certain information to us, that will be enriched by the other elements of the narratives.

PALABRAS CLAVE

*Documental
Pre-producción
Producción
Postproducción
Registro
Imagen*

RESUMEN

Este artículo aborda el Documental y sus inicios, su clasificación, el proceso creativo y los elementos que lo componen, analizando su historia en el Ecuador a partir de referencias importantes. También contiene el enfoque que indica el concepto de tecnología como vehículo de las vanguardias audiovisuales. Los soportes cinematográficos, los primeros descubrimientos, dan lugar al cine, ya un momento del arte que tatuará la memoria de las masas hasta el punto de que el negro y el blanco nos transmiten cierta información, que será enriquecida por los demás elementos de las narraciones

Recibido: 22/06/2017

Aceptado: 22/05/2018

1. Introducción

La historia del género documental abarca un amplio contingente de referentes que se han manifestado alrededor del mundo. El presente artículo aborda esta línea de tiempo con un estudio sobre este género audiovisual tanto en contexto global como ecuatoriano, ya que existe un deficiente discurso del cine documental en los públicos académicos; estudiantes de producción audiovisual, estudiantes de cine y por qué no, quienes consumen estos productos, ahora considerados de entretenimiento. En general fomentar una cultura más rica en el saber de género vinculándolo con la producción del cine documental en el Ecuador específicamente. Además de analizar sobre los motivos que conllevan a este déficit, que se presume son: los costos elevados a la hora de realizar un documental, la no optimización de recursos por desconocimiento de la técnica, o la falta de apoyo del gobierno ecuatoriano.

Esta es una investigación exploratoria que además cita algunos investigadores y estudiosos del cine ecuatoriano como la quiteña Wilma Granda, además de varios personajes conocidos en el cine documental mundial que han sido referentes y han aportado con valiosa información en este género.

2. El Documental

“Modelo de expresión cinematográfica que parece partir de una doble naturaleza: la oposición frente al cine de ficción, pero también un género capaz de representar con mayor precisión nuestras relaciones con la realidad”. (Gómez y Marzal, 2015, p.117).

Dicho esto podemos definir al documental como una representación de una u otra forma de la realidad a partir de la perspectiva de un autor mediante un film, teniendo como objetivo documentar aquello que se considera importante para que se registre una huella de un suceso o realidad a partir de la observación o la participación (Sellés, 2016) El documental puede contar con la misma variedad narrativa, gráfica y artística con la que cuentan las películas de ficción, pero esto depende del punto de vista del director y de lo que quiere lograr con dicho documental.

El documental es uno de los géneros más antiguos del cine puesto que la humanidad siempre ha querido capturar la realidad, estos anhelos de capturar la realidad es lo que llevó al astrónomo francés Pierre Janssen quien pudo registrar el paso de Venus ante el Sol por medio de un artefacto que podía tomar fotografías en breves intervalos de tiempo, aun cuando las imágenes no tenían movimiento, Janssen documentó el acontecimiento con varias imágenes dando paso a lo que ya sería los indicios del cine documental en 1874.

Con el pasar de los años y por la misma década, el fotógrafo Eadweard Muybridge pudo solucionar el problema del movimiento fotografiando el galope de los caballos con varias cámaras fotográficas lo que se conocería más adelante como *El caballo en movimiento*, técnica que consistió en tomar fotos con varias cámaras cuidadosamente sincronizadas para capturar el galopar de un caballo que luego se daría movimiento mediante un montaje de las fotografías en un carrito circular.

Estos inventos ayudarían al estadounidense Tomas Alva Edison a descubrir el Quinetoscopio un proyector cinematográfico, pero que requería de varios hombres para moverlo de un lugar a otro y generalmente estaba anclado al suelo de un estudio, aunque no le hacía competencia al "cinématographe" o cinematógrafo creado por los hermanos Lumière, ya que este era portátil y pesaba solo 5 kilos y haciendo referencia con la cámara de Edison esta pesaba una centésima parte y no necesitaba ser conectada a la electricidad como lo que ocurría con la cámara de Edison, siendo un aparato ideal para captar escenas en vivo “sur le vif” como lo expresó Lumière (Barnow, 1996). Este invento ofreció la posibilidad de ser transportado fácilmente a cualquier parte y así poder capturar la realidad de todo el mundo.

Por otra parte, Luis Lumiere sería el creador del primer filme documental de la historia con *“La salida de la fábrica Lumière”* en Lyon a modo de película muda, y que fue publicada en 1895 en Francia en el salón Indien du Grand Café, cuya duración era de 46 segundos y que se proyectó junto con otros filmes, a este cine se lo conoció más adelante como cine documento ya que mostraba imágenes de la vida real, pero como no mostraba un punto de vista del mismo, sino más bien se trataban de planos que estaban acorde con la evolución del cine en ese tiempo, es por eso que no se los considera como documentales.

El primer documental reconocido históricamente fue el publicado en 1922 cuando se estrenó la película *Nanook el Esquimal* dirigida por el canadiense Robert Flaherty, un ingeniero en minas quien después de graduarse comenzó a trabajar como explorador, yendo a una de sus expediciones con una cámara para recolectar información sobre el lugar ya que estaría ahí por mucho tiempo.

En sus viajes grabó varias horas de película acerca de la vida de los esquimales, cinta que se incendió y que Flaherty tendría que grabar de nuevo, pero esta vez elegiría a un esquimal como personaje central que por medio de él y de su familia nos van contando la historia, migrando de la observación a la participación en términos de la técnica que aplicaría para registrar su convivencia con la realidad de la vida del personaje seleccionado.

Flaherty dejó escrito lo siguiente según Erick Barnow:

No me propongo hacer películas sobre lo que el hombre blanco ha hecho de los pueblos primitivos...

Lo que deseo mostrar es el antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello sea aún posible, antes de que el hombre blanco destruya no solo su carácter sino el pueblo mismo. El vivo deseo que tenía de hacer *Nanook* se debía a mi estima por esa gente, a la admiración por ella; yo deseaba contarles a los demás algo sobre ese pueblo. (Barnow, 1996: p.45)

No obstante, todavía no se conocía el término documental hasta cuando John Grierson vio el film *Moana* de Flaherty y lo bautizó así. *Moana* se presentó en 1926 y fue aclamada por críticos como la sucesora de *Nanook* y de belleza pictórica pero aun así resultó un fracaso en taquilla, terminando así con la relación entre Flaherty y el estudio de Hollywood quien lo financió.

Una década después el género del documental explorador estaba en decadencia ya que a los espectadores les parecía un poco lento, pero mientras tanto otros géneros documentales pasaban a primer plano siendo el caso del documental reportero, dando así a conocer a otro personaje relevante en el cine documental; Denis Kaufman, más conocido en la historia del cine como Dziga Vertov. (Barnouw, 1996), que será el fundador del noticiario Cine-Verdad o *Kino-Pravda*, la teoría de Vertov la cual se basa en captar las imágenes sin una previa preparación, se rechaza: el guion, los decorados, los actores profesionales y la puesta en escena y más bien es un montaje donde se unifican las fracciones extraídas de la realidad.

Dziga Vertov es también conocido por su documental, "El hombre de la Cámara" de 1929, En el que a través de varias tomas unidas en una secuencia transmite una forma diferente de cine, siendo también la primera película sin intertítulos en la que hace referencia al lente de la cámara como el ojo humano, dando diferentes planos en picada con una interpretación de que la cámara todo lo ve y también de cómo ve un camarógrafo el mundo a través de su lente.

En los años treinta los documentales fueron utilizados por grandes empresas con fines propagandísticos, uno de los más representativos de la época fue John Grierson con el film titulado *Drifters* (1929) o "*Night Mail*" en 1936 Dirigida por Harry Watt.

