

CONTENIDO

- DOSSIER
LA HISTORIETA GRÁFICA:
CÓMIC, TEBEO, Y
SIMILARES. ASPECTOS
TÉCNICOS Y DE
CONTENIDO EN
CASOS PARTICULARES*
- 3 Alejandro Caamaño Tomás
Ana María Peppino Barale
■ PRESENTACIÓN. LA HISTORIETA: ¿LITERATURA DIBUJADA?
- 9 Rafael Farfán Hernández
■ EL CÓMIC O HISTORIETA:
ENTRE ARTE GRÁFICO E HISTORIA NARRATIVA
- 27 Ana María Peppino Barale
■ MAFALDA. EL HUMOR GRÁFICO SEGÚN QUINO
- 47 Alejandro Caamaño Tomás
■ UNA MIRADA AL FRANQUISMO DESDE EL POSFRANQUISTA
PARACUELLOS DE CARLOS GIMÉNEZ
- 59 Diana M. Magaña Hernández
■ *PERSÉPOLIS*:
LA VIDA DE UNA MUJER EN UN RÉGIMEN ISLÁMICO
- 79 Cecilia Colón
■ LA IMAGEN FEMENINA EN DOS HISTORIETAS:
PÁGINAS ÍNTIMAS E HISTORIAS DE MUJERES

<i>LITERATURA</i>	87	Leticia Romero Chumacero	■ ORALIZACIÓN Y <i>PERFORMANCE</i> : UNA INTERPRETACIÓN POSIBLE SOBRE LAS TERTULIAS DECIMONÓNICAS
	97	Uriel Iglesias Colón / Cecilia Colón	■ LA FIGURA DE QUETZALCOATL-SANTO TOMÁS APÓSTOL EN EL SERMÓN DE FRAY SERVANDO TERESA DE MIER
<i>FILOSOFÍA</i>	105	Marcelino Arias Sandí	■ ORIENTACIONES HERMENÉUTICAS PARA LA INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES
<i>EDUCACIÓN</i>	113	Isela Ciprés	■ LA VIGENCIA DE JUAN AMÓS COMENIO EN EL PENSAMIENTO EDUCATIVO ACTUAL
<i>MIRADA CRÍTICA</i>	129	Tatiana Aguilar-Álvarez Bay ■ Ana María Peppino Barale ■ Patricio Herrera González ■ Silvestre Manuel Hernández	
	155	■ SINOPSIS	
	158	■ COLABORADORES	

PRESENTACIÓN

LA HISTORIETA: ¿LITERATURA DIBUJADA?

ALEJANDRO CAAMAÑO TOMÁS*
ANA MARÍA PEPPINO BARALE*

Tal vez no fue el primero ni el único en decir que la historieta es “literatura dibujada” (*letteratura disegnata*), pero no puede ser más atinado que saliera de la boca de Hugo Pratt, el genial creador del Corto Maltés. El hecho, es que el término representa la encrucijada entre la composición verbal y el arte visual, donde ambos engarzan sus propios códigos para lograr una bidimensión narrativa, representativa del género. Heredera del cine, aunque paradójicamente anterior a éste, la historieta cabalga entre el arte gráfico y la literatura de masas, y bifurca su composición en dos elementos fundamentales –imagen y texto–, que vienen acompañados de iconos específicos del género: globos, onomatopeyas, disposición espacial, articulación entre imágenes, líneas cinéticas, composición de la viñeta.

En el contexto literario, la historieta aspira a su legitimidad como medio que acerca a la lectura a un público contemporáneo siempre reticente a la palabra escrita pero muy sensible a la fascinación de la

imagen. Igualmente, ha transitado de ser considerado un producto marginal, para la infancia o para un público poco culto y especializado, a constituirse en objeto de estudio de la cultura de masas y analizado desde particulares enfoques y diferentes disciplinas.

Como Daniele Barbieri anotó en su ensayo *I Linguaggi del fumetto* (Bompiani, 1991), la diferencia entre el lenguaje de la historieta y el propiamente literario, es la que existe entre contar con palabras y contar con imagen; y, en este sentido, el primero es mucho más cercano al cine. Sin embargo, añade que se habla de un tipo de narración privativa de la historieta, de un estilo que reúne características específicas del género y que, por ende, puede ser asumido hasta por la literatura –digamos– formal. Recíprocamente, es dado identificar la influencia del lenguaje culto en el desarrollo de cierto tipo de historietas que, en tal sentido, se van “letterarizzando”, si bien reconoce que esa característica siempre ha estado en ciertos ejemplos del género desde los pioneros creadores de las obras maestras de la historieta, tal como todo buen lector puede reconocer, por ejemplo, en los pioneros estadounidenses Winsor Mc Cay

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

(Michigan 1870-New York 1931), creador del clásico *Little Nemo in Slumberland*, o en George Joseph Herriman (New Orleans 1880-Los Ángeles 1944), autor de la tira cómica *Krazy Cat*.¹

Así, si bien no puede presuponerse que toda la literatura se dirija a un lector avezado, la historieta tampoco tiene un tipo único de consumidores. El fenómeno ha asumido características diferentes en países diversos; por ejemplo, en Francia y Argentina la historieta, especialmente la tira de humor, ha tenido siempre lectores instruidos, que consumen otros tipos de textos, especializados o de literatura consagrada por el canon. En este sentido, el humor gráfico para adultos tiene seguidores de muy distintos niveles de práctica lectora; seguramente la mayoría fue conquistada por el género en su infancia –posiblemente pretelevisiva–, donde las historietas infantiles constituían los primeros acercamientos a la palabra escrita.

Por su parte, los estudios culturales han redescubierto productos sumamente populares y posiblemente elaborados sin otro interés que hacer pasar un buen momento al lector, desde una óptica que permite analizarlos como exponentes netos de una sociedad, tal como el caso mexicano de *La familia Burrón*, creada en 1948 por Gabriel Vargas. Es decir, la historieta es una manifestación inherente a la cultura popular, masiva, tremendamente heterogénea, que cubre nichos muy particulares y cada vez más incluyentes. Generalmente, se la identifica por los elementos fundacionales y constitutivos de su doble lenguaje peculiar, cuyos componentes semánticos se encuentran su-

madados y sobrepuestos para dar por resultado un significante único que resulta más original que la suma de sus partes. De acuerdo con lo que Andrea Sani anota en su libro *Fumettopoli* (Universale Sansoni, Firenze, 1993), la compenetración entre los códigos, gráfico, icónico, narrativo y verbal, constituye la base de la historieta, pero el verdadero logro de este “arte secuencial” se alcanza plenamente por la participación activa del lector, ya que es precisamente a través de su aporte –de manera mucho más determinante que la intervención del espectador de una película–, que aquello que está representado en la viñeta de una historieta se transforma en una escena dinámica donde se representa el movimiento, el espacio y el tiempo. No se mira una historieta: se la lee, en primera persona.

Por su parte, Oscar Steimberg, con sus trabajos críticos sobre la historieta, a la que considera como un género narrativo híbrido –entre imagen y palabra escrita–, dio lugar al inicio de una perspectiva semiológica para examinar los lenguajes y los textos de comunicación masiva; también, siguiendo la idea ya fundamentada por Oscar Masotta, expresó particular interés por analizar la propuesta estética de la historieta.

Además de los estudiosos italianos y argentinos anteriormente citados, se han ocupado de este producto verboicónico Umberto Eco, Román Gubert, Javier Coma y una larga lista de exponentes franceses, estadounidenses, ingleses, japoneses, etcétera, lo que demuestra la importancia de la historieta en el campo de la cultura universal. De ahí, este dossier que presentamos a la comunidad universitaria y demás interesados en el tema, con objeto de ofrecer un acercamiento que, si bien

¹ Daniele Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, Milán, Bompiani, p. 203.

limitado, creemos que ofrece un material que deja intuir la variedad de propuestas y personajes que engloba el término historieta y sus similares.

Se inicia este *dossier* con el artículo de Rafael Farfán Hernández “El cómic o historieta: entre arte gráfico e historia narrativa”, que parte del reconocimiento del derrotero seguido por el objeto de estudio que ha transitado exitosamente de producto industrial destinado al consumo masivo, a la condición de arte gráfico que narra historias. ¿Cómo explicar este proceso de ennoblecimiento de un subproducto cultural en un nuevo tipo de arte? El artículo responde a esta pregunta, examinando las implicaciones que se tienen al asumir conceptos como los de “cultura de masas” y “cultura industrial”; asimismo, a través de la lupa conceptual esbozada en la primera parte del artículo, Farfán analiza una novela gráfica que considera es un ejemplo representativo de su propuesta que toma como punto de partida la colaboración creativa en red: “Superman, Paz en la Tierra”. De este modo, incorpora la referencia a un superhéroe que acunó la infancia de lectores de uno y otro sexo, que constituyen parte importante de la lista de seguidos actuales.

Por su parte, Ana María Peppino Barale enfoca su atención a un tipo particular de historieta: la tira de humor; y la ejemplifica con una paradigmática expresión del género producto del dibujante argentino Quino, tal como se conoce a Joaquín Salvador Lavado. Así lanza al ruedo a la multirreproducida Mafalda y su cohorte de personajes, que permanece en el imaginario popular no sólo de su natal Argentina sino del resto del mundo. Se trata

de la tira de humor gráfico que ya es un icono nacional por la permanencia de su referencia a pesar del tiempo transcurrido desde su desaparición en los diarios. Un itinerario refrescante de la mano de “Mafalda. El humor gráfico según Quino”, que permite valorizar el poder de una historieta que trae a cuento la vida cotidiana de los sesenta del siglo pasado, de una familia de clase media de Buenos Aires, pero que se relee con gozo repetido. ¿Cuál es el embrujo que motiva esta permanencia? La autora, como respuesta al cuestionamiento anterior, desglosa diversas tiras para dejar a la interpretación personal de quien lee el hecho de que Joaquín Salvador Lavado, Quino, tuvo la genialidad de captar –condición *sine qua non* de todo buen historietista–, los comunes intrínquilis de una familia tipo que puede extrapolarse a otras, en otro momento y lugar, y poner en boca del precoz retoño de la misma expresiones que se han vuelto refranes populares.

En la siguiente colaboración, Alejandro Caamaño Tomás lanza “Una mirada al franquismo desde el posfranquista *Paracuellos* de Carlos Giménez”, e inicia su escrito con un repaso sobre los aspectos más destacables de la historieta gráfica española, aclarando sus especificidades. No queda duda que esta historieta se refiere dolorosamente a hechos reales, pues el propio Giménez vivió en uno de esos internados de caridad donde se colocaban a los niños carentes de familiares que pudieran hacerse cargo de ellos. Resulta impresionante recorrer las líneas que describen el trato inhumano que recibían los pequeños internos, y se arruga el corazón ante la certeza de que nada es inventado, que todo

corresponde a hechos reales, según la aseveración del creador que reconoce que *Paracuellos* ha sido un ejercicio para exorcizar los demonios de la memoria. Este caso, tal como el siguiente, expone la adaptabilidad del género aquí tratado para desplegar mensajes político-sociales que arrancan desde la misma entraña de quien los elabora. Costumbristas y biográficos, constituyen documentos históricos impactantes.

