

## CUENCA, FORMACIÓN CONTINUA COMUNITARIA

### Actividad 03: Cuadernillos fanzines y documentos sobre temas de Cultura Comunitaria

A lo largo del primer trimestre del 2021, CUENCA, Formación Continua Comunitaria no dio por concluidas las actividades de **Cuadernillos fanzines y documentos sobre temas de Cultura Comunitaria** sin embargo se adjunta el avance del cuadernillo de Hegemonías, este contiene la maquetación del documento y los fragmentos literario sobre los que se está trabajando el material.

Orden	Segmento	Contenido	Referencia	Nota
1	PRESENTACIÓN		<i>Por definir</i>	La hará Víctor
2	FRAGMENTO LITERARIO	<i>Vestimenta y símbolo</i>	SIN REFERENCIA	Pedir referencia a Samuel
2	DEFINICIONES	<i>Hegemonías</i>	Raymond Williams	Sharly curará el texto y enviará una versión previa
4	MIRADAS	<i>Batallas y hegemonías</i>	María Pia López	Sólo se pondrá lo subrayado en verde.
5	RETROSPECTIVAS	<i>Lujo comunal</i>	Kristin Ross	Chave redactará un párrafo introductorio
6	POSTER I	<i>Angelitos negros</i>	Andrés Eloy Blanco	Sharly tiene la referencia
7	REFLEXIONES	TEXTO GUÍA		Samuel entrega el lunes 8 de marzo
8	POSTER II	GLOSARIO-TENDEDERO	<i>Estética de la guerra</i> Walter Benjamin, Descolonizar la imaginación	Buscamos dos fragmentos más
9	TECNOLOGÍAS	<i>Reseña del documental El campamento extraordinario</i>		Amauta entrega el lunes 8
10	FRAGMENTOS	<i>Manifiesto internacional situacionista</i>		Resaltar la tipografía de los subrayados verdes .
11	RETROSPECTIVAS	<i>Con excepciones no se construye una cinematografía</i>	Paul Leduc	REVISAR SEÑALAMIENTOS FUENTES.

				<a href="https://www.cultura.gob.mx/PDF/Discurso_Paul_Leduc_durante_58_entrega_del_Premio_Ariel.pdf">https://www.cultura.gob.mx/PDF/Discurso_Paul_Leduc_durante_58_entrega_del_Premio_Ariel.pdf</a>
12	COMUNIDADES CONTRAHEGEMONICAS	<i>Tejiendo desde la contrahegemonía/ El impacto de las producciones de Radialistas Apasionadas y Apasionados en la comunicación comunitaria.</i>	Clara Robayo Valencia	
13	COMUNIDADES CONTRAHEGEMONICAS	<i>Entrevista con Rosbell Terranova</i>	Ulises Rodríguez	
14	VOCES	<i>Yo hablo por mi diferencia</i>	Pedro Lemebel	
15	Amoxcalli			
16	Amoxcallito			
17	EXPERIENCIAS CONTRAHEGEMONICAS	<i>Arpilleras. La guelaguetza popular. La piel de la memoria. El chopo</i>		Chave entrega La piel de la memoria el martes 9 de marzo.
		<i>¿Qué viva el mole de guajolote!</i>		Poner la frase al final del cuadernillo
		<i>Infografía de la industria cinematográfica.</i>	Roberto del CDAC	Roberto la entregará a Dani.
			Allen Ginsberg	Definiremos si se queda o no este poema.

# **PORTADA**

# **PÁGINA LEGAL**

# **CONTENIDO**

# **1. PRESENTACIÓN**

## 2. FRAGMENTO

---

### Vestimenta y símbolo (SR)

¿Alguien ha visto alguna vez una franja de batik, el escueto traje que se lleva en Java? Son telas de muchos colores, con dibujos complicados y laberínticos. Un ojo europeo no puede descubrir diferencias notables entre muchas franjas de batik, a excepción, naturalmente, de los colores dominantes: un traje se vuelve amarillo, y el otro rojo y así sucesivamente.

Y, sin embargo, cada tela tiene un significado preciso. El diseño laberíntico habla al ojo de un javanés es mejor que toda una página de descripción. Cada signo es un símbolo. El javanés sabe de inmediato a quién tiene delante: sabe si es rico o pobre, montañés o pescador, se entera del oficio de los padres, sabe quién es su prometida, etc. Percibirá también detalles más íntimos si examina con atención el traje, pues el simbolismo de la vestimenta no oculta nada. Adivina, por ejemplo, a dónde va el transeúnte: a una boda, a una cita de negocios, a una fiesta. Todas las "ocasiones", todos los "sucesos" están inscritos en esos laberintos policromos.

El hombre no tiene nada que esconder y, llevando aquel día aquel traje, se integra en un cierto orden supraindividual. En efecto, todos los símbolos, los emblemas, las alegorías inscritas en una franja de batik no tienen otro sentido que el de integrar de un modo permanente al individuo en un orden que lo supera. Al mismo tiempo, este simbolismo, que es conocido por todos los miembros de la comunidad, hace posible una comunión perfecta y natural. Casi no es necesario ser "presentado", "introducido", como dicen los ingleses cuando, se trata de que dos personas se conozcan. El simbolismo de la vestimenta habla por sí solo, y habla a todos, tanto a los niños como a los viejos, a los cultos como a los campesinos.

(...)

En una sociedad que descansa sobre bases tradicionales no existen "secretos" personales (*privacy*), pues todos los gestos del hombre tienen un significado que le precede y sobrepasa. En Oriente, donde el acto de alimentarse, por lo demás brutal y profano, se ha convertido en un ritual y ha adquirido un significado y un valor disociados de la función orgánica, los otros gestos humanos se integran igualmente en un orden que trasciende no sólo al individuo sino también a la sociedad. Pues, si el individuo está integrado en la sociedad por miles de "rituales permanentes", la sociedad está a su vez integrada en el orden cósmico. Eso no significa simplemente que no esté solo en la sociedad (como se le tienta en las civilizaciones occidentales luciferinas), sino que está solo en el Cosmos. Estos hombres no tienen "secretos" porque no los necesitan. Viven orgánicamente ligados al Gran misterio del Cosmos.