Con la segunda guerra mundial el documental se convirtió en una poderosa arma de convencimiento y de intimidación para los países enemigos, una de las películas más representativas de esa época fue "El triunfo de la voluntad" de Leni Riefenstahl en 1937, documental en cuya producción participaron más de ciento veinte personas y fue considerada

una de las propagandas más exitosas de la época, siendo esta la razón de que mucha gente se uniera a la causa de Hitler (Sempertegui, 2000).

Con el pasar de los años el cine ha jugado un papel importante en el convencimiento de las masas, auspiciado por gobiernos o por grandes organizaciones para convencer que lo que hacen es algo bueno, por ejemplo películas que fueron lanzadas por la Comisión de Energía Atómica de los Estados Unidos o películas del ejército estadounidense sobre la guerra de Vietnam, pero no siempre estuvo auspiciado por empresas o gobiernos, de igual manera varios documentales mostraban lo que en realidad sucedía en el mundo, los horrores de la guerra, la muerte de inocentes, así nacieron los documentales de protesta, en donde la denuncia era sobre temas de relevancia social: desde el racismo, guerras e injusticias en el mundo. (Sempertegui, 2000).

Posteriormente en los años 60's con los avances tecnológicos del audio en el film se empezó a unir las entrevistas a los documentales para de esta forma darle mayor credibilidad, uno de los primeros documentales en grabar con sonido sincronizado fue el realizado por el cineasta francés Jean Rouch en 1960, cuando grabó *Crónica de un verano*, una película fundamental en la historia del cine directo o cinema vérité.

El cine documental alcanzó su mayor auge cuando al cine se lo llevó a la pantalla chica, una de las cadenas televisivas más interesadas fue la BBC, uno de los más representativos fue "*El juego de la guerra*" de Peter Watkins en 1965, que estuvo basado en el bombardeo de Dresden mostrando el primer ataque nuclear en televisión en forma de falso documental o mocumentary. Hoy en día los documentales son vistos en cine y en televisión y sirven como archivos históricos de situaciones emblemáticas que han trascendido con el pasar de los años.

Figura 1. *Nanook of the North*.



Fuente(s): Robert J. Flaherty, 1922

3. El Documental en el Ecuador

La producción audiovisual ecuatoriana se remonta a 1874 cuando el científico alemán Theodoro Wolf proyecta en Quito y Guayaquil imágenes de su

linterna mágica sobre geología y geografía europea. (Cinemateca Nacional).

Por otra parte, personajes que marcaron los inicios del cine en el Ecuador, nombres como el mexicano Quiroz que realizó algunas proyecciones, o el italiano Carlos Valenti que realizó la "Procesión del Corpus en Guayaquil" en 1906 así como otras producciones, también la empresa de los *Hermanos Casajuana* llega al país y exhibe algunas producciones, o cuando en 1910 se crea la primera productora de cine en Guayaquil: *Ambos Mundos*, fundada por Francisco Parra y Eduardo Rivas, realizando funciones diarias con importaciones de Europa y Sudamérica, acontecimientos importantes que marcaron el cine ecuatoriano. (Granda, 1995).

En primer lugar, Leonidas Plaza como presidente de la república invirtió en la industria cinematográfica con la compra de equipos de filmación y contrató a uno de los operadores de la casa Pathé, al señor Maurice Voucuret, sin embargo, debido a una guerra civil no pudo cumplir con el financiamiento planteado. Después de un tiempo se anunció el estreno de películas que utilizarían lenguaje documental de tipo participativo en el marco de propagandas nacionales; la primera fue "La visita del buque escuela de Chile General Baquedano", la segunda sería "Escuadrilla de submarinos de los Estados Unidos visitando Guayaquil", "La llegada del buque de guerra libio", entre otras y de esta forma se fue dando lugar al cine de género noticioso en el país. (Granda, 1995).

El 7 de Agosto de 1924 se exhibe el primer largometraje de argumento: "El Tesoro de Atahualpa" realizado por el director y dramaturgo ecuatoriano Augusto San Miguel, la producción argumental que hoy en día es considerada como la primera película ecuatoriana (Intriago: 2007), el mismo año también estrenó tres documentales *Panoramas del Ecuador*, *actualidades quiteñas* y *El desastre de la vía férrea*. (Granda, 1995).

Ahora nos remontamos al año 1926, año en el que se estrena el documental ecuatoriano dirigido por el sacerdote italiano Carlos Crespi, *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas*. En el mismo año se estrena otro documental *Olimpiadas de Riobamba* junto al *Match trágico de Tito Simón*, realizada por la empresa *Ocaña Film*, posteriormente con la posesión a la presidencia, el Dr. Isidro Ayora en 1929 se consolidaba la exhibición de películas para de algún modo impulsar la producción nacional actualizando propósitos de gobiernos anteriores. Pequeñas industrias, banqueros y comerciantes se reunieron para plantear la idea de que el cine debería servir como propaganda tanto pública y privada para así atraer inversión extranjera, con ello se formaron empresas cinematográficas entre ellas Olmedo film, Rivas Film, Gráficos del Ecuador, gráficos Miranda, Ocaña Films, y *Ambos Mundos* (Granda, 1995).

Con la llegada del cine sonoro la producción audiovisual ecuatoriana tuvo un declive ya que no

podía hacer frente a las grandes producciones sonoras de otros países, por ello cerca de dos décadas el cine nacional se dedicó a los documentales, los noticieros y los reportajes promocionales turísticos, documentales destacados como *Otavalo tierra mía* de Gustavo Nieto en 1965, documental promocional de la Misión Andina en sectores rurales de Otavalo, en este documental ya se utiliza el color en la imagen, la voz en off, la música de fondo. La historia posee una trama argumentativa a través de un personaje otavaleño que nos cuenta su vida realizando ponchos y que destaca con el documental una problemática que va tomando forma en el transcurso del documental. Otro documental que destaca es *Sky Chief dirigida por* Escott Robinson, un documental que nos muestra el abuso de las compañías petroleras Texaco y de cómo esto afecta a los indígenas; en este documental ya se puede observar un tono de denuncia y se posee subtítulos para los audios en inglés.

A partir de los años setenta el documental ecuatoriano se realiza para contar parte de la cultura, costumbres y tradiciones ecuatorianas en diferentes sectores y diferentes comunidades producido en su mayoría por departamentos públicos como el Centro de investigación y Cultura del Banco Central, el Municipio de Quito, el Consejo Provincial de Pichincha, la Casa de la Cultura, etc. Teniendo documentales emblemáticos como: *Los Hieleros del Chimborazo* con dirección de Gustavo Guayasamín e Igor Guayasamín que es uno de los documentales más premiados en Ecuador, también destacan otros documentales premiados tanto nacional como internacionalmente, entre ellos *De cuando la muerte nos visitó* de Yanara Guayasamín o *La Deuda* de la misma documentalista, *El lugar donde se juntan los polos* de Juan Martín Cueva premio al mejor documental en el IX Festival Internacional de cine de Valdivia en Chile.

Hoy en día todas estas producciones y la historia del cine son poco conocidas por los públicos del Ecuador, peor aún, el cine documental ecuatoriano, ha sido legado a los archivos y cinematecas nacionales, jamás difundidos abiertamente. No es sino a partir del año 2006 que el cine ecuatoriano vive un boom por la aprobación del Fondo de Fomento al Cine Nacional con el fin de apoyar la producción, puesto que, hasta el momento, todo tipo de auspicios recibidos por las producciones nacionales que se otorgaban desde las instituciones públicas no estaban sujetos a ninguna reglamentación y se asignaban de forma arbitraria.

Para lograr esta aprobación unieron fuerzas Asocine, la Fundación Cero Latitud, la Corporación Cinememoria y Egeda Ecuador, de este modo se crea el Consejo Nacional de Cine (CNCine), que está integrado por cuatro delegados que pertenecen a determinados poderes y entidades del estado, como son: La Presidencia de la República, el Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual, el Ministerio de Comercio Exterior y La Casa de la Cultura

Ecuatoriana, además de tres delegados de las organizaciones profesionales de cineastas reconocidos por el medio, siendo: un director y guionista, un productor, entre otros, actores y técnicos.