Evidentemente, la irrupción de mujeres creadoras ha representado un sesgo renovador y valioso al aportar problemáticas o puntos de vistas desde la óptica de la mujer, y que son objeto de estudios académicos que, desde una perspectiva feminista, analizan la imagen de la mujer que proyectan y los estereotipos de género que aún perviven hasta en las historietas de ciencia ficción o futuristas. En este tenor, Diana Magaña se refiere a una novela gráfica, presentada en blanco y negro con lo que se logra un impacto mayor de las imágenes: *Persépolis*, *opera prima* de Marjane Satrapi. Este caso, de gran éxito, encarna la figura combativa que puede asumir este género desde una trinchera crítica de una realidad social opresora y represiva. Esta mujer iraní, como Giménez, ha transformado su experiencia de vida en una historieta verdaderamente contundente. Para quienes la hemos leído, ha representado la prueba fehaciente, real, testimonial, del sufrimiento que engendran regímenes como el que la pequeña Marji nos reporta en su primer álbum; los otros tres nos van llevando de la mano por las peripecias y frustraciones de una joven que debe probar los sinsabores de enfrentarse con culturas diferentes e indiferentes

y, luego, regresar a las restricciones y vejaciones de su país natal. El grafismo algo inseguro de la primera entrega, en lugar de desmerecer el resultado, aumenta la sensación de que se está observando la realidad expuesta a través de los ojos infantiles.

Por último, Cecilia Colón da su testimonio como guionista en “La imagen femenina en dos historietas: *Páginas íntimas* e *Historias de mujeres*”. Interesante nota sobre una experiencia vanguardista en el medio mexicano de la historieta dirigida a un público femenino, que intentó representar situaciones protagonizadas por la mujer de mediados y fines de los noventa del siglo XX. La corta vida de ambas es motivo digno de ser estudiado con mayor detalle dado el éxito que en otros países tienen expresiones similares.

Las cinco aportaciones presentadas, sin buscarse *ex profeso*, se ocupan de historietas originadas en culturas diferentes y por ello mismo adquieren una identidad particular que responde a características intrínsecas de la sociedad originaria. Sin embargo, es claro que creadoras y creadores de los distintos subgéneros de la historieta comparten la capacidad para observar aspectos de la realidad y construir en torno a ellos un mensaje verboicónico decodificado por lectores cómplices. Igualmente, las referencias citadas en cada artículo ponen en evidencia la riqueza de fuentes que alimentan la presencia de la historieta en cada país y que sirven de línea de arranque para estudios posteriores.

Se trata, en suma, de un modelo expresivo considerablemente diverso que puede abordarse críticamente desde distintas perspectivas disciplinarias y enfo-

ques teóricos. Entre la literatura y el arte, la historieta se abre paso a codazos entre sus primos mayores, y si en un momento de su tránsito por este mundo fue considerada una lectura menospreciada por

los constructores del canon culto, los millones de seguidores –mujeres y hombres, adultos y niños, jóvenes o viejos-, obligan a estudiarlo como parte consustancial de la cultura sin adjetivos■

EL CÓMIC O HISTORIETA: ENTRE ARTE GRÁFICO E HISTORIA NARRATIVA

RAFAEL FARFÁN HERNÁNDEZ*

INTRODUCCIÓN: ¿CÓMO ENNOBLECER UN CONCEPTO?

La tentación de atribuir la coherencia de una estética sistemática a las posturas objetivamente estéticas de las clases populares no es menos peligrosa que la inclinación a dejarse imponer, incluso sin saberlo, la representación estrictamente negativa de la visión popular que se encuentra en la base de cualquier estética culta.¹

PIERRE BOURDIEU

La fecha de la historia del ennoblecimiento de un arte que sólo hasta hace poco fue reconocido como tal porque casi toda su existencia transcurrió en un tipo de clasificación sumergida en los conceptos de cultura industrial y/o cultura de masas, quiero situarla a partir del 11 de febrero de 1949. Fue cuando la revista *Life*, que recogía y expresaba los gustos populares de la sociedad norteamericana de aquel momento, publicaba las conclusiones de un artículo que dos meses antes había si-

do publicado por *Harper's*, otra revista en la que su director de redacción proponía a sus lectores, bajo la forma de una página dividida en once columnas, un esquema que se convertiría en representativo de las jerarquías culturales en Estados Unidos. A través de las once columnas, se mostraban los gustos individuales de la población norteamericana en ámbitos como el vestido, el mobiliario, los tipos de diversión, hasta llegar a los hábitos alimenticios. El cuadro presentaba cuatro niveles que correspondían a los tipos de consumo cultural dominantes en la sociedad estadounidense, desde los más elitistas hasta los más populares. En materia de lectura, la columna correspondiente se mostraba del siguiente modo: en el nivel más elevado se encontraba la literatura de vanguardia y la crítica literaria; por debajo de la literatura de vanguardia, se situaban las “mejores novelas”, las revistas y la literatura de un género distinto a las novelas de calidad. En el tercer lugar se situaba la literatura clasificada bajo el rubro de club de lectura y las revistas de gran difusión. El último lugar estaba formado por dos clases de revistas de literatura popular elaboradas con papel de mala calidad: los *pulps* y los *comic books* o libros de

* Departamento de Sociología. Las imágenes que aparecen en este artículo son del propio autor.

¹ Pierre Bourdieu, *La distinción*, p. 28.

historietas.² A partir de este momento, la vida del el cómic o lo que en nuestra lengua llamamos historieta, transcurrió en el nivel más bajo de la jerarquía cultural no sólo de los Estados Unidos, sino en general de todas esas naciones, incluida la nuestra, en las que hizo carta de aparición, junto con otros géneros de cultura popular en los que se manifestaban, según los críticos y analistas de estos géneros, las formas más innobles y vulgares del gusto popular.³ Hoy asistimos a un cambio en la valoración de este género situado primero y ante todo como parte de una cultura de masas fundada en la industrialización de productos culturales y que, quizás sin dejar de serlo, ahora es reconocido y evaluado como un género de arte en la que se fusionan dos elementos como rasgos inéditos que lo distinguen: la unión de la imagen en movimiento, copiada del movimiento que sigue una película, con un texto o diálogo, ambos inseparables, que narran la historia de un modo gráfico distinto a la historia narrati-

va textual.⁴ El *objetivo* de este artículo es doble, por un lado plantea seguir, brevemente, la historia de la transformación de la historieta o cómic de un subgénero sumergido en la concepción global de industria cultural como cultura de masas, para pasar a adquirir los títulos de nobleza de un tipo de arte gráfico surgido de una innovación en la producción del arte, que rompe con los ideales románticos del genio creativo y de la obra de arte como obra que debe su singularidad estética a su carácter irreproducible. En lugar de ello, propongo una concepción centrada en la creatividad de la acción de actores colectivos, de los que surgen los “mundos del arte” que son relativos, cambiantes en sus criterios de creación y de evaluación de lo que producen como arte.⁵ Por otro lado, llevo a cabo un breve análisis sociológico de una novela gráfica o *comic book*, en la que utilizo las herramientas conceptuales que esbozo en la primera parte, es decir, ahí donde concibo la creación estética como resultado de una acción colectiva. La novela gráfica que elijo creo que concentra todos los elementos emblemáticos que hoy expresan su cualidad de arte e historia narrativa y que es

² Esta historia la he tomado de Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux Etats Unis*, p. 9. Cabe aclarar que el *pulp* fue un género de literatura de folletín, que surgió en EUA en 1820 y desapareció en la década de los 50 del siglo xx. Según Michael Denning, era el tipo de literatura que consumía la clase obrera norteamericana.

³ La historia y el análisis del cómic que hago aquí está centrado en el contexto de la cultura popular norteamericana, sin embargo no ignoro que esto mismo se puede hacer para el caso de la historieta en México. Al respecto existe una abundante literatura que trata los aspectos más diversos de la historia del cómic en México, quizás la mejor es la de Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos: La historieta en México*, vols. 1, 2 y 3, 1988, 1992 y 1994. La peor forma de tratar esta historia es la de Anne Rubenstein, *Del pepín a los agachados. Cómic y censura en el México posrevolucionario*, 2004.

⁴ Compárese con la siguiente definición que da Paul Ricouer de lo que es un texto narrativo: “Llamamos texto a todo discurso fijado por la escritura. Según esta definición, la fijación por la escritura es constitutiva del texto mismo Pero, ¿qué es lo que fija la escritura? Dijimos: todo discurso”, *Del texto a la acción*, p. 127. Ahora compárese con la siguiente definición de Rodolphe Töpfer de lo que es un cómic: “Los dibujos, sin textos, no tendrían más que una significación oscura; el texto sin los dibujos, no significarían nada. El todo conjunto forma una especie de novela, un libro que hablando directamente a los ojos, se expresa por la representación, no por el relato”, *Histoire de Mr Jacob*, p 18, citado por Gabilliet, *op. cit.*, p. 16.

⁵ Vid. Howard Becker, *Les mondes de l'art*, pp. 375.

la mejor forma de oponerse al análisis que hace tiempo hizo de este género Umberto Eco.⁶ Me refiero a *Superman, Paz en la Tierra*, novela gráfica elaborada por una red creativa formada por escritores responsables de la historia, otros encargados de los textos y finalmente un responsable del arte gráfico.⁷

Las aventuras dialécticas de un concepto: del arte de masas como cultura industrial a los mundos de arte como redes interactivas productoras de nuevos géneros de arte.

Los problemas están mal planteados desde el momento en que se formulan del siguiente modo: ¿es bueno o malo que exista la cultura de masas. Entre otras razones porque la pregunta supone cierta desconfianza reaccionaria ante la ascensión de las masas. El problema por el contrario, es: desde el momento en que la presente situación de una sociedad industrial convierte en ineliminable aquel tipo de relación comunicativa conocida como conjunto de los medios de masa, ¿qué acción cul-

tural es posible para hacer que estos medios de masa puedan ser vehículo de valores culturales?⁸.

Las aventuras del cómic como subgénero de la cultura de masas comenzaron desde la clasificación de los gustos culturales de la población norteamericana que hizo la revista *Harper's* en 1949, y que fue el punto de partida para una clasificación posterior que hizo McDonald (basada a su vez en la que hizo Van Wyck Brooks en *America's Coming of Age*), en tres niveles de cultura: *high*, *middle* y *low brow*, que él tradujo como: cultura de élite; *midcult* como cultura de la clase media o pequeña burguesía y finalmente *masscult* o *mass cultura* formada por el consumo masivo de aparentes bienes culturales como el rock'n roll, los peores telefilms y, por supuesto, los cómics.⁹ Los conceptos cultura de masas y su sinónimo cultura industrial se convirtieron a partir de ese momento en lo que Umberto Eco llamó conceptos fetiche, que se utilizaban indistintamente para clasificar todo aquello que provenía de una subcultura formada por los gustos culturales del hombre medio y en los que se manifestaba no sólo la producción industrial del producto sino, sobre todo, la propia manipulación del gusto a través de la producción del bien consumido. El medio de producción determinaba el producto y, a su vez, al que lo consumía, de tal modo que surgía de este proceso una masa informe, anónima, manipulada no sólo en sus gustos sino, más allá todavía, en sus conductas; estimulando sus emociones y volviéndola entonces en una

⁶ Vid. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, pp. 221-257.