### 3. DEFINICIONES

---

#### La hegemonía <sup>1</sup>

Por Raymond Williams

La definición tradicional de *hegemonía* es la de dirección política o dominación, especialmente en las relaciones entre los Estados. (...) La hegemonía adquirió un sentido más significativo en la obra de Antonio Gramsci, desarrollada bajo la presión de enormes dificultades en una cárcel fascista entre los años 1927 y 1935.

Gramsci planteó una distinción entre *dominio* (*dominio*) y *hegemonía*. El *dominio* se expresa en formas directamente políticas y en tiempos de crisis por medio de una coerción directa o efectiva. Sin embargo, la situación más habitual es un complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales; y la *hegemonía*, según las diferentes interpretaciones, es esto o las fuerzas activas sociales y culturales que constituyen sus elementos necesarios.

(...)

El concepto de *hegemonía* tiene un alcance mayor que el concepto de *cultura*, tal como fue definido anteriormente, por su insistencia en relacionar el “proceso social total” con las distribuciones específicas del poder y la influencia. Afirmar que los *hombres* definen y configuran por completo sus vidas sólo es cierto en un plano abstracto. En toda sociedad verdadera existen ciertas desigualdades específicas en los medios, y por lo tanto en la capacidad para realizar este proceso. En una sociedad de clases existen fundamentalmente desigualdades entre las clases. En consecuencia, Gramsci introdujo el necesario reconocimiento de la dominación y la subordinación en lo que, no obstante, debe ser reconocido como un proceso total.

Es precisamente en este reconocimiento de la *totalidad* del proceso donde el concepto de *hegemonía* va más allá que el concepto de *ideología*. Lo que resulta decisivo no es solamente el sistema consciente de ideas y creencias, sino todo el proceso social vivido, organizado prácticamente por significados y valores específicos y dominantes. La ideología, en sus acepciones corrientes, constituye un sistema de significados, valores y creencias relativamente formal y articulado, de un tipo que puede ser abstraído como una “concepción universal” o una “perspectiva de clase”.

---

<sup>1</sup> Raymond Williams. *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Península. 1980, pp. 129-136.



(...)

En una perspectiva más general, esta acepción de “una ideología” se aplica por medios abstractos a la verdadera conciencia tanto de las clases dominantes como de las clases subordinadas. Una clase dominante *tiene* esta ideología en formas simples y relativamente puras. Una clase subordinada, en cierto sentido, *no tiene sino* esta ideología como su conciencia (desde el momento en que la producción de todas las ideas, por definición axiomática, está en manos de los que controlan los medios de producción primarios). O, en otro sentido, esta ideología se ha impuesto sobre su conciencia —que de otro modo sería diferente— que debe luchar para sostenerse o para desarrollarse contra la “ideología de la clase dominante”.

A menudo el concepto de hegemonía, en la práctica, se asemeja a estas definiciones; sin embargo, es diferente en lo que se refiere a su negativa a igualar la conciencia con el sistema formal articulado que puede ser, y habitualmente es, abstraído como *ideología*. Desde luego, esto no excluye los significados, valores y creencias articulados y formales que domina y propaga la clase dominante. Pero no se iguala con la conciencia; o dicho con más precisión, no se reduce la conciencia a las formaciones de la clase dominante, sino que comprende las relaciones de dominación y subordinación, según sus configuraciones asumidas como conciencia práctica, como una saturación efectiva del proceso de la vida en su totalidad; no solamente de la actividad política y económica, no solamente de la actividad social manifiesta, sino de toda la esencia de las identidades y las relaciones vividas a una profundidad tal que las presiones y límites de lo que puede ser considerado en última instancia un sistema cultural, político y económico nos dan la impresión a la mayoría de nosotros de ser las presiones y límites de la simple experiencia y del sentido común.

En consecuencia, la hegemonía no es solamente el nivel superior articulado de la *ideología* ni tampoco sus formas de control consideradas habitualmente como *manipulación* o *adoctrinamiento*. La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores—fundamentales y constitutivos—que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen, confirmarse recíprocamente. Por lo tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad, un sentido de lo absoluto debido a la realidad experimentada más allá de la cual la movilización de la mayoría de los miembros de la sociedad—en la mayor parte de las áreas de sus vidas— se torna sumamente difícil. Es decir que, en el sentido más firme, es una «cultura», pero una cultura que

debe ser considerada asimismo como la vivida dominación y subordinación de clases particulares.

En este concepto de hegemonía hay dos ventajas inmediatas. En primer término, sus formas de dominación y subordinación se corresponden más estrechamente con los procesos normales de la organización y el control social en las sociedades desarrolladas que en el caso de las proyecciones más corrientes que surgen de la idea de una clase dominante, habitualmente basadas en fases históricas mucho más simples y primitivas. Puede dar cuenta, por ejemplo, de las realidades de la democracia electoral y de las significativas áreas modernas del “ocio” y la “vida privada” más específica y activamente que las ideas más antiguas sobre la dominación, con sus explicaciones triviales acerca de las simples “manipulación”, “corrupción” y “traición”. Si las presiones y los límites de una forma de dominación dada son experimentados de esta manera e internalizados en la práctica, toda la cuestión de la dominación de clase y de la oposición que suscita se ha transformado.

(...)

En segundo término, y más inmediatamente dentro de este contexto, existe un modo absolutamente diferente de comprender la actividad cultural como tradición y como práctica. El trabajo y la actividad cultural no constituyen ahora, de ningún modo habitual, una superestructura: no solamente debido a la profundidad y minuciosidad con que se vive cualquier tipo de hegemonía cultural, sino porque la tradición y la práctica cultural son comprendidas como algo más que expresiones superestructurales—reflejos, mediaciones o tipificaciones—de una estructura social y económica configurada. Por el contrario, se hallan entre los procesos básicos de la propia formación y, más aún, asociados a un área de realidad mucho mayor que las abstracciones de experiencia «social» y «económica».