Es aquí cuando el estado comienza a apoyar y financiar las producciones audiovisuales mediante el CNCine, y de esta forma dar a conocer la producción cinematográfica ecuatoriana. Aunque aun siguen siendo escasos los registros y estudios sobre el cine documental ecuatoriano, asimismo la falta de publicidad para hacer conocer este género no permite que este tipo de cine sea reconocido tanto nacional como internacionalmente y en fin varios documentales que han ganado prestigiosos reconocimientos en cine documental pero que son de desconocimiento para la población ecuatoriana.

4. Conclusiones

Visto desde una panorámica actual, podemos decir que el documental, como muchas otras corrientes artísticas, ha transcendido en sus dimensiones compositivas y morfológicas hacia un lenguaje que va más allá de preservar los hechos de la historia con la mayor objetividad posible, ha llegado en la actualidad a llenar las salas de cine con diferentes públicos a través del abordaje de diversas temáticas.

Por otro lado, en el Ecuador, empiezan a existir encuentros de lo que localmente se conoce como "El Otro Cine", espacios interculturales dedicados a muestras de documental independiente como es el caso del Festival de Cine EDOC. Sin embargo, y como lo manifiesta este escrito en su fase introductoria,

todavía existe un déficit en cuanto al apoyo gubernamental con respecto al desarrollo de estos proyectos vitales para la identidad cultural de un país.

Queda claro que la creación de entes reguladores y gestores como Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, réplica directa de otros organismos regionales, deben ser los protagonistas y principales curiosos en cuanto a las tendencias y regulaciones que pueden viabilizar cooperaciones internacionales en pos del fomento y la creación de estas obras.

Figura 2. Augusto San Miguel



Fuente(s): El Telégrafo, 1925.

Referencias

- Barnouw, E. (1996). *Documentary*. Barcelona: Gedisa, S.A.
- Bill, N. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington.
- Cinemática nacional, Recuperado de <http://www.cinematotecaecuador.com>
- Gifreu Castells, A. (2004). *El Documental Interactivo*. Barcelona: Editorial UOC.
- Gómez, F., Marzal, J. (2015). *Diccionario de Conceptos y Términos Audiovisuales*. Madrid: Grupo Anaya.
- Granda, W. (1995). *El cine silente en Ecuador*. Quito: Editorial CCE.
- (2007). *La cinematografía de Augusto San Miguel*. Ecuador: Editorial CCE.
- Gutiérrez, P. (2005). *Diccionario de la publicidad*. España: Complutense, S.A.
- Estilo, m. d. (1998). La prensa de panamá. *Manual de estilo*, 27.
- Intriago, C. (06 de 07 de 2007). *Cinemanía*. Retrieved 2016 from Cinemanía: <http://cinefaidel.blogspot.com/2007/07/augusto-san-miguel.html>
- León, B. (2009). *Dirección de documentales para televisión. Guión, producción y realización*. España: Ediciones Universidad de Navarra, S.A.
- Martín, V. (1998). *Géneros periodísticos*. España: paraninfo.
- Martínez, E. (2015). Cine documental. Recuperado de <http://goo.gl/II4eps>
- Mondría, J. (2004). *Diccionario de la comunicación comercial*. España: Díaz de Santos, S.A.
- Narváez, V. P. (2009). *Metodología de la investigación científica y bioestadística para profesionales y estudiantes de ciencias de la salud* (segunda edición ed.). Santiago de Chile: RIL editores.
- Sempértegui, R. (2000). *Guía práctica para la realización de documentales* (tesis). Quito – Ecuador.
- Significados. (2013). *Significados*. Obtenido de <http://www.significados.com/imagen/>
- Rabiger, M. (2001). *Dirección de documentales*, edición española. España.
- (2005). *Dirección de documentales* (trad. del inglés por M. Luisa de Diego Morejón). Madrid, España: NEOGRAFIS.
- RAE (2014). *Real Academia Española*. España: 23a edición.
- Yépez, A. (2008). *Manual de producción de cine*. Quito, Ecuador: Universidad San Francisco de Quito.



MIEDOS Y COSTUMBRES CAMPESINAS COMO OBSTÁCULOS AL PROGRESO DE UNA NACIÓN. LO CIVILIZABLE E INCIVILIZABLE EN LAS ILUSTRACIONES DE LOS CUENTOS DE MANUEL JOSÉ OTHÓN

Una mirada al campesinado porfiriano visto por la élite

Fears and Customs from the Peasants as Obstacles to the Progress of a Nation: the Civilized and the Not Civilized in the Illustrations from the Tales of Manuel José Othón

DIANA HERNÁNDEZ CASTILLO

Universidad Autónoma Metropolitana, México

KEY WORDS

*Manuel José Othón
Civilized
Not Civilized
Fears and Customs
Obstacles
Illustrations*

ABSTRACT

In this work, we analyze the illustrated tales "Coro de Brujas", "El nahual" and "Encuentro pavoroso" by the writer and politician Manuel José Othón (1858 - 1906). We have identified how the author detailed, represented and revealed the popular figures of the Porfirian peasantry and their fears, superstitions and customs as obstacles to progress. We also examine the modernizing sense that seeks to civilize peasants, embodied in male characters that act as local authorities. Thus, from a historical, historiographic and literary perspective, different peculiarities present in the construction of Mexico as a nation can be identified in Othón's work.

PALABRAS CLAVE

*Manuel José Othón
Civilizable
Incivilizable
Miedos y costumbres
Obstáculos
Ilustraciones*

RESUMEN

En esta investigación analizamos los cuentos ilustrados "Coro de brujas", "El nahual" y "Encuentro pavoroso" del escritor y político Manuel José Othón (1858-1906). Detectamos cómo el autor detalló, representó y expuso las figuras populares del campesinado porfiriano, los mendigos, el miedo, las supersticiones y las costumbres vernáculas como obstáculos al progreso. Asimismo, examinamos el sentido modernizador que busca civilizar a los labriegos, encarnado en personajes masculinos que fungen como autoridades locales. Así, desde una perspectiva histórica, historiográfica y literaria se pueden estudiar diversas particularidades que estuvieron presentes en la construcción de México como nación.

Recibido: 28/05/2019

Aceptado: 12/08/2019

Introducción

Manuel José Othón fue un escritor de los siglos XIX y XX que incursionó en la narrativa, la dramaturgia y la lírica. Sus poemas han sido objeto de estudios varios (véase por ejemplo: Reyes, 1910 y Leal, 1958), lo que ha relegado sus cuentos y novelas. No obstante, si nos enfocamos a los estudios recientes sobre este autor, es posible determinar que se analiza su ambiente, la naturaleza y el paisaje, su biografía, sus influencias, vida personal e intelectual, así como algunos elementos específicos en sus novelas y cuentos (véase Hernández, 2018; Hernández, 2019a; Hernández, 2019b; Montejano y Aguiñaga, 2001; Anaya, 1999; Betancourt, 2016; González, s/f).

En este sentido, nos hemos adentrado en la narrativa del autor desde una perspectiva histórica que logre hacernos ver aquellas particularidades y generalidades presentes en el autor, reflejo de su pasado, su contexto histórico, de su realidad inmediata, de sus deseos y expectativas. Así, partimos del supuesto de que, en la lógica del progreso y el orden del siglo XIX, la élite buscó controlar a los estratos sociales considerados más nocivos y peligrosos en un momento en el que permeaban las ideas de fobia y exclusión a dichos sectores. Ello también trastocó a la literatura. En las obras de Othón hemos detectado que percibe en el campesinado porfiriano agentes sociales a civilizar; se los considera como seres bárbaros, poco inteligentes y supersticiosos en exceso; en consecuencia, son sus miedos y costumbres “expresión de una experiencia real y vivida” (Peñalosa, 1995: 24) elementos que se transforman obstáculos al progreso en territorio mexicano y, por tanto, deben erradicarse. Para ello se retomarán tres cuentos: “Coro de brujas”, “El nahual” y “Encuentro pavoroso”.