⁷ *Superman, Paz en la Tierra*, historia de Alex Ross y Paul Dini, texto de Paul Dini, arte de Alex Ross, 1999, cuarenta páginas. Es evidente que a través de la elección de esta clase de novela gráfica elijo un género que hoy goza de un reconocimiento casi universal, fundado en gran parte en el vínculo que estableció con el cine. Sin embargo, estoy consciente que ni el cómic ni las novelas gráficas se reducen a este tipo de género, de hecho hubo un tiempo, después de la Segunda Guerra mundial, que el cómic de superhéroes desapareció en la cultura popular norteamericana. Fue sólo a partir de la década de los 60 del siglo xx que volvió a surgir con fuerza para instalarse como género dominante. Una historia detallada de los avatares por los que ha pasado el cómic de superhéroes se encuentra en Gabilliet, *op. cit.*, p. 54-67.

⁸ Eco, *op. cit.*, p. 53.

⁹ Eco, *op. cit.*, p. 54.

masa pasiva e irreflexiva. Frente a esta visión, surgió una alternativa que sin dejar de reconocer el poder manipulador de la industria cultural, proponía rescatarla para darle más bien un uso noble, dirigido a la educación del gusto popular y, con ello, a la transformación de la masa de un ente pasivo y acrítico, en una masa activa y participativa, educada en un gusto cultural más del tipo *midcult* con criterios estéticos tomados de la *highcult*.



Así surgió una oposición de visiones y evaluaciones en torno a la cultura de masas, que Umberto Eco resumió en la contraposición entre *apocalípticos* e *integrados* y frente a la cual él propuso una salida alternativa, fundada no en la elevación de la cultura de masas al nivel de la media o alta cultura, sino en la intervención activa de la masa en el uso y dirección de los medios de producción industrial de los bienes culturales que consume. "De ello se

desprende, dice, la necesidad de una intervención de las comunidades culturales en la esfera de las comunicaciones de masa".¹⁰ Sin embargo, esta intervención no deja de estar sujeta al reconocimiento de la presencia de educadores o especialistas responsables no sólo de la conducción de la intervención sino, sobre todo, de la interpretación de la acción y la sensibilidad de las comunidades culturales:

No existe forma de creación 'colectiva' que no esté mediatizada por personalidades más dotadas que se hacen intérpretes de una sensibilidad de la comunidad en que viven. No se excluye pues la presencia de un grupo culto de productores y de una masa que disfruta de los productos; salvo que la relación pase de paternalista a dialéctica: los unos interpretan las exigencias y solicitudes de los otros.¹¹

Luego, la tercera vía de Eco no deja de reconocer la legitimidad de conceptos fetiche que él critica, pero a la vez los utiliza, como son los conceptos de cultura de masas y cultura industrial, y en medio de los cuales no deja de aparecer la alta cultura a través de la presencia de un grupo culto de productores a los cuales se encuentra subordinada la masa, para que ella pueda saber lo que quiere y lo que le está permitido sentir. ¿Cómo, entonces, salir no sólo de la falsa dialéctica de los apocalípticos y los integrados, sino incluso de aquellos que proponen terceras vías (como la de Eco), que siguen presuponiendo los mismos conceptos en los que se funda esta aparente falsa dialéctica? Mi respuesta es clara y directa:

¹⁰ *Ibid.*, pp. 68-69.

¹¹ *Ibid.*, p. 70.

eliminando sus conceptos de partida, es decir, los de cultura de masas y cultura industrial, contraponiendo a ellos otros conceptos surgidos de una concepción no sistémico-funcionalista de la sociedad, que es en realidad el gran punto de partida de aquellos dos conceptos.¹² Me explico.

El primer paso para la eliminación de los conceptos fetiche que denuncia y utiliza Eco es examinar su significado a partir de su origen teórico social, esclareciendo de qué parten y a qué apuntan. Un segundo momento consiste en examinar los conflictos en los que se han encerrado aquellos que han asumido y utilizado estos conceptos para pensar y explicar las innovaciones en materia estética que están ligadas a una modificación en la producción de la obra de arte, en tanto surgen de medios de reproducción que rompen eso que tanto Benjamin como Adorno (por motivos distintos) llaman como el aura de la singularidad de la obra surgida de su carácter irreproducible.¹³

¹² Talcott Parsons en *El sistema social* p. 17, definió la cultura como el ámbito de integración de una sociedad a partir de las pautas valorativas que determinan la conducta de sus miembros, cuando existe una desviación de estas pautas expresada en conductas anómicas entonces, según él, estamos frente a la aparición de 'subculturas' ajenas y opuestas a la cultura que actúa legítimamente como cemento integrador. El concepto de industria cultural y su complemento, cultura de masas, nacen a partir de la suposición de la existencia de una cultura legítima frente a la cual los dos conceptos anteriores designan una desviación o perversión de ésta. Una concepción no funcionalista de la cultura, comienza por no asumir la existencia de una cultura, sino una diversidad de ella resultado de creaciones colectivas y regidas cada una por sus propios criterios de valoración. Esto es lo que supone el concepto de mundos del arte, que al final del artículo explico.

¹³ Por ejemplo de Adorno, *Teoría estética*, pp. 467, compárese con la siguiente afirmación: "Cual-

Finalmente como conclusión de este trabajo teórico, propongo un contraconcepto que concentra y expresa un nuevo modo de ver la producción estética: mundos del arte, que a su vez supone una teoría social que sólo esbozaré.



quier obra, al ser una unidad destinada a muchos, en su misma idea una reproducción de sí misma. El hecho de que Benjamin, en la dicotomía entre obra de arte espontánea y tecnológica, subrayase el momento de la unidad a costa de la diferencia, podría servir como crítica dialéctica a su teoría", Adorno, op. cit. p. 52. Véase ahora lo que sostiene Benjamin: "Se puede resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir: lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura. Es un proceso sintomático: su importancia radica más allá del ámbito del arte [...] Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva", Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 44. Las cursivas son del autor.

Primero, ¿qué significa masa en cultura de masas? El concepto tal y como generalmente es utilizado implica no tanto la explicación de una conducta colectiva como su valoración ética y política que nace de una contravaloración fundada en la idea de la conducta que sigue el individuo no sujeto al poder irracional de sus emociones sino a su autocontrol basado en la razón. De ahí la oposición de la masa como un agregado fundado y fundido en el poder de la emoción frente al individuo, que no es otro que el surgido del ideal liberal de la autodeterminación y la libertad subjetiva surgida de la razón. Bajo esta contraposición de ideales, la masa es sinónimo de muchedumbre, de populacho, en fin, de lo que resume la canalla. Se trata de la unión de las diferencias para formar una unidad que homogeniza a través de la fuerza de la emoción, que surge de la excitación de los sentimientos o emociones más bajas y malsanas de la psicología humana. Al iniciar el siglo XIX en Europa, aparecieron los primeros teóricos que asumieron la tarea de explicar en estos términos, lo que parecía una novedad pero no lo era en el fondo, pues masas para ellos (como sinónimo de muchedumbre), siempre han existido en la historia. Robert Park hizo una historia sucinta tanto del surgimiento teórico del concepto como de las diferentes valoraciones que encerraba, todas ellas negativas y ligadas a la calificación de conductas patológicas.¹⁴ Constata que la "psicología de las masas, es, por tanto, una novedad en el ámbito de la ciencia".¹⁵

¹⁴ Vid. Robert E. Park, *La masa y el público. Una investigación metodológica y sociológica*, pp. 361-423.

¹⁵ *Ibid.*, p. 362.

¿De qué ciencia? Ella oscila, en ese momento, entre la criminología italiana (Scipio Sighele), la psicología colectiva (Gustave Le Bon), la sociología fundada en la teoría de la imitación (Gabriel Tarde) y, finalmente, la *volkpshycologie* de raíz alemana. A través de cada uno de estos eslabones, se forma una concepción elaborada y aparentemente profunda de lo que es la conducta de la masa. Así, Sighele establece que la masa es sólo una suma de partes unidas por la intensidad de las emociones individuales, que da lugar a conductas criminales: "pero esto no es todo, junto a este concepto general de la masa, reaparece el concepto en su sentido más estricto: el de masa criminal, disturbio popular, chusma".¹⁶ Después le siguió Le Bon quien hizo una doble aportación: la desaparición de todo contenido individual, debido a la nivelación de lo individual a través de sentimientos y pensamientos que van en la misma dirección. Finalmente, la aportación de la sociología con Gustav Tarde, que añade, a través de su teoría de la imitación, la capacidad de sugestionar a la masa y conducirla de un modo casi hipnótico a la realización de acciones de las que no es consciente:

La influencia sugestiva ejercida por unas gentes sobre otras constituye la característica determinante de la masa: la epidemia social llega a ser así el fenómeno social típico para la psicología colectiva. Parece que los estados mentales o las disposiciones volitivas se combinan entre sí en una relación causal directa, y que su interacción conjunta suscita una excitación general que domina al grupo como un todo¹⁷.

¹⁶ *Ibid.*, p. 366.

¹⁷ *Ibid.*, p. 374.

Como simple unión de partes yuxtapuestas, fundida en emociones compartidas, en la masa no hay, por lo tanto (según esta concepción), interacción alguna que la constituya, en el sentido de una relación de acción recíproca fundada no en la imitación, en la sugestión o en la excitación emocional, sino en ideas compartidas que den lugar no a acciones irreflexivas sino a conductas colectivas orientadas a una misma meta.¹⁸ La masa, en suma, no es el público, tal y como este concepto fue concebido e idealizado por la burguesía en su proceso de ascenso como clase dominante y cuya historia, estilizada, trata Habermas.¹⁹

Sobre los hombros de esta historia de la psicología de las masas se ha fundado el concepto de masas en cultura de masas, y tanto sus detractores-denunciadores como sus defensores reivindicadores, han asumido con el concepto ante todo las valoraciones éticas y políticas que lo acompañan. Ya se trate de Heidegger, de Ortega y Gasset, de Adorno y Horkheimer, hasta llegar a Elias Canetti,²⁰ todos ellos forman parte de quienes contribuyeron al ennoblecimiento de un concepto surgido de las entrañas viscerales con las que reaccionaba el público burgués frente a lo que Umberto Eco califica como el ascenso de las masas a la historia. Pero lo más paradójico de esta historia es que su

contraparte no fue mejor, y, por ende, los que son tanto críticos como defensores del concepto asumen igualmente las implicaciones valorativas negativas del concepto. Desde el mismo Umberto Eco hasta llegar a Pierre Bourdieu, pasando por Habermas, todos asumen sin examinar la existencia de una masa formada por una heterogeneidad fundada en la unidad surgida de una nivelación de los gustos, las costumbres, los hábitos y las percepciones, que hacen de la masa un sujeto pasivo, inerte, que requiere ser estimulado por agentes externos para que pueda actuar de acuerdo a fines previamente establecidos.²¹ El complemento del concepto de masa que forma la cultura de masas tiene una historia similar.