Las gentes se ven a sí mismas, y los unos a los otros, en relaciones personales directas; las gentes comprenden el mundo natural y se ven dentro de él; las gentes utilizan sus recursos físicos y materiales en relación con lo que un tipo de sociedad explícita como “ocio”, “entretenimiento” y “arte”: todas estas experiencias y prácticas activas, que integran una gran parte de la realidad de una cultura y de su producción cultural, pueden ser comprendidas tal como son sin ser reducidas a otras categorías de contenido y sin la característica tensión necesaria para encuadrarlas (directamente como reflejos, indirectamente como mediación, tipificación o analogía) dentro de otras relaciones políticas y económicas determinadamente manifiestas. Sin embargo, todavía pueden ser consideradas como elementos de una hegemonía: una formación social y cultural que para ser efectiva debe ampliarse, incluir, formar y ser formada a partir de esta área total de experiencia vivida.

(...)

Una hegemonía dada es siempre un proceso. Y excepto desde una perspectiva analítica, no es un sistema o una estructura. Es un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes. En la práctica, la hegemonía jamás puede ser individual. Sus estructuras internas son sumamente complejas, como puede observarse fácilmente en cualquier análisis concreto. Por otra parte (y esto es fundamental, ya que nos recuerda la necesaria confiabilidad del concepto) no se da de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias. Por tanto, debemos agregar al concepto de hegemonía los conceptos de contrahegemonía y de hegemonía alternativa, que son elementos reales y persistentes de la práctica.

Un modo de expresar la distinción necesaria entre las acepciones prácticas y abstractas dentro del concepto consiste en hablar de *lo hegemónico* antes que de la *hegemonía*, y de *lo dominante* antes que de la simple *dominación*. La realidad de toda hegemonía, en su difundido sentido político y cultural, es que mientras que por definición siempre es dominante, jamás lo es de un modo total o exclusivo. En todas las épocas, las formas alternativas o directamente opuestas de la política y la cultura existen en la sociedad como elementos significativos

(...)

Dentro de este proceso activo lo hegemónico debe ser visto como algo más que una simple transmisión de una dominación (inmodificable). Por el contrario, todo proceso hegemónico debe estar en un estado especialmente alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación. La realidad del proceso cultural debe incluir siempre los esfuerzos y contribuciones de los que de un modo u otro se hallan fuera o al margen de los términos que plantea la hegemonía específica.

Por tanto, y como método general, resulta conflictivo reducir todas las iniciativas y contribuciones culturales a los términos de la hegemonía. Ésta es la consecuencia reduccionista del concepto radicalmente diferente de «superestructura». Las funciones específicas de «lo hegemónico», «lo dominante», deben ser siempre acentuadas, aunque no de un modo que sugiera ninguna totalidad *a priori*. La parte más difícil e interesante de todo análisis cultural, en las sociedades complejas, es la que procura comprender lo hegemónico en sus procesos activos y formativos, pero también en sus procesos de transformación. Las obras de arte, debido a su carácter fundamental y general, son con frecuencia especialmente importantes como fuentes de esta compleja evidencia.

(...)

Sin embargo, existe una variación evidente en tipos específicos de orden social y en el carácter de la alternativa correspondiente y de las formaciones de oposición. Sería un error descuidar la importancia de las obras y de las ideas que, aunque claramente afectadas por los límites y las presiones hegemónicas, constituyen—al menos en parte— rupturas significativas respecto de ellas y, también en parte, pueden ser neutralizadas, reducidas o incorporadas, y en lo que se refiere a sus elementos más activos se manifiestan, no obstante, independientes y originales.

Por lo tanto, el proceso cultural no debe ser asumido como si fuera simplemente adaptativo, extensivo e incorporativo.

(...)

La apertura finita, aunque significativa de muchas obras de arte, como formas significativas que se hacen posibles pero que requieren asimismo respuestas significativas persistentes y variables, resulta entonces particularmente relevante.

## 4. POSTER - POEMA

---

### Píntame angelitos negros<sup>2</sup>

*Por Andrés Eloy Blanco*

¡Ah mundo! La Negra Juana,  
¡la mano que le pasó!  
Se le murió su negrito,  
sí señor.

—Ay, compadrito del alma,  
¡tan sano que estaba el negro!  
Yo no le acataba el pliegue,  
yo no le acataba el hueso;  
como yo me enflaquecía,  
lo medía con mi cuerpo,  
se me iba poniendo flaco  
como yo me iba poniendo.  
Se me murió mi negrito;  
Dios lo tendrá dispuesto;  
ya lo tendrá colocao  
como angelito del Cielo.

—Desengáñese, comadre,  
que no hay angelitos negros.  
Pintor de santos de alcoba,  
pintor sin tierra en el pecho,  
que cuando pintas tus santos  
no te acuerdas de tu pueblo,  
que cuando pintas tus Vírgenes  
pintas angelitos bellos,  
pero nunca te acordaste  
de pintar un ángel negro.

Pintor nacido en mi tierra,  
con el pincel extranjero,  
pintor que sigues el rumbo  
de tantos pintores viejos,  
aunque la Virgen sea blanca,  
píntame angelitos negros.

---

<sup>2</sup> “Este poema se incluyó en una obra póstuma titulada “La Juanbimbada”, en el año 1959 (...). Se hizo muy conocido por un bolero del actor y compositor Manuel Álvarez Maciste, interpretado inicialmente por Pedro Infante, y luego por Antonio Machín. En su adaptación, se redujo la extensión. El dúo uruguayo *Los Olimareños* también interpreta esta canción, pero como un joropo del folclore venezolano. Asimismo, ha sido versionado por la cantante norteamericana Roberta Flack, en su álbum de 1969.”

No hay pintor que pintara  
angelitos de mi pueblo.  
Yo quiero angelitos blancos  
con angelitos morenos.  
Ángel de buena familia  
no basta para mi cielo.