Así nuestros objetivos son: analizar la intromisión del progreso en personajes que poseen jerarquías; determinar lo civilizable e incivilizable en la sociedad rural que Othón observó; demostrar que las costumbres campesinas y el miedo son obstáculos para la construcción de la nación mexicana y examinar el sentido modernizador, encarnado en figuras masculinas, que buscan civilizar en los textos e ilustraciones de los cuentos mencionados. Metodológicamente analizamos sus obras para ahondar en los acontecimientos socio-históricos presentes en el autor. De esta manera, nuestra metodología alude a la investigación histórica y documental para estudiar su narrativa (Lanson, 2003b: 195-196) rescatando el contexto histórico y el mundo del autor. El marco teórico -el cual fue desarrollado a lo largo del artículo- alude a conceptos como la modernización y el progreso (Eumed, s/f, s/p; Koselleck, 1993). También retomamos la bestialización y animalización, así

como lo civilizable e incivilizable como aquellos conceptos existentes dentro del saber preconcebido presente en el imaginario colectivo del siglo XIX y principios del XX mismos que -de cierta manera- el autor definió en sus adjetivos y calificativos para designar a sus personajes, los cuales están entendidos también bajo el eje que atañe al biopoder (París Pombo, 2009: 199; Mendieta, 2007: 144-145; Foucault, 2008: 346-347) ya que Othón, como político del siglo XIX y principios del XX, difundió “las ideas de Spencer y del darwinismo social” (París Pombo, 2009: 199) en sus obras. Para el análisis de las imágenes nos hemos basado en la descripción detallada de cada una (lo que es visible) en torno a sus personajes. En base a esto, hemos titulado las ilustraciones nosotros mismos pues en el texto no se ha detectado título alguno. De esta manera, logramos resaltar los elementos observables: ademanes, gestos, posiciones corporales, vestimenta y objetos propios de cada sector social, por mencionar algunos. Lo anteriormente señalado otorga un mayor soporte al “tratamiento histórico” (Lanson, 2003a: 178-180) de los cuentos de Othón, ya que es lo que nosotros, desde el enfoque histórico, hemos experimentado con las lecturas y relecturas (Alatorre, 1973: 1) de la narrativa e imágenes del autor.

Concluimos advirtiendo que el potosino en sus obras manifestó, de manera textual y visual, las ideas que tenía de dicha sociedad rural. Ello permitió determinar elementos modernizadores que dejaron entrever las particularidades que existieron durante el Porfiriato, así como en ese proceso de construcción de la nación mexicana.

El Porfiriato: breve contexto histórico

Para analizar al autor y sus obras es menester elaborar una breve síntesis histórica. El Porfiriato fue un período en donde existió un crecimiento económico, industrial y una modernización, ésta última categoría la entendemos como un proceso de cambio económico, político, social y cultural derivado de la industrialización, que conlleva al progreso (véase Eumed, s/f, s/n). De esta manera, se vieron beneficiados el sector medio, los rancheros adinerados y los peones del norte de México (Katz y Lomnitz, 2011: 23-26). Bajo las premisas de progreso, modernidad e industrialización, las élites mexicanas buscarían simular modos y costumbres extranjeros en pro de una sociedad más higiénica, más embellecida y lo harían “poniendo orden a todo aquello que no lo tenía” (Uribe, 2016: 13). Ello contemplaba también a los sectores sociales considerados nocivos y peligrosos: los pobres, los viciosos y los marginados quienes al poseer estos males que desembocaban en la indecencia “decantaron en el surgimiento de

nuevos reglamentos para normar y controlar” (Uribe, 2016: 14).

El estado de San Luis Potosí no fue la excepción, su élite gobernante buscaría entonces “modernizar y embellecer” (Uribe, 2016: 47-66). Entre sus preocupaciones estaban la necesidad de higienizar a los sectores sociales bajos, a quienes veían como bárbaros y poco inteligentes. Asimismo, poseían gran inquietud acerca de esa necesidad de erradicar lo que no era bien visto, un peligro que corría no sólo el estado, también la élite local (Uribe, 2016: 82-86). Cabe destacar que todos estos factores estuvieron presentes también en Othón y lo reflejaría en su producción literaria.

Contextualizando (históricamente) a Manuel José Othón

En el momento en que Othón redactó sus cuentos, 1903, estaba ceñido a un ambiente intelectual donde permeaba el romanticismo, el modernismo y el neoclasicismo. Además, era común que los autores combinaran géneros literarios (Granados, 2010: 21-23). Siendo Othón modernista, debemos señalar que el modernismo se cimentó no sólo con el romanticismo, sino también con otras literaturas en donde el potosino recurrió no sólo “a los clásicos latinos como una manera de ampliar la tradición española” (Granados, 2010: 42), también retomó la tradición alemana, prehispánica y mexicana (Wedel, 2000: s/p; Hernández, 2019b: s/p).

Durante la segunda mitad del siglo XIX, existió en México un ambiente propicio para la producción de una literatura ceñida a una necesidad de progreso y patriotismo, ideas mismas que ayudarían a cimentar la construcción de la nación (Easterling, 2011: 97-98). Asimismo, estaban latentes las premisas de la supuesta inferioridad racial de los indígenas, la idea de un pueblo poseedor de vicios e indecencia que lo desvirtuaban mientras que se mantenían alejados del interés por la vida socio-política y económica del país. De esta manera, clasismo, racismo y exclusión a los sectores sociales bajos (Katz y Lomnitz, 2011: 34-35) fueron ideologías presentes en el momento en que Othón escribió, pero también debemos señalar que su contexto familiar, su infancia e instrucción fueron elementos que también pueden ayudar a comprender estas visiones que poseía el autor hacia el pueblo. Othón, como su apellido lo indica, tenía descendencia alemana (Wedel, 2000: s/p), su padre administraba haciendas y fue un alumno brillante que redactaba versos desde edad temprana. Posteriormente ingresó a seminarios donde estudió latín, griego, humanidades, filosofía, abogacía y fue en estas instituciones que fue compañero de otros escritores importantes del siglo XIX (Montejano y Aguiñaga, 2001: 45-59). Lo anteriormente mencionado, permite comprender la presencia de

estas visiones, propias de los estratos sociales altos, hacia el campesinado porfiriano.

Othón, desde que era muy joven, estuvo convivió en las haciendas familiares y creemos que era conocedor de la cotidianeidad de la vida rural. En este sentido, citamos a Peñalosa al mencionar que Othón “denuncia, en pleno porfirismo, de los abusos de los hacendados, amos y patronos contra los oprimidos campesinos” (Peñalosa, 1995: 8). En efecto, Othón denunció las prácticas de los hacendados y sí volteó la mirada al pueblo, pero suponemos todavía lo observa como un sector inferior al que ve con fobia y asco, ya que a menudo los metamorfosea en animales -domésticos como el ganado-: “[m]uchas veces alimentóse el pastor con maguey y nopal, como los bueyes” (Othón, 2016: 85) y en bestias, por ejemplo al referirse a las bajas pasiones de las mujeres comenta que se desencadenan debido a un “temperamento de bestia brava” (Othón, 2016: 90). De este modo, podemos reiterar que estos dos elementos, *animalizar* y *bestializar*, nos ayudan a clarificar los textos e imágenes del potosino dentro de lo que él determina como civilizable. Las bestias cuadrúpedas, pertenecientes al ganado, se pueden persuadir y domesticar aún si son observadas como seres irracionales. Así, podemos entender la notable reducción que hace el autor a sus personajes rurales, lo que conllevará a la destrucción, denigración y deshumanización de dichos individuos, animalizados y bestializados para determinar si se pueden, o no, domesticar. Es decir, acostumbrarlos a enseñarles las nuevas normas y reglamentos del progreso, civilizarlos para que trabajen el campo, o bien, por el contrario, inducirlos a la muerte porque son incivilizables. Recapitulando, en sus textos, Othón deja entrever los infortunios de los sectores desfavorecidos, siempre denotando su inferioridad. Por ejemplo, el potosino sentenció “satisfacían el hambre con hartura, única aspiración de los infortunados campesinos” (Othón, 2016: 82).