¿Qué es cultura en cultura de masas? Quizás partiendo de su opuesto se puede comprender mejor lo que este concepto encierra, es decir, lo que significa la alta cultura para quienes la cultivan y se identifican con ella. Como lo constata Bourdieu, fue Kant el que mejor sistematizó los criterios que definen a la alta cultura a través del concepto del gusto burgués. Para Kant es necesario distinguir entre lo que agrada y lo que produce placer, que es el punto de partida para distinguir entre el desinterés, única garantía de la cualidad propiamente estética de la contemplación, del interés de los sentidos, que define lo agradable²². Bajo la oposición entre lo que provoca placer que surge de la excitación de los sentidos, y lo que agrada porque nace del desinterés surgido de la contemplación, se funda la oposición

¹⁸ *Ibid.*, p.377.

¹⁹ Vid. Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, p. 337, especialmente el capítulo 3, "Sobre la génesis de la publicidad burguesa", pp. 53-64.

²⁰ Vid. respectivamente de cada uno, Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, pp. 63-121, José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, pp. 350, Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*, pp. 300, Elias Cannetti, *Masa y poder*, pp. 559.

²¹ Vid. de Eco, *op. cit.*, pp. 49-72, de Bourdieu, *op. cit.*, pp. 30-38, y de Habermas, *op. cit.*, pp. 209-248.

²² Bourdieu, *op. cit.*, p. 38.

entre una cultura de masas y una alta cultura. La primera se funda en el placer de los sentidos, en el interés por las cosas buscando su funcionalidad (¿para qué sirven?), en el consumo pasivo de la cosa, en la búsqueda de la familiaridad, de lo cotidiano que confirma la naturalización de un mundo que se asume como dado y que se reproduce en cada objeto, incluso en aquéllos más sublimes que forman parte de la esfera de lo extracotidiano, las obras de arte:

En efecto, nada es más ajeno a la conciencia popular que la idea de un placer estético que, por decirlo como Kant, sea independiente del placer de las sensaciones. Por eso el juicio sobre los temas rechazados con más fuerza a causa de su futilidad [...] se concluye casi siempre con la reserva de que “en colores, podría ser bonito” [...] En pocas palabras, es sin duda el gusto popular el que menciona Kant cuando escribe: “El gusto es siempre bárbaro, cuando mezcla los encantos y emociones a la satisfacción y es más, si hace de aquéllas la medida de su sentimiento”²³.

La cultura industrial como cultura de masas se refiere a la producción en serie de bienes culturales destinados al consumo masivo, que están orientados a eso que señala Kant: producir placer a través de la satisfacción de los sentidos. Como industria, la cultura no distingue sino homogeniza, sumerge a su consumidor en la condición media de la nivelación. “La unidad desprejuiciada de la industria cultural, escriben Adorno-Horkheimer, confirma la unidad de la política. Las distinciones enfáticas, como aquellas entre

films de tipo a y b o entre las historias de semanarios de distinto precio, no están fundadas en la realidad, sino que sirven más bien para clasificar y organizar a los consumidores para adueñarse de ellos sin desperdicio. Para todos hay algo previsto, a fin de que nadie pueda escapar; las diferencias son acuñadas y difundidas artificialmente”.²⁴

El debate que nuevamente se dio entre críticos y defensores de la cultura de masas como industria cultural, siempre giró en torno a la premisa de la cultura de masas como cultura industrial, nunca partió, como en el concepto anterior, de un examen del concepto de cultura. Su origen histórico está situado en un tipo de cultura, la occidental, y en una capa social, la burguesía en su proceso de ascenso y consolidación como clase en el poder. Situados en este contexto, el concepto de cultura está ligado a esa definición que da Kant de lo que es el gusto y que nace de una experiencia subjetiva particular de lo que es la obra de arte. Se trata de una experiencia que tiene una historicidad pero que se asume como condición universal y a la vez convierten su juicio sobre la obra de arte en norma transhistórica de toda percepción artística. Al fundarse en esta omisión, los críticos y defensores de la cultura de masas:

Rechazan [...] el análisis de las condiciones en las que han sido producidas y constituidas como tales las obras consideradas dignas de la mirada estética; y del mismo modo lo ignoran todo también de la cuestión de las condiciones en las que se ha producido [...] y se reproduce continuamente en el decurso

²³ *Ibid.*, p. 39

²⁴ Horkheimer, Adorno, *op. cit.*, p. 149.

del tiempo [...] la disposición estética que suscitan²⁵.

Ante la tematización de estas condiciones históricas se enfrentaron los que se hundieron en el debate sobre el significado de la obra de arte bajo sus condiciones de reproducción técnica. Por desgracia, sólo alcanzaron a tocar la superficie de este problema, sin llegar a la raíz del mismo, es decir, sin lograr examinar el origen histórico del gusto burgués y las nociones que lo acompañaban, como las de obra de arte y artista. El mejor ejemplo de este debate es el que se dio entre Adorno y Benjamin. Pero no me interesa volver sobre esta historia para repetir lo que ya otros han tratado²⁶ sino para destacar una realidad social que irrumpía y para la que no tenían los medios teóricos para explicarla.

Entre 1935 y 1940, año del suicidio de Benjamin, tuvo lugar un debate entre ambos en torno a una colaboración que el primero le había pedido al segundo para la revista del Instituto, *Zeitschrift für Sozialforschung*. Esa colaboración fue el motivo de un intenso intercambio de cartas, en las que Adorno criticaba, descalificando rudamente, las tesis de lo que el primero proponía en su ensayo, finalmente fue publicado por el Instituto en su versión en francés, titulado *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. El centro de este debate gira en torno a las innovaciones que conlleva no sólo la producción sino sobre todo la reproducción de productos que luchaban por ingresar en el mundo del arte y que para

otros (como Adorno), sólo son parte de la nueva industria de la cultura: cine, fotografía, radio y más tarde, televisión (el cómic, aunque ya existe, ni siquiera es considerado por ambos), es decir, lo que hoy se identifica con el concepto de medios masivos de comunicación. Contra el concepto de obra de arte que surge del gusto estético burgués, Benjamin propone una relativización de la primera y una transformación del segundo a partir de la aparición de formas de expresión social que se valen de medios técnicos tanto para su creación como para su reproducción, lo que hace posible que el producto pueda ser disfrutado (esto es, ligado al placer de los sentidos) y no sólo exhibido a la contemplación, de acuerdo al canon estético que encierra la obra en el museo o la música culta en las salas de concierto.²⁷ Es decir, bajo medios conceptuales en los que se funden un tipo de marxismo mesiánico revolucionario con un misticismo religioso, Benjamin apunta al centro de un problema que generalmente no es identificado como tal: el concepto de obra de arte no es independiente de las condiciones sociales de su producción y reproducción, y como tal es un concepto relativo, variable, que no nace de una norma transhistórica de evaluación y clasificación.²⁸ El criterio que hace del producto artístico una obra única, irreproducible y del gusto burgués que impone la contemplación de la obra bajo un medio exclusivo, separado de otros entornos sociales, es relativo a la percepción subjetiva de un tipo de observador de la acción de creación que

²⁵ Bourdieu, *op. cit.*, p. 420.

²⁶ Vid. Martin Jay, *La Imaginación dialéctica*, pp. 285-358.

²⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, p. 42.

²⁸ *Ibid.*, p. 37.

también la encierra en el concepto de artista como genio creador. Por el contrario, la producción como reproducción técnica que pone en juego los nuevos medios de expresión social, no sólo enfatiza que la creación artística implica medios sociales sino también una red social de actores colectivos, de la que el artista es el eslabón final, pero no el origen ni el punto de concentración para la evaluación del producto. Por desgracia, Benjamin en su ensayo se concentra más en los medios técnicos de reproducción de la obra que en el conjunto completo de la producción, es decir, tanto en los medios como en el uso de esos medios (distintos) por una red diferenciada de actores, que a través de sus interacciones contribuyen a la formación del producto, no para una masa (como también Benjamin identifica a los destinatarios del producto), sino a una red, también diferenciada, de públicos que establecen distintos modos de apropiación y disfrute del producto. Pero Benjamin no fue capaz de ir más allá de su percepción de la innovación cultural que introducía la producción técnica de la obra de arte. Como una nota final de este problema, sugiero un nuevo tipo de conceptualización fundada en el concepto de mundos del arte.

La perspectiva que surge del concepto de mundos del arte parte de una unidad de análisis que elimina, de entrada, el concepto de masa y su complemento cultura industrial. Esta unidad está formada por el grupo social y por las relaciones de interacción que constituyen al grupo, ambas, como lo constata Robert Park, no son perceptibles por los sentidos sin embargo, son entidades reales, a diferencia de lo que sí es perceptible que son los

individuos.²⁹ La sociedad no es una entidad sustancial, es una realidad constituida por los grupos o las formas colectivas de vida asociativa que son las que dan lugar a ese sustantivo abstracto. Lo importante, entonces, es considerar cómo se constituyen los grupos a partir de las relaciones de interdependencia que mantienen sus elementos, es decir, enfocar no sólo al grupo sino también a lo que cohesionan al grupo, que no es un elemento constante e invariable, sino que es tan cambiante y diverso como lo son los mismos grupos que forman el entramado social. A su vez, los elementos que constituyen al grupo social no están supeditados de modo definitivo al grupo, pueden participar de un modo variable y abierto a una diversidad de grupos, pues de ello depende la vida dinámica de una sociedad, y, por lo tanto, definirse a partir de uno u otro grupo de referencia. O como lo plantea Park:

Si admitimos que la unidad del grupo consiste en su unidad de acción, de modo que el grupo puede ser considerado como unidad funcional [...] se plantea entonces [...] la vieja cuestión: ¿cuál es la base física del grupo? [...] La dificultad reside en que los mismos individuos aparecen como miembros de grupos diferentes³⁰.

Si asumimos lo anterior, entonces resulta posible concebir el arte como un mundo social formado por una unidad de grupo constituida por todos aquellos actores que hacen posible lo que ellos mismos califican como obras de arte, y que bajo esta lógica sería más correcto calificar

²⁹ Park, *op. cit.*, p. 377.