Si queda un pintor de santos,  
si queda un pintor de cielos,  
que haga el cielo de mi tierra,  
con los tonos de mi pueblo,  
con su ángel de perla fina,  
con su ángel de medio pelo,  
con sus ángeles catires,  
con sus ángeles morenos,  
con sus angelitos blancos,  
con sus angelitos indios,  
con sus angelitos negros,  
que vayan comiendo mango  
por las barriadas del cielo.

Si al cielo voy algún día,  
tengo que hallarte en el cielo,  
angelítico del diablo,  
serafín cucurusero.

Si sabes pintar tu tierra,  
así has de pintar tu cielo,  
con su sol que tuesta blancos,  
con su sol que suda negros,  
porque para eso lo tienes  
calientito y de los buenos.  
Aunque la Virgen sea blanca,  
píntame angelitos negros.

No hay una iglesia de rumbo,  
no hay una iglesia de pueblo,  
donde hayan dejado entrar  
al cuadro angelitos negros.  
Y entonces, ¿adónde van,  
angelitos de mi pueblo,  
zamoritos de Guaribe,  
torditos de Barlovento?

Pintor que pintas tu tierra,  
si quieres pintar tu cielo,  
cuando pintas angelitos  
acuérdate de tu pueblo  
y al lado del ángel rubio  
y junto al ángel trigueño,  
aunque la Virgen sea blanca,  
píntame angelitos negros.



### Batallas y hegemonías<sup>3</sup>

*Por María Pía López*

De los *Cuadernos de la cárcel*, de Antonio Gramsci, proviene el uso de ciertas metáforas militares. Se sabe: guerra de posiciones para enunciar un cierto tipo de despliegue de la lucha política en Occidente. Es decir, para nombrar algo que tendría menos de golpe de mano sobre las instituciones estatales o de estallido revolucionario triunfante, que de maceración de valores, creencias e ideas, que permitirían a un bloque histórico constituirse como hegemónico. Las metáforas militares desembocan allí, en la noción de hegemonía. También su definición más compleja. Porque la hegemonía es confrontativa pero no necesariamente bélica: se ancla en la aceptación de ciertos valores sectoriales –de una clase, de una alianza de clases– por parte del sentido común. La legitimidad de las relaciones de dominio social y de acción del Estado se sustenta sobre un régimen de creencias que es, precisamente, el de la hegemonía. Es decir, si la noción gramsciana por un lado nos remite al orden de las clases, por el otro alude al modo en que éstas confluyen aceptando aquello que no proviene de sus propias filas. Es noción que articula el conflicto y la conciliación.

En estos años, la idea de hegemonía ha sido desprestigiada, usada como ariete para enjuiciar presuntos intentos de dominio gubernamental. Malversada en el vocerío de los republicanos, pareciera ser sinónimo de una voluntad de primacía absoluta sobre el espacio público. Pero si desandamos esa manipulación desdeñosa de la idea, ¿qué voluntad se nombra como hegemonía? Creo que no tanto la imposición de la lógica de un sector como la capacidad de un sector de traducir, deglutir y retomar temas y valores que no han surgido de él y que sin embargo por su mediación pueden generalizarse. Dicho así, remite a un tipo de acción de retoma y generalizaciones propias de los bloques políticos a cargo del Estado

(...)

Ante la malversación de la idea de hegemonía en el idioma cotidiano de la política, apareció como sustituta positiva la noción de batalla cultural. Parecen nombrar etapas de un mismo proceso: ¿o no sería ese combate la instancia previa de la triunfante hegemonía? Es decir, si hay hegemonía es porque hubo batallas victoriosas, aun aquellas que se dirimieron sin ninguna apelación al imaginario bélico sino que se realizaron al amparo de instituciones –como las iglesias– o que se afirmaron en la

---

<sup>3</sup> María Pía López. “Batallas y hegemonías”. *Páginas 12*. Publicado el lunes 30 de mayo de 2011 en versión electrónica: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-169110-2011-05-30.html>



industria del espectáculo. La hegemonía tiene doble latido: un corazón del conflicto y otro de la conciliación. No sólo de la conciliación a la que puede llamar el victorioso, a la paz que reclama el que ha impuesto una ley surgida del conflicto anterior del que ha resultado ganador, sino de una situación más compleja, en la que construir hegemonía requiere traducir, también, la voz del otro, retomar sus valores o marchar hacia la construcción de lo común. Es el esfuerzo de la perspicacia comprensiva más que la obstinación combatiente.

Por eso incomoda, me incomoda, su sustitución por la idea de batalla cultural. La contienda pensada bélicamente nos exige como soldados –o, en el mejor de los casos, a algunos pocos como estrategas– antes que como intérpretes libres de una situación. La batalla reclama inclusión en una trinchera o en una facción, renuncia a la crítica respecto de ese conjunto en el que se está incluido y acusar o ser acusado de disparar fuego amigo. La batalla supone generales cuando no ensalza comisarios políticos. ¡Pérdida grande de las potencias de un colectivo si aquellos que lo componen deben reducir su imaginación y su reflexión al cuidado de la persistencia de la facción! Que es facción precisamente por ese encierro y no porque éste sea el destino de cualquier conjunto ni la deriva necesaria de la apasionada nitidez de los conflictos. El antagonismo es el plano necesario de la política, mucho más cuando logra capturar y expresar, con los símbolos y las dinámicas propias de esa práctica, las particiones del antagonismo social. Pero eso divide campos que no tienen por qué derivar en bandos o facciones, por el contrario, pueden afirmar su vitalidad en la capacidad de evitar esa deriva.

En la batalla hay un nosotros y un ellos, claramente definidos. En los últimos tiempos, esa diferenciación no provino de una determinación económica –como la noción de clases o la distinción entre poseedores y desposeídos, o entre pueblo y oligarquía–, sino de una pertenencia simbólica, a un linaje u otro del pensamiento y la cultura. No siempre es claro que ese dispositivo de reconocimiento, que solicita inclusión en un conjunto definido por ideas y nombres, esté ligado a una afirmación efectiva de los derechos de los desposeídos. A veces sí. Otras, se convierte en ariete para la deslegitimación de ciertas reivindicaciones, cuya sola manifestación pública puede señalarse

(...)