En los personajes del autor se han visualizado no sólo características de la sociedad porfiriana en México, sino también algunas de las necesidades socio-políticas y culturales de la época. En su narrativa encontramos la existencia de personajes con funciones judiciales o cargos que aluden a una notable jerarquía, quienes introducen una temporalidad donde pasado y futuro se instalan en el presente como experiencias y como expectativas (Koselleck, 1993: 338), dado que en sus textos se puede visualizar la intromisión del progreso en un poblado rural que civilice a los campesinos al mismo tiempo que acelere, perfeccione y modifique (Koselleck, 1993: 350-351) el tiempo rural en miras del progreso, pues cabe recordar que en “el porfirato, casi todos los aparatos del Estado que operan en el ámbito rural están orientados, de una u

otra forma, al control de los trabajadores agrícolas.” (Bartra citado en Lutz, 2009: 154).

Gracias a que estas obras venían acompañadas de ilustraciones, podemos detectar la permanencia de estas figuras/personajes para determinar cómo se exhibieron y expusieron, ya que, de acuerdo con Simonson, detectamos una ficción de corte histórica en Othón, con personajes y situaciones históricamente creíbles (Simonson, 2004: 195-196) que pueden ser objeto de expectativas al estar situados dentro de un proyecto a futuro. Cabe destacar que antes de continuar consideramos necesario elaborar breves reseñas de los cuentos:

“Encuentro pavoroso”: Este texto narra la travesía nocturna de un hombre, detallando el paisaje y las amenazas presentes en los territorios que debe atravesar. El narrador protagonista del cuento, cuyo nombre no se menciona, se adelanta en la jornada y deja al sirviente atrás. Conforme avanza la narración se apreciará su miedo y exaltación ante una lúgubre aparición, que, realidad, es un cadáver amortajado para presentarlo ante las autoridades. El jinete logrará reponerse ante tal “visión”, no así el mozo que atraviesa el camino solo; él morirá por no haberse sobrepuesto a “lo visto” inmerso en sus supersticiones (Othón, 2016: 13-23).

“Coro de brujas”: En este cuento hallamos otro narrador protagonista, del cual tampoco se sabe su nombre, que acude al auxilio de un administrador de una hacienda, Policarpo o Don Carpio, quien es aquejado de maldiciones y brujerías. Con ayuda del personaje principal, el administrador logra hacer afrenta de los males que lo atormentan, sólo para darse cuenta de que eran las tretas elaboradas por la antigua pareja del administrador, quien se venga de él por haberla abandonado (Othón, 2016: 25-39).

“El nahual”: El cuento detalla la afrenta de un narrador protagonista “anónimo” con las creencias campesinas acerca de los nahuales. Persigue a un coyote que roba la comida y el ganado de los campesinos, quienes aseguran que el animal es un nahual, un ente ligado al mal. Finalmente resulta ser un mendigo que amaestró al coyote (Othón, 2016: 41-56).

El progreso como necesidad en “Coro de brujas”

En este trabajo consideramos que el “progreso se dirigía a una transformación activa de este mundo” (Koselleck, 1993: 347). Dicho lo anterior, podemos concluir que el progreso está presente en personajes masculinos que pretenden transformar la vida de los habitantes gracias a su jerarquía y poderío local. Por consiguiente, son figuras autoritarias portadoras de modernidad que, mediante sus expectativas, vislumbran un posible “futuro hecho presente” (Koselleck, 1993: 338) para la nación. Y observan, al igual que Othón, “con

desprecio a los grados inferiores de desarrollo de otros pueblos, por lo que el que se sabía superior en civilización se creía justificado para dirigirlos” (Koselleck, 1993: 346).

Derivado de ello, los narradores protagonistas son una constante de modernización y de aceleración del tiempo en un campesinado que, se sugiere, necesita ser civilizado para que no desaparezca dentro de la lógica del progreso y sea útil en la construcción de la nación, necesidades y problemáticas que Othón sabía al estar inmerso en la política (Easterling, 2011: 99). De esta manera, las imágenes que ilustraron los cuentos también introducen este elemento modernizador en el contexto inmediato del autor y de la opinión pública en *El Mundo Ilustrado*. Cabe destacar que el potosino demostró su satisfacción ante dichas imágenes al comentar que eran “bastante correctos” (Othón citado en Peñalosa, 1995: 19).

Figura 1. La visibilidad de los agentes del progreso



Fuente: adaptado de Othón, 2016: 25.

Esta primera imagen muestra a dos figuras masculinas sobresalientes que no son campesinos; la vestimenta y la postura los hace diferentes. Incluso el color de piel -más claro- en algunas ocasiones es visible, como se verá más adelante. Detrás de ellos, se encuentran los sirvientes, peones y labriegos. El caballo y el perro fiel, en esta ilustración, son elementos de progreso que poseen las figuras autoritarias, personajes que arriban a la hacienda para llevar la modernización consigo. Como se puede apreciar, Othón hace aparecer el campesinado a la lejanía, son apenas perceptibles, pero están presentes bajo su mirada y de esta manera los presenta para posteriormente desaparecerlos o bien, a que existan y pervivan como meros estereotipos, pues, de acuerdo con Georges Didi-Huberman “[l]os pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer.” (Didi-Huberman, 2014: 14).

Figura 2. Razón vs superstición



Fuente: adaptado de Othón, 2016: 30.

La segunda imagen muestra una figura autoritaria que busca enfrentar “el maleficio”, el cual trae consigo la intromisión de aves nocturnas, decidido y sin miedo. Incluso podemos apreciar que tiene un ademán corporal que denota que sólo él puede encarar la situación sin temor alguno, dejando atrás a los atemorizados sirvientes quienes permanecen detrás de él, apenas visibles pero presentes, con expresiones faciales de angustia y miedo. De esta manera podemos argüir, citando a Didi-Huberman, que “los pueblos están *expuestos* por el hecho de estar amenazados, justamente en su representación -política, estética- e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma.” (Didi-Huberman, 2014: 11).

Figura 3. El progreso en acción



Fuente: adaptado de Othón, 2016: 36.

Como se menciona en el cuento, sólo la figura autoritaria posee el valor de emprender la búsqueda de la verdad y es sólo él quien tiene el valor de manejar armas. A su lado, se encuentra el acobardado y supersticioso administrador de la hacienda quien fue relegado de su estrato social por el estigma social de estar “maldito”. Así, aunque es presa del miedo y de la “perdición” que lo aqueja, es sólo mediante la instrucción de la figura autoritaria que puede encarar el miedo, gracias a la intromisión del progreso, por el agente social quien lo incita o, mejor dicho, lo obliga a civilizarse.

Figura 4. La necesidad de civilizar



Fuente: adaptado de Othón, 2016: 39.

Esta cuarta imagen muestra cómo el personaje que encarna el progreso (el cual posee una expresión de serenidad, de cordura, así como un tono de piel más claro y una vestimenta propia de las élites) detiene a un frenético, envilecido y bestializado administrador de la hacienda que posee todos los vicios propios de los campesinos que deben ser erradicados, instándolo a no cometer un acto delictivo, para que no sea sancionado y forme parte del carácter unificador del progreso, a la par que lo insta a no utilizar la violencia física. Las mujeres tratan de protegerse en la imagen, pero es gracias al funcionario que el administrador no logra agredirlas. Nótese no sólo los ademanes, sino también la expresión del funcionario de disposición para enseñar, domesticar y civilizar frente al gesto del administrador de la hacienda, preso de las emociones “indecentes”, irracionales y bárbaras que padece. Cabe destacar que ésta es la única imagen en que un personaje que encarna el progreso en Othón cuenta con una expresión facial suavizada, dispuesta a instruir y corregir.