³⁰ *Ibid.*, p. 378.

como productos artísticos colectivos. Un mundo del arte está compuesto por todas las personas cuyas actividades son necesarias para la producción de obras particulares que este mundo (y otros también) definen como arte. Los miembros de este mundo coordinan sus acciones bajo el principio de la producción de la obra relacionándose entre sí bajo esquemas convencionales incorporados en la práctica corriente y en los objetos más usuales que pasan a convertirse en objetos de arte.³¹ Por ende, es un efecto de ilusión (que la crítica estética eleva a la condición de realidad) concebir la obra de arte como un producto individual, que nace de un don que sólo algunos tienen y la mayoría no. Lo que existe es la unidad del grupo cuya acción colectiva se encuentra coordinada hacia un mismo fin, pero en la que cada elemento participa de un modo diferenciado, esta división del trabajo fija convenciones bajo las cuales se guían los actores en sus respectivas acciones. Ellas establecen cómo utilizar ciertos materiales, cómo traducir sensaciones en ideas y éstas en esquemas de representación, en fin, son las que fijan los procedimientos con los que se guían los actores para alcanzar una misma meta. Sin embargo, no son reglas fijas e inmutables que constriñen las interacciones entre los actores. Lo que prevalece como un punto de vista natural, es la concepción del arte vanguardista como un arte en ruptura continua con las convenciones establecidas en los modos de hacer y apreciar el arte. Esta perspectiva es cierta, sólo bajo la forma en que la transgresión de la norma implica a la vez una libertad pero también

³¹ Becker, *op. cit.*, p. 58.

una limitación de la acción del actor. En consecuencia, podemos concebir toda obra de arte como el producto de una elección entre la facilidad que otorgan las convenciones y la dificultad del inconformismo, entre el éxito y la oscuridad.³²

La ruptura de la convención no es una regla, pero cuando se produce porque trae alguna innovación entonces prefigura mundos del arte que no existen todavía y que algún día podrán irrumpir, o bien vegetar a la sombra de los mundos ya instituidos. Finalmente, las fronteras de los mundos del arte son fluidas, cambiantes y sus delimitaciones son más bien producto de la mirada del observador que los analiza y no de la percepción que tienen de ellos los actores. El trabajo en sociología del arte comienza cuando se plantea cómo delimitar un mundo del arte, y qué criterios se van a incorporar a la visión de los actores:

Es observando la manera en que un mundo del arte realiza sus distinciones, y no tratando de introducirlas nosotros mismos, como comenzamos a comprender lo que ocurre en este mundo³³.

Siguiendo esta mirada a continuación haré un breve examen de un mundo del arte que antes no lo era y ahora sí lo es: el mundo del arte del cómic o historieta.

³² *Ibid.*, p. 58.

³³ *Ibid.*, p. 60.

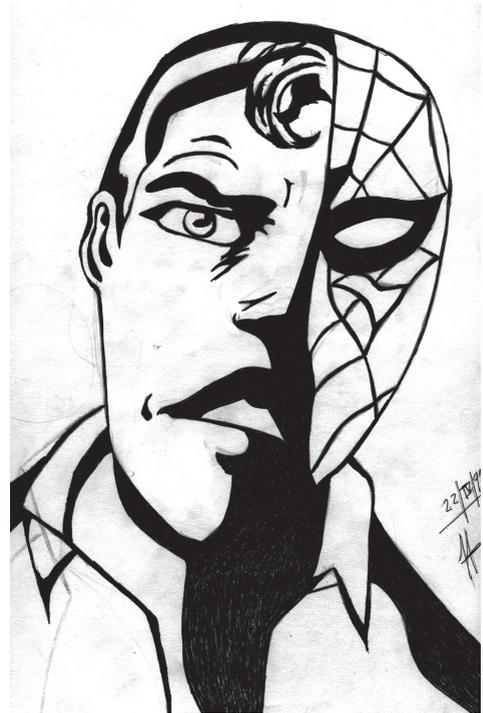


CONCLUSIÓN: LA IMPOTENCIA DE SUPERMAN SURGIDA DE SU OMNIPOTENCIA

Desde que surgió el cómic o historieta³⁴ siempre constituyó un mundo del arte, es decir, fue el resultado de un trabajo colectivo en el que participaban diversos tipos de actores para la realización del producto, no fue ni es el producto de un hombre y su genialidad, como hoy lo quieren hacer aparecer los que se han

³⁴ "¿Cuándo 'nace' el cómic? [...] Hasta el siglo xx, los historiadores norteamericanos y europeos [...] presentaban cronologías diferentes, los primeros la hacen comenzar con el 'Yellow Kid' de Outcault al finalizar el siglo xix, los segundos con los relatos en imágenes de Töpffer publicados en Suiza en el año de 1830", Gabilliet, *op. cit.*, p. 12.

ocupado ya de ennoblecer este arte mediante la aplicación de criterios surgidos de la crítica estética ligados a las nociones de obra y artista. En este mundo aparece con toda claridad una innovación cultural que no se puede explicar de modo independiente a su proceso de producción utilizando medios técnicos industriales. Primero veremos la producción para entender como ella es el soporte de la innovación cultural que introduce.



En la producción de un cómic o historieta intervienen dos clases de grupos o actores de cuya interacción depende el resultado final. Por un lado, se encuentra el grupo de los creadores, que se dividen en dibujantes, coloristas, y creadores de la historia o guión que se traduce después

en diálogos o textos que van unidos a las imágenes. Por otro lado, está el grupo formado por los responsables de la realización y difusión comercial del producto, es decir, el grupo editorial. Los dos sectores no podrían ser considerados de modo separado: los editores emplean a los creadores y de la competencia profesional (artística) de los creadores depende la prosperidad de los editores. Por lo tanto, en la producción de un cómic o historieta la norma es la fragmentación del proceso creativo y éste es, más bien, el resultado de una interacción entre diversos actores, cada uno realizando su trabajo para dar como resultado un fin colectivo. La idea de autor sólo aparece más tarde y, sobre todo, con fines publicitarios de comercialización.³⁵ Los consumidores de este producto no están sujetos a la regla que estableció un sociólogo norteamericano, a saber, que el producto no está dirigido a un grupo social determinado sino a un conjunto basado en la edad del posible consumidor: (niños y adolescentes).³⁶ Este público consumidor es socialmente

³⁵ *Ibid.*, p. 161. Sin embargo, no hay que idealizar la interacción entre creadores y responsables editoriales. Una buena parte de la historia del cómic está ligada a los criterios de rentabilidad económica que impusieron los segundos y a las condiciones esclavizantes de trabajo que soportaron los primeros, a quienes se les impusieron contratos de trabajo que los obligaba a renunciar a todo derecho de autor de lo que creaban. El caso más conocido y publicitado es el de Jerome Siegel, escritor, y Joseph Shuster, dibujante, creadores de Superman, apropiado y ampliamente explotado por la gran trasnacional DC cómics. Ante este caso otros creadores tomaron medidas preventivas como lo hizo Bob Keane, quien con Bill Finger, creó Batman y Will Eisner, creador de *Spirit*. Una historia detallada del caso Superman la puede encontrar el lector en Gabillet, *op. cit.*, p. 168-169.

³⁶ *Ibid.*, p. 18.

heterogéneo, como es también distinta la actitud que asume frente al producto. Sin embargo, existe un elemento que los unifica: el reconocimiento de que están frente a un producto que representa una innovación cultural frente a otro tipo de productos similares: novela, cuento, relato periodístico, etcétera.



La innovación que introduce la historieta consiste en narrar una historia mediante la unión de imagen y palabra o texto, distinguiéndose de otros tipos de narraciones que también hacen uso de la imagen (dibujo o fotografía), a partir del modo en que interactúan la imagen, creada a través del dibujo, con el texto que la acompaña, mediante un proceso de producción industrial que abarca ambos elementos³⁷. La reproducción industrial

³⁷ Como lo explica Gabillet, *op. cit.*, p. 174, el proceso de producción industrial de un cómic pasa por cinco etapas: escritura de la historia o guión, dibujo, entintado, elaboración de los globos que contienen los diálogos, y, finalmente cuando lo requiere el producto, coloración. Entre la escritura de la historia y la realización de los dibujos, se sitúa la fase esencial de la producción. La interacción entre guión y dibujo es el que determina cómo se recorta la historia, primero en páginas, y después en cuadros, y a su

de la obra es el soporte de la innovación cultural, que consiste en la creación (colectiva) de historias narradas a través de imágenes destinadas a públicos diferenciados o colectivos, que gozan y aprecian de un modo diverso el producto que compran.³⁸ Pero ¿qué clase de historias narran los cómics y sobre todo, lo que en el siglo XXI alcanzó el nivel de novelas gráficas o *comic books*? Esta pregunta alude ya no tanto al proceso de producción, como al contenido de este proceso. Umberto Eco estableció un precedente negativo para evaluar estas historias: son historias que tratan lo insignificante de la vida cotidiana a partir del marco extraordinario formado por la vida de los nuevos dioses representados por los superhéroes. Él lo dice así:

En una sociedad particularmente nivelada, en la que las perturbaciones psico-

vez es lo que marca el ritmo del relato, de ahí la importancia que tiene la coordinación de la acción entre el escritor y el dibujante. En la historia de la producción del cómic de superhéroes existen dos métodos de producción que han marcado una pauta importante: el primero es el que estableció el grupo editorial DC, basado en la prioridad del guión sobre el dibujo, y a su vez en las convenciones que debía cumplir el guión fijadas por el editor. El segundo es el que estableció Marvel, fundado en la libertad creativa del dibujante al cual se somete el escritor, supuestamente creado por Stan Lee. Ambos métodos de producción fueron ampliamente subvertidos a partir de la década de los 80 del siglo XX con el surgimiento de equipos creadores que innovaron tanto en la composición como en el contenido de las historias gráficas. El mejor ejemplo es el de la novela gráfica que examino más adelante, cuya historia es el resultado de la coordinación de un buen guión escrito por Paul Dini y Alex Ross, y de los dibujos en color elaborados por Alex Ross, surgidos de una innovación basada en la composición del dibujo a partir de modelos fotografiados.

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

lógicas, las frustraciones y los complejos de inferioridad están a la orden del día; en una sociedad industrial en la que el hombre se convierte en un número dentro del ámbito de una organización que decide por él; en la que la fuerza individual, si no se ejerce en una actividad deportiva, queda humillada ante la fuerza de la máquina que actúa por y para el hombre, y determina incluso los movimientos de éste; en una sociedad de esta clase, el héroe positivo debe encarnar, además de todos los límites imaginables, las exigencias de potencia que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer. Superman es el mito típico de esta clase de lectores.³⁹

Siguiendo con la lógica de la estética del gusto culto, las historias que narran los cómics son para estimular los sentidos de la masa que los consume, proyectándoles

³⁹ Eco, *op. cit.*, p. 226. Enfatiza lo siguiente para el tipo que representa Superman: "Superman es prácticamente omnipotente, [...] Su capacidad operativa se extiende a escala cósmica. Así pues, un ser dotado con tal capacidad y dedicado a al bien de la humanidad [...], tendría ante sí un inmenso campo de acción. De un hombre que puede producir trabajo y riqueza en dimensiones astronómicas y en segundos, se podría esperar la más asombrosa alteración en el orden político, económico, tecnológico del mundo. Desde la solución del problema del hambre [...], Superman podría ejercer el bien a nivel cósmico [...] En vez de esto, Superman desarrolla su actividad a nivel de la pequeña comunidad en que vive [...] En el ámbito de su *little town* el mal, el único mal a combatir, se configura bajo la especie de individuos pertenecientes al *underworld*, al mundo subterráneo de la mala vida, preferentemente ocupado, no en el contrabando de estupefacientes ni, cosa evidente, en corromper a políticos o empleados administrativos, sino en desvalijar bancos y coches-correo. En otras palabras, la única forma visible que asume el mal es el atentado a la propiedad privada.", *Ibid.*, p. 253-254. Un contraste con esta visión aparece en la novela gráfica de Superman que analizo más adelante.

historias que les permitan evadir, por un momento, las frustraciones que viven en su vida cotidiana. Pero incluso hay críticos de este género de historias que las acusan de manipular y colonizar las mentes infantiles.⁴⁰ En suma, son historias triviales que ofrecen al lector un medio para superar su trivialidad cotidiana, a través de la creación de un nuevo tipo de mitología, que concentra, superándolas, la impotencia del hombre común. Voy a oponerme a esta evaluación de las historias que narran los cómics con un caso, que reúne creación estética y narrativa.