Y para ir más allá: ¿la propia idea de batalla cultural no nos obliga a banalizar a los oponentes, leerlos en sus aristas más burdas, a los efectos de ratificar la trinchera en la que nos situamos? Y al interpretar en esa superficie de necesidad a los otros, ¿no nos condenamos al encierro en la propia reducción? ¿Al clasificar despojando de problemas esa clasificación, no forjamos los grilletes para nuestra propia palabra, que resultará impedida de actuar de un modo desclasificador? Pienso que la noción de hegemonía alude a otro movimiento, que es más bien el de la auscultación de una

verdad posible o de un valor a afirmar o de un elemento que conviene –en el sentido más amplio, incluso astuto, de la idea de conveniencia– retomar. En este sentido, exige más disposición a una hermenéutica de la conversación que a la contundencia de la repetición de un slogan.

(...)

. Y son demasiados los precios que se pagan por la aceptación de esas imágenes bélicas. De nuevo: no hablamos como pacifistas cuando lo que nos arrasa es la pregunta por cuáles son las luchas en las que efectivamente se dirimen formas de emancipación. Y frente a la cual tenemos una intuición: la de que su persistencia a largo plazo y su expansión en el presente exige una insistencia metodológica en la politización –de las prácticas, de las ideas, de las narraciones– antes que la adopción rápida de las camisetas o el trastrocamiento inmediato del discurso que se combate. Ningún pelotazo acertado al gorila sustituye el ejercicio, profundamente político, de interpretar la época y procurar descifrar sus nombres

## **6. REFLEXIONES**

---

**Texto guía**

## 7. OPINIONES

---

### **Con excepciones no se construye una cinematografía<sup>4</sup>**

*Por Paul Leduc*

Hoy, cuando se está construyendo una Secretaría de Cultura, de la que depende el cine, convendría que fuera para todos claro cuál es el proyecto de cinematografía que se pretende impulsar. Hoy, me parece, que la Academia debería participar de esa discusión. El año pasado, se nos dice, se filmaron en México 145 películas. Un puñado de ellas, recibirán –en esta misma ceremonia– un puñado de premios. Ojalá esos premios contribuyan a hacerlas visibles. Porque la mayoría, según cifras y estadísticas oficiales, podrían permanecer prácticamente invisibles. Aunque se estrenen, si lo logran. Hay excepciones, pocas, que por lo mismo no son parte de esto. Con excepciones no se construye una cinematografía. El asunto es complejo y no es éste el lugar ni el momento para discutirlo. Pero tampoco es el momento y lugar para ignorarlo.

Algunos datos: se declara que el año pasado fue superado el récord de películas producidas desde la “época de oro” del cine nacional. Pero se omiten dos datos: primero, aquel cine se veía. El actual no. Segundo: de lo producido el año pasado, según el anuario de IMCINE, se apoyaron 78 cortometrajes, 21 documentales. Los largometrajes de ficción fueron entonces 46, no comparables con los 80 producidos en 1945. Qué bien que se apoyen cortos y documentales. Esto no pasaba hace 70 años. Pero de los 30 realizados en 2014, sólo cuatro se vieron en pantalla grande. La televisión pública tampoco los exhibe. Mucho menos la privada. No están prohibidos. No hay censura, se dice. Pero no se ven. Dos años después, a pesar del excelente nivel de calidad logrado y de sus menores costos de producción, IMCINE ha reducido a 17, casi la mitad, su apoyo al documental.

El cine en México sigue siendo negocio, pero no para los cineastas mexicanos. Canana, una empresa independiente mexicana fundada por cineastas, lanza Ambulante, que realiza una estupenda labor por el cine documental y consigue un ingreso de 15 millones de pesos, mientras la 20th Century Fox y Universal Pictures superan, cada una, mil 500 millones de pesos en la distribución local.

---

<sup>4</sup> Discurso pronunciado durante la 58ª entrega del Premio Ariel, el 28 de mayo de 2016. Disponible en: <https://youtu.be/1evsqGGCBDY>

Mantarraya, quizá la compañía más premiada de la historia del cine mexicano anda en 20 millones de ingresos, cuando Warner y Disney superan los 2 mil millones cada una y Videocine, de Televisa, supera mil millones. Ya sólo 25 por ciento de los mexicanos puede pagarse ir al cine, aunque la exhibición en salas sigue siendo un gran negocio que deja más de 11 mil millones de pesos al año. En los últimos tres años, la asistencia a cines aumentó, pero en ese mismo lapso, la asistencia al cine mexicano cayó casi a la mitad: de 30 a 18 millones. Y en video, una llamada "Plataforma México" de IMCINE, que opera en 10 estados proyectando 350 títulos nacionales, registró el año pasado 174 mil espectadores. O sea: 497 espectadores por película. Hace 70 años, el cine mexicano se veía. Aún se ve. El actual, no.

(...)

Por otro lado, el Estado cedió hace años ante la presión de la Motion Picture Association y derogó el reglamento del "peso en taquilla", y más recientemente tolera las trampas del "tope de taquilla del primer fin de semana", los cambios extemporáneos de salas y horarios, el boicot a la publicidad y todo tipo de sabotajes a las condiciones mínimamente dignas de exhibición del cine mexicano en su propio territorio. Si se tomara un solo peso de cada uno de los 296 millones de boletos de cine vendidos el año pasado y se cobrara el impuesto referido en los Papeles de Panamá, se cubriría el monto de la inversión máxima permitida a IMCINE para apoyar 50 largometrajes.