La noche y la oscuridad como factores que exacerbaban el miedo. Emociones y sentimientos a reprimir a favor del progreso en “Encuentro pavoroso” y “Coro de brujas”

En los tres cuentos de Othón, en determinado momento, los narradores protagonistas se sienten presas del terror mientras buscan un sentido lógico a los sucesos sobrenaturales, pero lo justifican culpando al paisaje, a la noche y a la oscuridad. En “Coro de brujas” el funcionario que encara a las aves usadas para “el aquelarre” atribuye su miedo al paisaje al argumentar que “[a] la luz del día visto, habríame hecho reír; pero en aquel instante, lo confieso, sentí que se me erizaban los cabellos.” (Othón, 2016: 37). Sin embargo, este personaje, enseguida recobra el sentido modernizador que debe civilizar a los campesinos y reprime sus

emociones explicando que “[p]uesto ya en semejante trance, por mí mismo buscado, parecióme ridículo y vergonzoso retroceder, y arrojándome, de improviso, al fin de la aventura” (Othón, 2016: 37). Ello remite a las emociones que deben reprimirse en miembros de la élite, dado que es necesaria su intromisión del progreso para combatir las supersticiones del campesinado. El funcionario no sólo debe poner el ejemplo, también debe controlarse a sí mismo y erradicar ese obstáculo que puede entorpecer la *domesticación* de estos grupos excluidos, aún si el miedo es una emoción inherente al ser humano.

En “Encuentro pavoroso”, el jinete se ve constantemente interrumpido por el recelo de su bestia de carga a continuar la jornada. Así, “el espanto que se apoderó de la cabalgadura, empezó a transmitirse a mis nervios [...] Entonces, y de improviso, el miedo, un miedo horrible me invadió. Sentí culebrar el terror por todos mis miembros” (Othón, 2016: 16). No obstante, hasta ese momento de la narración, el miedo se lo habían infundido amenazas reales, como serpientes y otras fieras temibles que surgieran en su andar nocturno. De esta manera, el paisaje en sí prepara el encuentro tenebroso como se puede apreciar en la siguiente ilustración.

Figura 5. La razón antepuesta a las emociones



Fuente: adaptado de Othón, 2016: 19.

La figura 5 denota que, a pesar del miedo y el terror que invaden al jinete, él continúa su jornada y ve detenidamente al cadáver bajo la luz de la luna. Los ropajes del difunto dejan entrever que era un peón o un campesino, mientras que la vestimenta del jinete indica una jerarquía importante. Su expresión es de intriga y decisión al mirarle; incluso su mula, aunque recelosa, está avivada por el lúgubre contexto. Este personaje logra sobreponerse y huir del lugar. Cabe destacar que su miedo solamente se verá apaciguado gracias a que escuchará voces humanas.

Figura 6. Emociones y sentimientos reprimidos



Fuente: adaptado de Othón, 2016: 21.

A pesar de que el jinete posee gran terror y angustia, su miedo se ve menguado al encontrarse con un grupo de campesinos que charlan animadamente. Al saludarlos, cuidó “bien de hacerles conocer el horror pasado, que ellos seguramente, adivinaron en mi descompuesto semblante” (Othón, 2016: 21). Ello conlleva a la necesidad de reprimir no sólo sus emociones, también sus sentimientos ante unos desconocidos a los que considera como bárbaros poco inteligentes. El jinete, al platicar con los campesinos, se enteró de que la figura espectral con la que se encontró era en realidad un cadáver amortajado que se dirigía ante las autoridades. De esta manera, el narrador protagonista narra al público lector que “[a]l saber semejante cosa, encontradas sensaciones repentinamente de mí se apoderaban; ya era un anhelo brusco de abrazar, de agasajar a aquellos bárbaros, ya un furioso deseo de acometerlos. Contuve, sin embargo, tales ímpetus” (Othón, 2016: 22). Así, en la imagen, se puede apreciar al personaje (con la mezcla de sentimientos en su interior: alegría, miedo, júbilo y terror) con una expresión serena y un porte sobrio, quizá un tanto déspota ante los campesinos, quienes son ilustrados con expresiones faciales bonachonas y humildes que ven atentamente al jinete. Podemos apreciar también que la postura del jinete denota cierto *poder* al no soltar su arma y hacer un ademán con ella al dirigirse al grupo de individuos.

De esta manera, el miedo presente en estos personajes de Othón está ligado al paisaje y desarrolla su punto álgido en determinado momento de la narración (apariciones espectrales, sucesos sin explicación o figuras extrañas en el ambiente); antes de estos acontecimientos sólo sienten escepticismo y curiosidad al buscar la verdad de lo que sucede para demostrar que no existen acontecimientos sobrenaturales. Si bien, sí existe el miedo en sus personajes con autoridad, pero sólo lo comparten

con el público lector; jamás lo dejan saber al campesinado. De acuerdo con Simonson, si una obra sugiere plantear y cuestionar las expectativas del público lector, entonces el autor es un historiador de la literatura, dado que apela al gusto de ciertos lectores, los cánones de la época, así como a la función y relación de sus textos con su público intelectual (Simonson, 2004: 184) a quienes dedicaba sus textos. Por ello, el papel del lector es importante, puesto que las obras literarias en sí ya contienen a sus posteriores lectores (Lanson, 2003b: 201). Estos cuentos, por ejemplo, el potosino los dedicó a José López Portillo y Rojas (1850-1923).

Si regresamos a uno de los hilos conductores de la presente investigación, lo civilizable, hasta este momento las imágenes y análisis de los cuentos han demostrado un campesinado visto con inferioridad, pero como bestias que pueden ser domesticadas y amaestradas. Ello les permite ser contemplados como agentes sociales a civilizar. Sin embargo, no todos los individuos pertenecientes a los estratos sociales desfavorecidos corrieron con la misma suerte, pues durante el porfiriato también permearon ideas concernientes al darwinismo social (Katz y Lomnitz, 2011: 25-26) y las obras de Othón no fueron la excepción. ¿Qué pasa entonces con aquellos personajes pertenecientes al sector rural que son demasiado antihigiénicos y sumamente faltos de inteligencia? ¿Pueden ser civilizados? Ello será analizado en el siguiente apartado.

Los indomesticables o incivilizables. La muerte de aquellos que no pueden pertenecer al progreso en “Encuentro pavoroso” y “El nahual”

Como se mencionó con anterioridad, las intromisiones del progreso representadas en los cuentos son obra de “un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados” (Koselleck, 1993: 338), experiencias mismas que Othón retomó de su contexto inmediato y de su pasado. De esta manera, sus narradores protagonistas remiten al progreso como una alusión de mejora social que logre acelerar el tiempo rural. No obstante, sus expectativas tienen una limitante porque “no es posible llegar a experimentarlas.” (Koselleck, 1993: 340). Esto puede ejemplificarse porque las expectativas de las figuras modernizadoras es introducir, enseñar y unificar a una sociedad rural para que sean parte de un país en progreso, pero ello ocasiona trabas con algunos personajes, ya sea porque no pueden eliminar la internalización de sus costumbres o bien, por su misma condición de marginalidad. Por consiguiente, los sectores más desfavorecidos son totalmente deshumanizados y erradicados gracias a su poca inteligencia o falta de higiene. Así, bajo la mirada y la pluma de Othón, los pueblos se ven amenazados a

desaparecer (Didi-Huberman, 2014). De esta manera, el potosino destruyó a aquellos individuos que no pueden formar parte del progreso debido a las características que los hacen inferiores y los transforman en grandes obstáculos al progreso nacional. Por ejemplo, en “Encuentro pavoroso” se aniquilará al mozo alcohólico y supersticioso en exceso.