Ciertamente, los cómics o historietas de superhéroes entre otras narran historias que tienen como trasfondo la vida cotidiana de la gente común, pero no lo

⁴⁰ Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald*, p. 160

hacen con el fin de demeritar o devaluar esta vida, sino de situar la vida colectiva ordinaria bajo condiciones extraordinarias surgidas de problemas a los que se les dan soluciones excepcionales, muy lejanas de las que puede darle la vida colectiva.⁴¹ Son historias que narran hechos de la vida ordinaria bajo la forma del relato de la vida extraordinaria de héroes que forman, ciertamente, la mitología del siglo XXI. Su finalidad no siempre es didáctica de modo explícito, aunque sí estimulan el proceso de aprendizaje moral a través de lo que narran. *Superman, Paz en la Tierra* es un bello ejemplo de arte gráfico e historia narrativa en imágenes, que trata un problema cotidiano: la desigualdad surgida de la injusta distribución de la riqueza social, que se manifiesta en la simple distinción entre pobres y ricos, abordado a través de la imagen de un hombre que está más allá de todo hombre común.⁴² La paradoja de esta historia se

⁴¹ Debo aclarar que desde su creación, el cómic narra historias que no necesariamente se apegan a hechos de la vida cotidiana, sino más bien siguen una diversidad de historias cuyo elemento común es su naturaleza ficticia, incluso cuando se trata de historias que pretenden ser reales. Las historias que narran las historietas de superhéroes no son la excepción, sin embargo lo que deseo destacar es el carácter ficticio del relato, por lo cual entiendo lo siguiente: lo real o lo ficticio no son dos elementos exteriores a partir de los cuales se clasifica el relato, sino que son producidos al interior de él, es la misma narración la que produce el efecto en el lector de su verosimilitud, es decir, de su realidad, que como tal es tomada como imaginaria, esto es, como ficticia, como no real, no obstante que aparece como real en el relato. Para más detalles sobre este tema que no puedo desarrollar aquí, el lector puede consultar, de Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, 1973.

⁴² Desde que fue creado en 1937 por Jerome Siegel y Joseph Shuster, Superman ha pasado por toda una historia que ha seguido los mismos cambios que ha experimentado el cómic.

funda en la interrelación entre un problema común y cotidiano: la satisfacción de una necesidad humana elemental, el hambre, y la solución extraordinaria que trata de darle Superman. Mediante imágenes que funden el dibujo con la fotografía, en las que aparecen escenarios que trazan los contextos de acción de los personajes y de textos que acompañan a los cuadros de las imágenes que suponen un trabajo colectivo, se narra al lector una situación a la que Superman se enfrenta por primera vez y en Navidad, es decir, en un tiempo que todo invita, aparentemente, a la paz y la unión con el prójimo: una situación que viven todos aquellos que carecen de lo más elemental para vivir, techo, abrigo y, sobre todo, comida. En su papel de reportero, Superman visita por primera vez todos esos lugares destinados a albergar a los indigentes, a los marginados y excluidos de la sociedad y se percata entonces de la gravedad del problema que enfrenta. Como individuo se pregunta,

¿cómo resolver este problema, que alcanza niveles globales? Regresa sobre las enseñanzas morales que recibió de su padre: ayudar a todo aquel necesitado.

A través de los años, se dice, he ayudado a tanta gente como he podido. No es mi posición dictar políticas para la humanidad, pero tal vez si intentara combatir el hambre a escala global, podría inspirar a otros para tomar medidas a su propia manera. Es un ejemplo digno de llevarse a cabo.⁴³

Es decir, para un problema colectivo él piensa en una solución individual extraordinaria: convencer a las naciones ricas que aporten parte de su producción. Cada una lo hace de distinto modo, asumiendo una posición crítica y distanciada frente a Superman. A pesar de todo, da inicio a su tarea de recolección y distribución global del producto aportado por cada nación rica. Sin embargo, en cada pueblo, ciudad y nación azotada por el hambre, se levantan mil voces con reclamos ligados no sólo al hambre sino sobre todo a lo que rodea a ésta, la injusticia social. Superman se percata, entonces, de que luchar contra el hambre es también luchar contra los hombres que la provocan. Y al involucrarse en esta lucha, su imagen de *boy scout* cambia: es calificado de agitador, de activista político, en suma, de revolucionario. Su omnipotencia se convierte en impotencia para resolver un problema humano, común y cotidiano: el hambre. La historia concluye con las imágenes de un superhombre convertido en un hombre común, derrotado ante la inmensidad de un problema colectivo

Cambios que están ligados no sólo a sus condiciones de producción sino, sobre todo, a la experimentación en la narración de historias a través de nuevos creadores de arte gráfico. 1986 se puede tomar como el año que marca una ruptura decisiva en el proceso de producción del cómic como resultado de la aparición de la novela gráfica. Es entonces cuando, en manos de John Byrne, dibujante y escritor, le da un nuevo origen a Superman, que rompe con la imagen estereotipada del personaje con la que se encarniza Umberto Eco. Pero sobre todo, es el año en que aparece *Batman: The Dark Knight Returns*, novela gráfica escrita y dibujada por Frank Miller, y *The Watchmen* escrita por Alan Moore y dibujada por Dave Gibbons. A partir de este momento da comienzo una diversidad de experimentaciones en la creación de historias gráficas que el cine ha tratado de recoger, sin mucho acierto, y sin que refleje la creatividad de la novela gráfica. Para más detalles de esta historia, el lector puede consultar Gabilliet, *op. cit.*, p. 131-137.

⁴³ Ross y Dini, *op. cit.*, p. 10.

que quiso resolver con las solas fuerzas (aunque fueran las de un dios) de un individuo. La conclusión de esta historia se encierra en el siguiente monólogo que sostiene Superman:

¿En verdad pensé que podría lograrlo? Sabiendo lo que sé de la naturaleza humana [...] Quizás de nuevo, no estaba dando el regalo adecuado [...] Intenté aliviar el hambre mundial, pero me encontré con una pobreza desgarradora. No sólo en los barrios bajos y en las tierras desérticas del mundo, sino dentro de las almas egoístas de los hombres. *Ahora veo que asumir esta responsabilidad fue demasiado ambicioso para un hombre, incluso para un Superhombre.*⁴⁴ ■

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W, *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1980.
- Aurrecochea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos: La historieta en México*, vols. 1, 2 y 3, Grijalbo, México, 1988, 1992, 1994.
- Becker, Howard S, *Les Mondes de l'art*. París, Flammarion, 2007.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 2002.
- Canetti, Elias, *Masa y poder*. Madrid, Alianza, 2000.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart, *Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. México, Siglo XXI, 2001.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 30, la cursiva es mía.

- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*. México, Tusquets, 2009.
- Gabilliet, Jean-Paul, *Des Comics et des Hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*. Nantes, Editions du temps, 2005.
- Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- Heidegger, Martin, "Carta sobre el humanismo" en Sartre, J.P. y Martin Heidegger., *Sobre el humanismo*. Buenos Aires, Ediciones del 80, pp. 63-121.
- Horkheimer, Max, Adorno, Theodor, *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.
- Jay, Martin, *La imaginación dialéctica*. Madrid, Taurus, 1974.
- Machery, Pierre, *Pour une Théorie de la production littéraire*. París, Maspero, 1973.
- Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas*. Madrid, Revista de Occidente, 1975.
- Parsons, Talcott, *El sistema social*. Madrid, Alianza, 1999.
- Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- Ross, Alex y Paul Dini, *Superman. Paz en la tierra*. México, Editorial Vid, 1999.
- Rubenstein, Anne, *Del Pepín a Los agachados. Cómic y censura en el México posrevolucionario*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

HEMEROGRAFÍA

- Park, Robert E, "La masa y el público. Una investigación metodológica y sociológica". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. núm. 74, abril-junio de 1996, pp. 361-423.

MAFALDA

EL HUMOR GRÁFICO SEGÚN QUINO

ANA MARÍA PEPPINO BARALE*

*Se dice que la historieta es un género menor.
Claro, ilos cuadritos son chiquitos!*

ROBERTO FONTANARROSA¹

INTRODUCCIÓN

Los medios de transmisión de información actuales –particularmente internet y sus derivados– sumados a los más tradicionales como la producción editorial, el cine y la televisión, nos han acercado a otras formas de vida y con ello, el concepto de cultura se ha extendido por los intercambios y da por resultado una “cultura híbrida” donde se van perdiendo, reemplazando y/o, fundamentalmente, entrecruzándose los referentes culturales. No existe una definición única de cultura; se puede decir que cada autor que trata el tema genera una propia de acuerdo con su disciplina y hasta con su ideología.

El diccionario de la Real Academia Española la define como: “Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etcétera”. Igual, la práctica de tradiciones, estilos de vida, maneras de pensar y actuar colectivamente, son parte de la cultura de una sociedad, así como sus sistemas de comunicación, verbales o no, cuyos signos y códigos están integrados por elementos universales y otros particulares o característicos de un núcleo específico. En todo caso, se trata de una serie de fenómenos heterogéneos en continuo recomodamiento, de ahí la dificultad para encerrarlos en una sola definición. Los componentes de esa compleja urdimbre son aprendidos, compartidos y transmitidos de una generación a otra por los integrantes del grupo social, mismos que constituyen un factor que determina la identidad tanto individual como colectiva y que los caracterizan frente a los demás.

En este sentido, la figura que destaco del circuito de producción, circulación y consumo cultural es la del creador, pues su labor constituye, precisamente, el espacio de entrecruzamiento de las fases de ese sistema, y donde se precisará el

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ El genial rosarino que vio la luz un 26 de noviembre de 1944 (provincia de Santa Fe, Argentina) y, “qué lo parió” –como diría Mendieta–, un ángel envidioso se lo llevó a las nubes el 19 de julio de 2007, dejándonos la obligación de releer su *Inodoro Pereyra* o su *Boggie El Aceitoso*.

valor estético y social de su obra que, en este caso, se enfoca a un producto de cultura popular por excelencia: la historieta humorística.