Si se llegara a hablar de recortes presupuestales, ahí hay un camino explorable. Una actividad tan distorsionada como lo que esta catarata de cifras dibuja ¿qué sentido tiene?, ¿a quién conviene...?, ¿cuál es la escala del problema? Con lo que el gobierno federal gastó en publicidad en 2015, IMCINE hubiera podido apoyar 401 largometrajes, aportando la cantidad máxima que tiene autorizada. Algo que podría pensarse es que, si el cine nacional logró un centenar de premios internacionales, la "marca México", como simple anuncio, resulta así, muy económicamente promovida por el mundo... Aunque las películas aquí no se vean... Ese centenar de premios algo deben significar. Acaso, que ahora se filma para los festivales. Acaso, que los cineastas actuales ignoran el público al que se dirigen porque nunca le han permitido conocerlo realmente, relacionarse con él. "La culpa es del público, que no quiere ver cine mexicano". Se dice. Quizá en este caso así sea. El público de hoy no es el de antes, el de la época de oro. El del cine de estreno a cuatro pesos. Hoy no prefiere lo mexicano. Hoy no le gusta lo mexicano. Hoy quizá ya no quiere ser mexicano. Cabe preguntar quién, cómo y por qué se formó así ese público.

Hoy IMCINE se ha convertido en una ventanilla de trámites, de preselección de proyectos para ser finalmente aprobados o no, por esa iniciativa privada a título de invertir un dinero que ni siquiera es suyo, ya que es el dinero correspondiente al pago de sus impuestos. Hoy IMCINE no decide qué cine se hace ni decide cómo ni dónde se distribuye. En sus convocatorias no respeta ni sus propias fechas; hace caravanas en festivales con el sombrero ajeno del talento de los muchos excelentes cineastas que abundan en la región y se protege en criterios pretendidamente democráticos para enjuiciar los trabajos del gremio, generando así “bancadas” y “mayoriteos”, “plurinominales” y “maiceos”, como en nuestras desprestigiadas cámaras legislativas, posibilitando condicionar decisiones, reglamentadas siempre, además, como “no vinculantes”.

Hoy, en ese sentido, el cine mexicano, aunque pasa por uno de sus mejores y más diversos momentos creativos, paradójicamente parece guiarse, en demasiados casos, por aquella frase célebre inscrita en letras de oro en esas mismas cámaras legislativas y dicha por uno de nuestros más respetados políticos. Aquella que dice: “Pos entonces va pa’ tras, apá... esa chingadera no pasa... Cine mexicano va pa’ttras... no pasa... Ni te preocupes apá...” Por eso decíamos, sería importante que la Secretaría de Cultura definiera qué proyecto de cinematografía se propone desarrollar. Y sería fundamental también, me parece, que la Academia participara de esa discusión. En estos tiempos en que aparentemente se premia lo invisible, en que se premia para que no se vea, la Academia no participa de eso. No es su culpa. Por eso acepto con gusto (y hasta con cierto optimismo) el privilegio de recibir este Ariel. Tienen ustedes la palabra... Muchas gracias.

.....

(DISCUSIÓN SOBRE EXCEDENTE y CÓDIGOS QR)

## **8. TECNOLOGÍAS COMUNITARIAS**

---

TEXTO DE AMAUTA (NO HE RECIBIDO)

## **9. GLOSARIO + TENDEDERO**

---



### Lujo comunal

#### El imaginario político de la comuna de París<sup>5</sup>

Por Kristin Ross

Muchos ebanistas y otros artesanos estaban tan preocupados por su posición como artistas como con su condición de artesanos expertos. El medio de los diseñadores cualificados estaba pues compuesto por una población decididamente «mixta» de la que formaban parte artistas «fracasados» proletarizados y artesanos con aspiraciones. Los primeros se convirtieron en los nuevos obreros para las industrias del arte. «Forma» y «diseño» servían como puente entre las bellas artes y las artes decorativas, entre arte e industria. En un momento en que los artistas, amenazados por la precariedad de su situación, podrían haber intentado proteger su estatus, la Federación optó, en cambio, por abordar el tema directamente y subvertir la relación jerárquica entre el arte y la industria, dando la bienvenida a **Pottier** y sus colegas en sus filas, desde las que procedieron a lanzar demandas en nombre de todos los artistas, “toutes les intelligences artistiques” agrupadas con total independencia del Estado. Como recordaría veinte años después un escultor que participó en la federación, «los resultados de las propuestas del manifiesto fueron enormes, no porque elevaran el nivel artístico [...] sino porque propagaron el arte a todos los rincones». <sup>6</sup>

(...)

Gaillard, a diferencia de muchos de sus compañeros comerciantes, sobrevivió a la Comuna y reapareció junto con su hijo, el pintor-obrero Gaillard hijo, a cargo de una taberna para los comuneros exiliados en Ginebra.<sup>7</sup> «El arte del zapato –escribió en el exilio– es, se diga lo que se diga, la más difícil de todas las artes, la más útil y, sobre todo, la menos comprendida». <sup>8</sup> Ya en cartas al director escritas antes de la Comuna, Gaillard había dejado claro que la rehabilitación social es, ante todo, una batalla sobre nombres y que el nombre que él quería para sí mismo, además del de «trabajador», era el de «artista del calzado»: **«Me considero un trabajador, un “artista del calzado” y, aunque haga zapatos, tengo derecho a tanto respeto como los que se creen a sí mismos**

---

<sup>5</sup> Kristin Ross *Lujo comunal. El imaginario político de la comuna de París*. Madrid: Akal. 2016, pp. 69-75.

<sup>6</sup> M. Marquet de Vasselot, citado en *La revue* de Jean Baronnet, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2011, p. 144. *e blanche, 1871: Enquete sur la Commune*, introduction et

<sup>7</sup> Los trabajadores que sufrieron el mayor número de deportaciones tras la derrota fueron “por supuesto, como siempre, los zapateros”. Jacques Rougerie, *Paris libre 1871*, París, Seuil, 1971, p. 263. Observando la alta proporción de zapateros entre los muertos, deportados y exiliados de la Comuna, Frank Jellinek señala: “Fue, curiosamente, una revolución de zapateros”. Frank Jellinek, *The Paris Commune of 1871*, Nueva York, Oxford University Press, 1937, p. 281.