Figura 7. La servidumbre expuesta y perdida sin una guía que apele a la razón



Fuente: adaptado de Othón, 2016: 13.

En esta séptima imagen observamos un mozo que emprende la carrera ante las órdenes del jinete. Este último lo observa galopar en medio de la noche. Al comienzo del cuento, el jinete continúa su jornada despacio para que el mozo le alcance. Sin embargo, la aparición del cadáver hace que huya del lugar apresuradamente. Posteriormente, se detalla la versión del personaje servil que lo acompañaba. Sin su amo, se refugió en bebidas embriagantes emprendiendo el camino alcoholizado, fumando cigarrillo tras cigarrillo. Cuando divisó el cadáver, se le acercó para que le encendiera un pitillo. Así, “su sorpresa y espanto fueron mayores mil veces que los que yo pasara, pues, montando un caballo que no se asustaba, y siendo supersticioso en extremo, como toda la gente campesina, fue brusquísimo y terrible el golpe moral que recibió su mezquino y desorganizado cerebro.” (Othón, 2016: 22). El jinete detalla que el sirviente sí llegó a la villa donde estaba su amo, pero “cayó el desgraciado mancebo presa de mortal paludismo, que degeneró en una terrible fiebre cerebral. Pocas semanas después estaba muerto.” (Othón, 2016: 23). Además, había enfrentado la aparición solo y alcoholizado. De esta manera, el sirviente es un ser indomesticable que muere gracias a que su cerebro no tuvo los medios para estructurar una lógica razonable ante tal “espectro”, dentro de su superstición. Por ello, era un incivilizable, dado que en vano fueron “todos los empeños [del amo] que puse en arrancar de su ánimo tremenda impresión.” (Othón, 2016: 23). Por

consiguiente, el narrador protagonista no logró experimentar su expectativa (desaparecer la superstición del campesino afligido). Derivado de ello, se destruye al personaje, ya que fueron sus supersticiones y vicios lo que lo llevaron a la muerte.

En “El nahual” el caso es similar, solo que el sector social se sitúa un peldaño más abajo, remitiendo a los mendigos y vagabundos

Figura 8. Lo civilizado ante lo que amerita morir



Fuente: adaptado de Othón, 2016: 52.

En la figura 8 podemos ver cómo se enfrenta el progreso ante uno de los estratos más bajos de una sociedad: los mendigos. El agente modernizador apunta con su arma a un individuo al que ha despojado de toda humanidad y civilidad no solo por su apariencia, también por ser un supuesto delincuente. El viejecillo ruega por su vida, auxiliándose en la religión y en sus dolencias (apelando a la lástima) para que no le maten. Así, en la imagen observamos cómo el mendigo está arrinconado y de rodillas implora para que lo deje vivir. Está retratado como un ser andrajoso y lastimero. El personaje que desea matarlo y golpearlo, al oír sus súplicas, lo deja vivir, dado que le despierta compasión, además de que “[u]na ola de sangre fría hízome volver el buen sentido, tan repentinamente como me había abandonado.” (Othón, 2016: 52). De esta manera, no lo asesina, pero el estilo de vida que lleva el viejecillo será lo que lo lleve a la muerte al no formar parte del progreso.

Figura 9. La erradicación de lo nocivo y peligroso



Fuente: adaptado de Othón, 2016: 55.

En el cuento sólo logran encontrar al mendigo muerto en lo profundo de una montaña, en medio de condiciones sumamente terribles. En esta imagen podemos apreciar el cadáver del viejecillo. Reducido a un mero ser vivo, no es considerado como un ser humano al no ser domesticado ni civilizado. La única humanidad representada es el cariño, sufrimiento y fidelidad del coyote amaestrado que aúlla la ausencia de su amo. El narrador protagonista definirá la vida del nahual como una “miserable existencia” (Othón, 2016: 55) y por ello destruye su vida al no tener cabida en el progreso porfiriano haciéndolo desaparecer. Paradójicamente, el mendigo recupera una importancia social gracias a su muerte, ya que solo dejando de existir se le toma en cuenta como ser humano por la lástima y ternura de aquellos lugareños que sí se pueden civilizar, quienes le fraguaron un entierro digno (Othón, 2016: 55). Cabe destacar que dichos sentimientos fueron similares a los que despertó en el personaje civilizado y que no fueron reprimidos. De esta manera, sólo mediante la existencia de los sentimientos de *los otros* el mendigo logra no ser asesinado, pues finalmente su estilo de vida lo lleva a morir y solo como cadáver será tratado como una persona.

Reflexiones finales

Con los cuentos e imágenes previamente analizadas, vale la pena destacar lo dicho por Michel de Certeau acerca del progreso en una entrevista: el autor de una obra está dentro de una operación de carácter antropológico pues al recuperar fragmentos del pasado en sus textos, se pretende transformar una sociedad (De Certeau citado en Carbó y Giraud, 1982: s/p). Dicho lo anterior, debemos señalar que Othón en sus obras deja claro que sus relatos son acontecimientos *pasados* los cuales representó textual y visualmente. En estos cuentos mostró una mirada al campesinado porfiriano por la élite. De esta manera, el potosino recurrió a los fragmentos de su pasado para elaborar una narrativa con la función de indicar los obstáculos que dificultaban el progreso de la nación mexicana, premisas que flotaban en su ambiente literario y político. Para ello, suponemos, remitió a la elaboración de temporalidades y periodizaciones construidas en su presente las cuales, al ser subjetivas, reflejaban los problemas, necesidades y funciones de corte socio-político (Hernández Fuentes *et. al.*, 2017: 20-21) que vislumbró la élite potosina: escritores, intelectuales y políticos que aceptaban y consensuaban las ideologías del racismo, clasismo y darwinismo social. De esta manera, Othón no sólo ejemplificó dichos tópicos, también plasmó su propia interpretación de las singularidades que observó y presenció (Hernández Fuentes *et. al.*, 2017: 20-21), ideas mismas que pudo haber compartido -y reproducido- con su círculo cercano,

pues el autor formó parte de una élite intelectual, una sociedad burguesa que logró que su escritura se trasladara (De Certeau citado en Carbó y Giraud, 1982: s/p) a públicos sucesivos como la opinión pública. Prueba de ello es que Othón dedicó sus cuentos a José López Portillo y Rojas, pero también se publicaron en *El Mundo Ilustrado*, es decir también fue dirigida a nuevos lectores. En la actualidad, podemos abordar sus obras como un fenómeno o hechos sociales los cuales ya contienen a un público lector en donde nosotros (así como generaciones anteriores y posteriores) leemos a Othón con otros enfoques, perspectivas y necesidades, lo que Lanson llama la evolución de un libro (2003b: 201-207).

En la presente investigación hemos logrado acercarnos no sólo a la narrativa de Othón, también a sus ideales y expectativas, así como a aquellas particularidades y generalidades del Porfiriato de los primeros años de siglo XX. Hemos detectado, en sus obras literarias y en sus ilustraciones, las premisas que permeaban hacia los sectores sociales que debían integrarse a la nación para trabajarla y sacarla avante, pues, a pesar de la fobia y la repulsión a estos estratos, era necesario controlarlos al mismo tiempo que debía embellecerse el territorio mexicano. Esto se reflejó en los cuentos del autor y en las ilustraciones que los acompañan, elaboradas con una finalidad y una intencionalidad. Por ello, creemos que Othón sí logra acercarse, aunque con repelencia, al campesinado porfiriano delimitando quién sí y quién no podía -y debía- civilizarse, determinando los diferentes grados de obstáculos que representaban para el progreso. De esta manera, Othón desapareció a los más deleznable, pero al mismo tiempo no desapareció a los necesarios para construir, desde abajo, la nación.