Quien ocupa la escena enunciativa, y el universo de conceptos acerca de la historieta como objeto de estudio, será aquí el sujeto-autor: la imagen del “creador” como mediador cultural, esto es, como esa instancia esencial por donde la cultura se anuda a su sociedad.²

Ciertamente es en una sociedad en particular y como fruto de ella, que se desarrolla una mirada capaz de captar ciertos rasgos o aspectos del quehacer cotidiano que trascienden lo particular, lo cercano y familiar, y toman un carácter intercultural.

Entre la literatura y el arte, la historieta es un género compuesto cuya definición constituye la primera dificultad para precisar su abordaje; se trata de un medio de comunicación popular sumamente heterogéneo que permite abordarlo como objeto de estudio de diferentes disciplinas tales como: comunicación, semiología, sociología, psicología y diseño gráfico y artístico, entre las más probables. De la misma manera, otra percepción distinguirá, y hará hincapié, en la consolidación de un sistema de producción, circulación y consumo cultural, cuya integración se inicia con el creador, inserto tanto él como sus personajes en una realidad social determinada, que elabora un producto-obra que llega al lector-consumidor cultural a través de un medio o proveedor editorial. Los estudios sobre la cultura de masas fueron perfilando un discurso in-

terpretado desde una semiología estructuralista, que identificó “estructuras híbridas de significación”, entendiéndolo por ello a ciertos lenguajes o formas expresivas constituidas por códigos plurales que responden a “materialidades significantes” particulares.³ De ese modo, la historieta resulta un tipo de narrativa producto de la hibridación entre imagen y texto, con proporciones significativas variables según cada creador, dándose el caso de unir dos talentos, uno dedicado al guión y otro al dibujo. Tal el brillante resultado de *Asterix* en que se conjuntaron René Goscinny y Albert Uderzo. Así, la historieta puede desmenuzarse en su parte icónica únicamente, o abocarse al significado del propio discurso escrito para analizar su trascendencia política o cultural, por dar un ejemplo.

En la historieta se articula un lenguaje visual y uno verbal, el primero imprescindible y el segundo prescindible, para escenificar un mensaje desplegado sobre un soporte plano y estático que permite su reproducción masiva; su creador debe tener una competencia comunicativa *ad hoc*, es decir, debe aplicar el conjunto de reglas y dinámicas –códigos–, que permiten la posterior decodificación del mensaje por los receptores.

Una de las circunscripciones de la historieta tiene que ver con una mirada crítica sobre las rutinas cotidianas de la vida familiar y social, refiriéndose a situaciones reconocidas por el lector, y esa característica marca una de las razones de la popularidad de las historietas y explica el número de seguidoras y seguidores. Si-

² Lucas R. Berone, “El discurso sobre la historieta en Argentina. Intertextualidad, conciencia y mercado”, en línea.

³ Lucas R. Berone. “La historieta como estructura híbrida de significación. Principios críticos”, en línea.

tuación que se suma a su capacidad para entretener y su fácil lectura, ya que se trata de textos breves y contundentes que sirven de anclaje a la imagen. Por sus contenidos, las historietas cubren también otros nichos de intereses particulares como los de ciencia ficción, de aventuras, futuristas, eróticos, pornográficos, épicos, policiales, sentimentales, feministas y un largo etcétera. Ante tal diversidad es necesario delimitar el campo de estudio para enfocar el interés en una clase particular de historieta e, igual, por el límite mismo de un artículo.

Estas narrativas gráficas se dirigen a un sector de niños o de adultos, o bien tienden a dirigirse a toda la familia como el caso de *Mafalda*, la tira creada por Joaquín Salvador Lavado, Quino,⁴ que es el motivo de este recorrido por sus senderos fundacionales y sus personajes.

Dentro del género en Argentina, escogí dicha tira de humor gráfico con el fin de resaltar el hecho de que sus referentes culturales le han permitido trascender no sólo el ámbito cultural local sino también el tiempo generacional. Se trata de un proceso comunicativo que ha superado los códigos particulares y que ha sido decodificado por destinatarios externos al ámbito en donde se generaron las narraciones jocosas, con igual éxito. Esto último da a entender que Quino ha plasmado gráfica y verbalmente situaciones cotidianas cuya temática sobrepasa el contexto mediato, porque su humor resulta comprensible también en otras sociedades por referirse a problemáticas cotidianas, a modos de interpretar la realidad

más o menos universales. Se trata de una manera muy personal de interpretar situaciones cotidianas representativas de la clase media argentina, capturando rasgos sociales, psicológicos, conductuales, que corresponden igualmente a otros ámbitos nacionales.

LOS INICIOS

Resulta sorprendente que *Mafalda* de Quino, pasados 36 años desde que su autor comunicó a sus lectores de *Siete días* (25 de junio de 1973), que no volvería a dibujar nuevas tiras, no haya declinado su popularidad sino que, por el contrario, su personaje principal se ha transformado en un referente cultural común y motivo de homenajes y reconocimientos. Al respecto, Quino⁵ se refirió a esa asombrosa actualidad —no sólo de *Mafalda* sino en general de su extensa producción de humor gráfico—, como “prueba que tantos problemas que hoy nos agobian vienen repitiéndose gracias al talento que pone la sociedad en reciclar sus errores”.⁶

La singularidad del fenómeno referido, su éxito de distribución en otros países, sus traducciones a otros idiomas, se produce en un contexto de larga y rica historia argentina de la historieta ligada a revistas y diarios que han o siguen siendo puntales del consumo cultural de chicos y mayores. Señalar el origen de la historieta argentina

⁴ Hijo de emigrantes andaluces, nació en Guaymallén, provincia de Mendoza, Argentina, el 17 de julio de 1932.

⁵ Según reconoce en su página oficial, el apelativo de “Quino” se le impuso para distinguirlo de su tío Joaquín Tejón, pintor y dibujante publicitario “con quien a los tres años descubre su vocación”. Así al entrar a la escuela primaria Quino “descubre” que se llama Joaquín.

⁶ “Hasta luego, amigos”. *Viva. La revista de Clarín*, 19 de abril de 2009, pp. 4, 5.

tiene el mismo problema que precisar el de la historieta en el mundo, depende de cómo se define, en lo que tampoco existe un consenso general; sin embargo, parece haber una aceptación con respecto a las tres características que la distinguen como tal: 1) secuencia de la narración en viñetas⁷; 2) con uno o varios personajes que se continúan; y 3) los textos –habla de los personajes– en globos⁸. Agregamos la otra particularidad que importa para *Mafalda*: se trata de una tira de humor, un tipo de historieta que forma parte originalmente de diarios y revistas, aunque después se recopile en volúmenes. El nombre de tira sugiere la principal característica formal de este género: ser un espacio rectangular compuesto por cuatro o cinco viñetas de carácter humorístico.⁹

Apegados a esas características, es común relacionar el nacimiento de la historieta¹⁰ con el personaje *The Yellow Kid*

dibujado por Richard Felton Outcault¹¹ y publicado en 1896 en *The New York Journal* de William Randolph Hearst, si bien su antecedente se dio en *The New York World* de Joseph Pulitzer cuando el 7 de julio de 1895, apareció a página completa en el primer suplemento cómico a color de la prensa estadounidense, *Hogan's Alley*. Se trata de un *gag-panel*¹² donde entre otros personajes Outcault dibujó, con rasgos aún no muy bien definidos (arriba izquierda), un pequeño niño vestido con un camisón amarillo que se asoma al balcón, quien posteriormente asumiría el rol principal como Mickey Dugan, mejor conocido como *Yellow Kid*.¹³



Hogan's Alley

Las tiras de humor en la Argentina, a diferencia de lo sucedido en Estados Unidos donde estaba relacionadas con los grandes rotativos diarios, comenzaron a publicarse en revistas populares famosas

⁷ En la historieta, una viñeta es un recuadro delimitado por líneas generalmente negras que representa un momento de la historia.

⁸ En Wikipedia “el globo (“balloon” en inglés) o bocadillo es una convención específica de historietas y caricaturas, destinada a integrar gráficamente el texto de los diálogos o el pensamiento de los personajes en la estructura icónica de la viñeta. Se trata de un indicador fonético con múltiples formas posibles, aunque predomina la de óvalo, y que apunta a un personaje determinado, al cual se atribuye su contenido sonoro”. El DRAE al referirse a bocadillo dice: “En grabados, dibujos, caricaturas, chistes gráficos, tebeos, etc., espacio generalmente circundado por una línea curva que sale de la boca o cabeza de una figura, en el cual se representan palabras o pensamientos atribuidos a ella”.

⁹ Hernán Martignone y Mariano Prunes, *Historietas a diario*, p. 12.

¹⁰ Por lo menos en el continente americano, ya que ingleses y franceses han presentado ejemplos anteriores. Cf. Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées* (2003); Benoît Mouchart, *La bande dessinée* (2004)

¹¹ Nació el 14 de enero de 1863 en Lancaster, Ohio y falleció el 25 de septiembre de 1928 en Flushing, Nueva York.

¹² Panel humorístico dedicado a contar anécdotas divertidas en las que los protagonistas respondían a estereotipos de los barrios bajos de Nueva York en esa época de inmigrantes, de ahí su nombre del Callejón del Cerdo.

¹³ Román Gubert, *El lenguaje de los cómics*, en línea.

como *Caras y Caretas (1898-1941)*¹⁴ y *PBT (1904)*¹⁵, y posteriormente en las propias revistas de humor como la célebre *Rico Tipo* creada por José Antonio Guillermo “Willy” Divito (1914-1969). El primer número apareció el 16 de noviembre de 1944 y al año siguiente alcanzó 350,000 ejemplares de tirada semanal. Divito había salido de la emblemática revista *Patoruzú* creada por Dante Quinterno en 1936, para crear su propia revista y así poder desarrollar a las “Chicas Divito” tal como se las imaginaba: desenfadadas, sensuales, cinturita de avispa y falda corta. “El otro yo del Dr. Merengue” fue otra de sus exitosas creaciones que incluían a otros personajes que captaban aspectos representativos de la sociedad argentina en general. El éxito de *Rico Tipo* se dio también por la pléyade de talentosos dibujantes que pasaron por ella y donde se formaron las generaciones siguientes. Entre ellos estuvo Joaquín Salvador Lavado que tiene a Divito como a uno de sus mentores, pues reconoce que:

Lo que más influyó sobre mí fueron sus historias sin texto y el manejo del tiempo entre un cuadro y otro, también una temática más amplia y universal que el resto de los dibujantes argentinos. De Divito recibí no sólo “la influencia a

distancia”, o sea, ver sus dibujos en las revistas que llegaban a casa, sino también, una vez que lo conocí, verdaderas lecciones personales de dibujo.¹⁶

En 1920 el diario *La Nación* publicó por primera vez una tira, nada menos que la estadounidense *Bringing Up Father* de George McManus,¹⁷ traducida como *Pequeñas delicias de la vida conyugal*. Siguió otros importantes rotativos porteños como el muy popular *Crítica*, al que se fueron añadiendo *La Razón*, *La Prensa* y *El Mundo*. Progresivamente los rotativos porteños fueron incorporando dibujantes nacionales y el tabloide *Clarín*, el diario de mayor circulación en Argentina, estableció la pauta el 7 de marzo de 1973 cuando les dio espacio en la contratapa.¹⁸ Finalmente, en 1980, “la página pasa a estar integrada solamente por autores argentinos” y este matutino es la primera publicación diaria masiva en dedicar su espacio de humor exclusivamente a los creadores argentinos.¹⁹

Si bien, las primeras historietas estadounidenses se publicaron en la prensa, posteriormente se fueron distinguiendo

¹⁴ Periodismo totalizador que registró cuatro décadas de historia; revista popular y variada donde se reflejaban las preocupaciones nacionales de toda índole, así como los sucesos internacionales. En sus páginas quedó impreso el fenómeno de la inmigración, el desarrollo del comercio y la producción y, sobre todo, la metamorfosis de la Gran Aldea, convertida en ciudad. Mendelévich, Pablo. “Las revistas argentinas”, en línea.