<sup>8</sup> Gaillard padre (Napoleón Gaillard), *L'Art de la Chaussure ou Moyen Pratique de chausser le pied humain d'après les règles de l'hygiène et de l'anatomie*, Imprimerie Ziegler et Compagnie, 1876.

trabajadores por blandir una pluma».<sup>9</sup> La cuestión, por supuesto, era la habitual oposición entre lo útil y lo bello. «El arte del zapato» de Gaillard pretendía defender que la profesión de zapatero trascendía tales oposiciones y por eso merecía que se le otorgara la dignidad y la retribución acorde con ello. Inspirándose en las estatuas antiguas, Gaillard pretendía resucitar la belleza de los pies «bien proporcionados» de las representaciones clásicas, perdida desde hacía tiempo al haberse visto aprisionado en un instrumento de tortura estrecho, puntiagudo y deformante: el zapato moderno. El público, insistía, debía tomar la iniciativa de exigir un calzado hecho por fin «no para los pies como son, sino como deberían ser. Aconsejaba a los zapateros adoptar sus métodos para hacer botas de látex o gutapercha; así evitarían la fatiga mental y física de los métodos habituales de fabricación del calzado, desarrollarían su inteligencia y «alcanzarían la condición de escultor».<sup>10</sup> Además, señalaba, el látex tiene la ventaja de ser reciclable; a diferencia de los zapatos de cuero habituales, que se desgastan, los de látex pueden fundirse y proporcionar material para nuevos pares.

(...)

Después de aquel periodo los artistas profesionales y los artesanos cualificados se iban a volver a distanciar, pero durante la Comuna se entendió en la vida social la base objetiva y económica para su acercamiento, y su equiparación no se veía como una meta que se debía alcanzar, sino como un postulado reafirmado una y otra vez durante la breve existencia de la Comuna. Vale la pena señalar que los miembros de la Federación no mostraban ningún interés por la definición de lo que debía ser considerado como una obra de arte ni por ningún tipo de criterios estéticos para juzgar el valor de un producto artesanal. No pretendían actuar como jueces o evaluadores desde un punto de vista artístico, sino más bien como la fuerza motriz de un mecanismo capaz de asegurar la libertad de todos.

(...)

Todo el arte, en su opinión, era artesanal y cualificado en su producción y en la socialización de sus creadores. La realización del arte, en ese sentido, era un conjunto de gestos, similares en todas sus actuaciones. La Federación era, en gran medida, indiferente a lo que había sido el primer deber de las anteriores comisiones de arte, a saber, la preservación del patrimonio artístico; sus miembros estaban más preocupados, como ellos mismos decían, por «traer a la vida y a la luz todos los elementos del presente». Tampoco defendía ninguna corriente, estilo o movimiento estético particular, como quizá cabía esperar a la vista de tantos manifiestos y vanguardias artísticas posteriores, aunque se veía a sí misma como una fuente de regeneración artística. Simplemente se esforzaba por aumentar el número de los que podían ser considerados artistas.

---

<sup>9</sup> Gaillard, carta a Vermorel, *Le réveil* (20 de enero de 1869).

<sup>10</sup> Gaillard padre, *Mémoire descriptive de la chaussure française en gutapercha*, Neuilly, A. Poilleux, 1858, p. 57.

El «lujo comunal» que el comité pretendía fomentar conlleva la transformación de las coordenadas estéticas de toda la comunidad. Más literalmente, (...) pedían algo así como un «arte público» en el ámbito municipal: la decoración y el realce artístico de edificios públicos en todos los ayuntamientos de Francia. Pero entender ese proyecto sólo como expresión de una demanda limitada o secundaria es perder el alcance profundamente democratizador y expansivo de su ámbito de aplicación. La demanda de que la belleza florezca en los espacios compartidos en común y no sólo en cotos privados especiales significa la reconfiguración del arte para integrarse plenamente en la vida cotidiana y no sólo el punto final de excursiones especiales a lo que Élisée Reclus llamaba «el palacio habitual donde se encierran temporalmente eso que se llaman las “bellas artes”». <sup>11</sup> El arte dejaría de vivir entonces «esta mezquina vida entre un puñado de seres superiores». <sup>12</sup> Parte de la euforia del proyecto de que el arte fuera algo vivido –no superfluo o trivial, sino vital e indispensable para la comunidad– es captado en su breve texto titulado «El arte y el pueblo»:

¡Ah, si los pintores y escultores fueran libres, no habría necesidad de encerrar sus obras en salones! No tendrían más que reconstruir nuestras ciudades, demoliendo primero esos cubos innobles de piedra donde los seres humanos se amontonan en una espantosa promiscuidad, ricos y pobres, mendigos y millonarios pomposos, hambrientos y saciados, víctimas y verdugos. Quemarían todos los antiguos barracones de los tiempos de miseria en un inmenso incendio de alegría, y me imagino que en los museos de obras para conservar no dejarían gran cosa de las pretendidas obras artísticas de nuestros días. <sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Élisée Reclus, “L’Art et le Peuple” (1904), en É. Reclus, *Écrits sociaux*, Ginebra, Éditions Héros-Limite, 2012, p. 145 (Reclus se refiere a los salones anuales de pintura) [ed. cast.: “El arte y el pueblo”, *Revista Natura* 6, Barcelona, 1903; *Nuevo Rumbo* I, 21, Montevideo, 23 de mayo de 1904; *Estudios* 89, Valencia, enero de 1931].

<sup>12</sup> William Morris, “The Lesser Arts”, en A. L. Morton (ed.), *The Political Writings of William Morris*, London : Lawrence and Wishart, 1984, p. 54.

<sup>13</sup> Élisée Reclus, “L’Art et le Peuple”, en É. Reclus, *Écrits sociaux*, cit., pp. 146-147.