Asimismo, este trabajo es un esfuerzo por rescatar algunas visiones que pueden ayudar a comprender cómo eran contemplados, por las élites, los campesinos durante el Porfiriato en el momento que se estaba cimentando y construyendo la nación

mexicana, mismos que pueden hacernos reflexionar para entender cómo se ve este sector social en la actualidad. Finalmente, cabe señalar que es un acercamiento a algunos de los elementos que pueden reconstruirse, analizarse y estudiarse en el autor potosino, pero también podemos trazar una línea que marca la evolución de sus obras en el siglo XXI. Sin embargo, ello no determina la correcta lectura de sus textos ni pone punto final a los debates que pueden suscitarse posteriormente, puesto que se debe prestar atención a los diferentes enfoques multidisciplinarios para abordar un objeto de estudio, quiénes construyen la historia, la historiografía o la historia literaria. Sería interesante, por ejemplo, escudriñar la recepción inicial de sus cuentos y novelas; su trayectoria intelectual; analizar otras particularidades socio-históricas que detalló el escritor; estudiar las condiciones sociales, políticas, económicas, culturales (véase De Certeau, 2010: 69-86), -así como sus redes intelectuales- que hicieron posible su producción literaria y nos ayude a entenderlo como individuo antes de ser el gran poeta consagrado, sin caer en una biografía cargada de juicios de valor.

La metodología utilizada nos permitió elaborar un análisis más flexible de lo que experimentamos con la lectura y sus imágenes, al mismo tiempo que nos invitó a reflexionar desde dónde leemos sus obras, con qué finalidades y necesidades las analizamos ahora, pues hacia 1953 José Luis Martínez aseguró que durante el siglo XIX se produjo una basta literatura mexicana en donde varios escritores, como Othón, debían retomarse en su presente, ya que contaban con “estudios parciales” (Martínez, 1953: 356-357). A más de cincuenta años de lo redactado por Martínez, creemos que la multi e intradisciplinariedad pueden contribuir a proponer y elaborar enfoques novedosos de este autor que nos involucren en nuevas tareas de la historia literaria othoniana.

Referencias

- Anaya, J. (1999). La dramaturgia de Manuel José Othón, en el olvido porque en ella se revela crítico mordaz. En: *La Jornada*. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/1999/06/28/cul-othon.html> Consultado el 30 de julio de 2019.
- Alatorre, A. (1973). ¿Qué es la crítica literaria? *Revista de la Universidad de México*, 9, 1-7. Disponible en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/9846/11084 Consultado el 29 de julio de 2019.
- Betancourt, I. (2016). El verdadero Othón, no el de los monseñores. En: *La Jornada San Luis*. Disponible en <https://lajornadasanluis.com.mx/opinion/verdadero-othon-no-los-monsenores/> Consultado el 30 de julio de 2019.
- Carbó, C. y François G. (1982). Entrevista a Michel de Certeau-primera parte. Disponible en http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/Carbo_Giraud_entrevista_decerteau.htm Consultado el 12 de febrero de 2019.
- De Certeau, M. (2010). La operación historiográfica. En: *La escritura de la historia* (pp. 67-118). México: Universidad Iberoamericana.
- Didi-Huberman, G. (2014). Parcelas de humanidades. En: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (pp. 11-50). Buenos Aires: Manantial.
- Easterling, S. (2011). Gender and poetry Writing in the Light of Mexico's Liberal Victory, 1867-ca. 1890. *Mexican studies/Estudios mexicanos*, 27(1), 97-142. DOI: 10.1525/msem.2011.27.1.97
- Foucault, M. (2008). *Seguridad, territorio y población*. España: Akal.
- González, M. P. (s/f). Algunas influencias perceptibles en la obra de Othón. Disponible en <https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/44371/1/192318.pdf&origen=BDigital> Consultado el 30 de julio de 2019.
- Granados, P. (2010). Introducción. En: P. Granados (coord.), *El ocaso del Porfiriato* (pp. 19-48). México: FLM/FCE.
- Hernández Castillo, D. (2018). El cuerpo como instrumento para violentar y humillar en el cuento "El pastor Corydón" de Manuel José Othón. *Tenso Diagonal*, 5, 125-131. Disponible en <http://www.tensodiagonal.org/TD05/TensoDiagonal05-ZC-Hernandez.pdf> Consultado el 20 de enero de 2019.
- (2019a) Exclusión y darwinismo social en Manuel José Othón. La falta de higiene como degeneración en un personaje del cuento *El Nahual*. Ponencia del III Encuentro Internacional de Investigación Histórico-Literaria (21 al 24 de mayo). La Paz, Baja California Sur.
- (2019b) "La noche de las brujas". El aquelarre *mexicanizado* en Manuel José Othón. Trabajo terminado y aceptado como ponencia virtual a presentarse en el I Congreso Internacional de Artes y Culturas 2019.
- Hernández Fuentes, M. (et. al). (2017). *El campo de la historiografía. Inducción*. México: DCSH, Posgrado en Historiografía, UAM-A.
- Katz, F. y Lomnitz C. (2011). *El porfiriato y la Revolución en la historia de México*. México: ERA.
- Koselleck, R. (1993). "Espacio de experiencia" y "Horizonte de expectativa" dos categorías históricas. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (pp. 333-357). Barcelona: Paidós.
- Lanson, G (2003a). El método de la historia literaria. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 5, 163-194. DOI:10.15446/lthc
- (2003b). La historia literaria y la sociología. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 5, 195-118. DOI:10.15446/lthc
- Leal, L. (1958). Los sonetos de Manuel José Othón. *La palabra y el hombre*. 6, 183-198. Disponible en <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3249> Consultado el 30 de julio de 2019.
- Lutz, B. (2009). El Estado y los campesinos: evolución de los mecanismos de vigilancia y castigo en el siglo XX. En: G. Ávalos Tenorio, *El Estado mexicano*, (pp. 149-191). México: UAM-X.
- Martínez, J. L. (1953). Tareas para la historia literaria de México. *Historia Mexicana*, 2(3), 353-370. Disponible en <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/493> Consultado el 2 de agosto de 2019.
- Mendieta, E. (2007). "Hacer vivir y dejar morir": Foucault y la genealogía del racismo. *Tabula rasa*, 6, 138-152. DOI: doi.org/10.25058
- Modernización. Disponible en: <http://www.eumed.net/diccionario/definicion.php?dic=3&def=386> Consultado el 18 de enero de 2019.
- Montejano y Aguiñaga, R. (1997). *Manuel José Othón y su ambiente*. México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- Othón, M. J. (2016). *Cuentos de espantos y novelas rústicas*. México: Fontamara.
- París Pombo, M. D. (2009). Racismo institucional, discriminación y exclusion en México. En: G. Ávalos Tenorio, *El Estado mexicano*, (pp. 193-216). México: UAM-X.
- Peñalosa, J. A. (1995). Introducción. En: M. J. Othón, *Cuentos completos de Manuel José Othón*, (7-53). México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Disponible en <http://ninive.uaslp.mx/jspui/bitstream/i/3158/2/ceu0107.pdf> Consultado el 18 de enero de 2019.
- Reyes, A. (1910). *Los poemas rústicos de Manuel José Othón*. México: Lacaud.

- Simonson, P. (2004). Cuando la literatura escribe la historia literaria. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 6, 183-219. DOI:10.15446/lthc
- Uribe Soto, M. L. (2016). *Prostitutas, rateras y pulqueras*. México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí/CENEJUS.
- Wedel, A. (2000). La presencia alemana en el romanticismo de Hispanoamérica. *Delaware Review of Latin American Studies*, 1(2), s/p. Disponible en <http://udspace.udel.edu/bitstream/handle/19716/19493/Vol1-2Wedel.pdf?sequence=3&isAllowed=y> Consultado el 7 de agosto de 2019.

GLOBAL  KNOWLEDGE
ACADEMICS



ISSN: 2530-4666