## **11. FRAGMENTOS**

---

**MANIFIESTA SITUACIONISTA**

**(entre 2 y tres páginas)**

## **12. COMUNIDADES CONTRAHEGEMÓNICAS**

---

**Entrevista con Roshell Terranova**

### Manifiesto (hablo por mi diferencia)<sup>14</sup>

*Por Pedro Lemebel*

No soy Pasolini pidiendo explicaciones  
No soy Ginsberg expulsado de Cuba  
No soy un marica disfrazado de poeta  
No necesito disfraz  
Aquí está mi cara  
Hablo por mi diferencia  
Defiendo lo que soy  
y no soy tan raro  
Me apesta la injusticia  
y sospecho de esta cueca democrática  
Pero no me hable del proletariado  
Porque ser pobre y maricón es peor  
Hay que ser ácido para soportarlo  
Es darle un rodeo a los machitos de la esquina  
Es un padre que te odia  
Porque al hijo se le dobla la patita  
Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro  
Envejecidas de limpieza  
Acunándote de enfermo  
Por malas costumbres  
Por mala suerte  
Como la dictadura  
Peor que la dictadura  
Porque la dictadura pasa  
y viene la democracia  
y detrasito el socialismo  
¿y entonces?  
¿qué harán con nosotros compañero?  
¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos  
con destino a un sidario cubano?  
(...)  
Usted no sabe  
qué es cargar con esta lepra  
La gente guarda las distancias

---

<sup>14</sup> Este texto, íntegro en su gramática y ortografía fue leído como intervención en un acto político de la izquierda en septiembre de 1986, en Santiago de Chile. Cf: Pedro Lemebel. *Loco Afán, Crónicas de sidario*. Santiago: Lom Ediciones. 1997, pp. 83-90. (N. del E.) XXXXXX FALTA REFERENCIA

La gente comprende y dice:  
Es marica pero escribe bien  
Es marica pero es buen amigo  
Súper-buena-onda  
yo no soy buena onda  
yo acepto al mundo  
Sin pedirle esa buena onda  
Pero igual se ríen  
Tengo cicatrices de risas en la espalda  
Usted cree que pienso con el poto  
y que al primer parrillazo de la CNI  
Lo iba a soltar todo  
No sabe que la hombría  
Nunca la aprendí en los cuarteles  
Mi hombría me la enseñó la noche  
Detrás de un poste  
Esa hombría de la que usted se jacta  
Se la metieron en el regimiento  
Un milico asesino  
De esos que aún están en el poder  
Mi hombría no la recibí del partido  
Porque me rechazaron con risitas  
Muchas veces  
Mi hombría la aprendí participando  
En la dura de esos años  
y se rieron de mi voz amariconada  
Gritando: y va a caer, y va a caer  
y aunque usted grita como hombre  
No ha conseguido que se vaya  
(...)  
Mi hombría es aceptarme diferente  
Ser cobarde es mucho más duro  
yo no pongo la otra mejilla  
Pongo el culo compañero  
y ésa es mi venganza  
Mi hombría espera paciente  
que los machos se hagan viejos  
Porque a esta altura del partido  
La izquierda tranza su culo lacio  
En el parlamento  
Mi hombría fue difícil  
Por eso a este tren no me subo  
Sin saber dónde va  
yo no voy a cambiar por el marxismo  
que me rechazó tantas veces  
No necesito cambiar

Soy más subversivo que usted  
No voy a cambiar solamente  
Porque los pobres y los ricos  
A otro perro con ese hueso  
Tampoco porque el capitalismo es injusto  
En Nueva York los maricas se besan en la calle  
Pero esa parte se la dejo a usted  
que tanto le interesa  
que la revolución no se pudra del todo  
A usted le doy este mensaje  
y no es por mí  
yo estoy viejo  
y su utopía es para las generaciones futuras  
Hay tantos niños que van a nacer  
Con una alita rota  
y yo quiero que vuelen compañero  
que su revolución  
Les dé un pedazo de cielo rojo  
Para que puedan volar.



## **14. COMUNIDADES CONTRAHEGEMÓNICAS**

---

**El impacto de las producciones de Radialistas Apasionadas y Apasionados en la comunicación comunitaria**

*Por Clara Robayo Valencia*

## **17. AMOXCALLI**

---

## **18. AMOXCALLITO**

---

## **19. EXPERIENCIAS CONTRAHEGEMÓNICAS**

---

- **Arpilleras**
- **Tianguis de El Chopo**
- **Guelaguetza**
- **Piel de la memoria**

## 20. (CIERRE)

---

Nuestro pasado reciente es la historia de una amplia conspiración para imponer a la humanidad su solo nivel de conciencia mecánica y destruir todas las manifestaciones de esta parcela única de nuestra sensibilidad, común a todos los seres, y que cada individuo comparte, con su Creador. La supresión de la individualidad contemplativa es casi absoluta.

Los únicos datos inmediatos de la historia que podemos conocer y controlar son los que imponen a nuestros sentidos los medios de comunicación de masas. Y son precisamente esos medios los que ridiculizan, reprimen y obstaculizan las manifestaciones más profundas, más personales de nuestra sensibilidad y la captación más íntima de la realidad.

Al mismo tiempo aparece un desgarramiento de la conciencia de masa de Norteamérica (el subconsciente nacional), un relámpago de lucidez que ilumina repentinamente el infernal subconsciente de la nación: tensión nerviosa, bombas cargadas de muerte universal, burocracia destructora, regímenes de policía secreta, drogas que abren las puertas de la Eternidad, nada es que se alejan de la tierra, terrores provocados por productos químicos desconocidos, sueños al alcance de la mano.

La poesía es la historia de esas incursiones luminosas del alma secreta del individuo, y cómo los individuos son UNO a los ojos del Creador, en el alma del mundo. El mundo tiene un alma.<sup>15</sup>

p. 110

---

---

<sup>15</sup> De *Poesía, violencia y ternura*. Allen Ginsberg: *Poetry, and Trembling Lambs*. The Village Voice, IV, 44, agosto de 1959.