¹⁵ Fundada por el periodista, humorista y poeta español Eustaquio Pellicer, el primer número apareció el 24 de septiembre de 1904 con artículos de costumbres y política. Néstor Giunta, *La historia del comic en la Argentina*, en línea.

¹⁷ McManus (San Luis, Missouri, 23 de enero de 1884-Santa Mónica, California, 22 de octubre de 1954; en 1904 comenzó a trabajar en *The New York World* de Joseph Pulitzer, donde su tira más exitosa fue *The Newlyweds*; en 1912, pasó a *The New York American* de William Randolph Hearst y ahí, el 12 de enero de 1913, creó la tira que lo hizo famoso: *Bringing Up Father* (Educando a papá). En Argentina los personajes tomaron el nombre de Pancho (inmigrante irlandés que enriquece pero se niega a abandonar sus antiguas costumbres y amigos), y su esposa Ramona (que lucha para pulirlo y adaptarlo a la nueva clase social).

¹⁸ Los lectores generalmente comienzan a leer el diario por su página final porque en *Clarín* es el espacio característico para el humor.

¹⁹ Hernán Martignone y Mariano Prunes, *Historietas a diario*, p. 40.

dos formatos: la tira humorística y la de aventura. Esta última da lugar a la historieta narrativa que despliega una estructura más compleja tanto visual como verbal. En cambio, en la historieta humorística, el creador sólo dibuja lo que es significativo para el humor de la historia, no hay elementos de más porque distraen la atención: el humor gráfico necesita la concentración en un punto porque depende del instante. Esta singularidad expresiva no depende del humorista, sino que es determinada por el medio impreso que impone su ritmo temporal, que determina el espacio particular destinado a tal fin y, sobre todo, el sentido de su incorporación a un medio impreso donde las noticias, artículos de fondo, colaboraciones, son su razón de ser. Así, la tira incorpora un rincón amable que pretende despertar en el lector una sonrisa que le aligere la lectura posterior o lo prepare para no desmoronarse ante la realidad expuesta en las notas del diario. Esta situación determina la característica de este particular tipo de historieta: la repetición de sus personajes y situaciones. En este sentido, el lector decodifica rápidamente el mensaje que, si es producto de un virtuoso, encerrará en su aparente simplicidad el esfuerzo de síntesis del creador que ha sido capaz de plasmar una situación que se inicia, desarrolla y concluye en un número limitado de cuadritos.

Por publicarse en un medio masivo, el contenido de la tira debe ser accesible para todo público, sin importar su competencia lectora, lo que le asegura una gama amplia de seguidores que, si bien muchos de ellos se niegan a leer “historietas” por considerarlo un género menor o para niños –entre otras razones–, son capaces no

solo de regocijarse con los chistes del diario sino que se identifican con los personajes y sus peripecias y hasta son motivo de comentarios; igualmente, no les reporta ninguna pena leer públicamente las tiras en un respetable matutino, mientras que tal vez no estén tan dispuestos a hacerlo con una historieta. De esta manera, lo que a simple vista parecería una desventaja –por las restricciones impuestas por sus características intrínsecas–, se transforma en causa de prestigio.

Tal como Martignone y Prunes exponen en su esclarecedor estudio sobre las “historietas a diario” argentinas, el reconocimiento de la autoría de una tira es mucho más común que la identificación del creador de una historieta, porque ésta se conoce principalmente por su personaje central (Tarzán, Fantomas, Superman). Esta notoriedad mayor del primero, se traduce en una retribución económica más significativa para los pocos que logran un espacio en un periódico, a la que se suma la resultante obtenida por las compilaciones en libro, que logran traducciones a otros idiomas y múltiples reimpressiones; cuenta, también, los productos derivados de los personajes de la tira que responden a una práctica comercial muy difundida y cuyos derechos corresponden, generalmente, directamente al autor –mientras que en el caso de las historietas es más frecuente que las ganancias queden mayoritariamente en la editorial, excepto en el caso de “la reina de las historietas” mexicanas, doña Yolanda Vargas Dulché (1926-1999), quien fundó su propia editorial para controlar no sólo los derechos sobre su variada obra, sino también el proceso de producción y distribución de la misma, con lo cual las ganancias quedaron siempre en casa.

Por lo anterior, pese a las restricciones que el soporte de la tira le impone –formato, temática, espacio, periodicidad–, no se la puede considerar una víctima del medio impreso; cierto es que dicha situación editorial exige un proceso de creación singular que puede resultar demasiado limitante para el creador quien, en retribución, obtiene un reconocimiento multiplicado por el número de lectores de la publicación que lo recibe.

CRONOLOGÍA “QUINIANA”

Situar la obra de Joaquín Salvador Lavado en el contexto temporal de los semanarios y diarios, aunque sea brevemente, permite sopesar la importancia de dichas publicaciones en el consumo cultural argentino de la época y que ahora, a punto de concluir la primera década del siglo XXI, son referencia obligada para entender la influencia e importancia de la prensa en el devenir de una nación. El humor jugó un papel estelar, y eso permitió que en caricaturas e historietas se pudiera decir lo que de otra forma hubiera sido censurado. Así, la saña con que los gobiernos autoritarios acabaron con estas formas de expresión icónica, demuestra la

importancia de sus contenidos rebeldes. Sirva lo que a continuación se anota como un mapa que permite establecer recorridos particulares en investigaciones, o placeres, más puntuales.

En 1954, el semanario *Esto es de Buenos Aires*, le publica por primera vez a Quino su trabajo de humor gráfico sin texto y, en 1963, aparece su primer libro, *Mundo Quino*, con prólogo de Miguel Brascó,²⁰ mismo que lo relaciona con una agencia de publicidad que requería un dibujante que creara una historieta para el lanzamiento de la línea de productos electrodomésticos Mansfield, de ahí que el nombre del personaje debe comenzar con la letra M. La campaña publicitaria no se lleva a cabo y el propio Brascó le publica unas tiras en “Gregorio”, el suplemento de humor de la revista *Leoplán* que él dirigía. Así, circunstancialmente, nació el personaje más famoso de la historieta argentina inspirado gráficamente en “Periquita” de Henry Bushmiller,²¹ tal como

²⁰ Nació en Sastre, provincia de Santa Fe, Argentina, en 1926; abogado, periodista, escritor, humorista, dibujante, editor, crítico y enólogo, agudo observador de los hábitos y tendencias de la realidad argentina y mundial.

²¹ A Ernie Bushmiller (23 de agosto de 1905-15 de agosto de 1982, Bronx, Nueva York), se le ofrece



Periquita y Mafalda, o cómo la inspiración permite crear algo nuevo con casi la misma imagen

lo reconoce el propio Quino en una de sus tiras.

El 29 de septiembre de 1964 el semanario *Primera Plana*,²² comienza a publicar *Mafalda*²³ hasta el 9 de marzo de 1965, como tira principal que en las primeras aparecen como personajes Mafalda y su papá, a los que se van sumando la mamá (6 de octubre de 1964) y Felipe (19 de enero de 1965). Así, se va presentando una familia típica de clase media con aspiraciones comunes e inquietudes del momento que correspondían a la información que la publicación ofrecía en sus páginas; salen dos tiras por número, llegando a 48 cuando el autor rompe con el semanario, al parecer por la titularidad de sus originales.²⁴

continuar con la tira "Fritzi Ritz", creada en 1925 por Larry Whittington, y en 1933 introduce el personaje "Nancy" como sobrina de la protagonista "la tía Dorita"; fue ganando tal popularidad que el autor decide colocar su nombre a la tira. La editorial Novaro de México, tradujo al español la tira con el nombre de "Periquita".

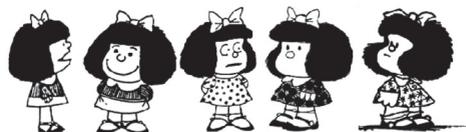
²² Semanario argentino de actualidad nacional e internacional, dirigido fundamentalmente a la clase media, fundado en 1962 por Jacobo Timmermann y clausurado en 1969 por Juan Carlos Onganía a pesar del apoyo inicial, ya que la publicación simpatizaba con el sector "Azul" del ejército argentino, que respondía a Onganía, contrario a los "Colorados" que querían imponer una dictadura indefinida que hiciera imposible el retorno del peronismo. Tomás Eloy Martínez fue el jefe de Redacción.

²³ Quino recuerda que tomó el nombre de Mafalda de una niña que aparece en *Dar la cara* (1962), un film cuyo guión lo escribió David Viñas (1927) y que luego transformó en libro y que recibió el Premio Nacional de Literatura. Personalmente me gusta pensar que se inspiró en el nombre de mi hermana: Mafalda Regina.

²⁴ En línea. <http://www.historieteca.com.ar/Mafalda/mafhistoria.htm>

La siguiente etapa la cumple Quino en el matutino *El Mundo* al que traslada su tira el 15 de marzo de 1965, año en el que van apareciendo Manolito (29 de marzo) y Susanita (6 de junio); Miguelito lo hace en febrero de 1966 y en agosto de 1967 la mamá de Mafalda se entera de que está embarazada, y el cierre del diario el 22 de diciembre de 1967, priva a los lectores de conocer el desenlace de tal situación por cinco meses, ya que Guille nace el 21 de marzo de 1968. En esta ocasión, la frecuencia diaria le permitió a Quino relacionar más estrechamente a sus personajes con los sucesos de Argentina y el mundo, situación que hasta la fecha se ha tomado como una representación del entorno cotidiano clasemediero, así como se distinguen en sus personajes a arquetipos hasta hoy reconocibles, a pesar de los cambios generacionales y de la transposición a otros ambientes culturales.

Mafalda vuelve ser publicada el 2 de junio de 1968 en *Siete Días Ilustrados*, con cuatro tiras por semana; la representación gráfica de la niña que da nombre a la tira tuvo un proceso de cambio hasta obtener la definitiva:



Para cumplir una de las aspiraciones del común de los empleados porteños, para fines de 1969, el papá realiza su tan ansiado y expresado sueño de tener un auto, y qué mejor que el famoso Citroën 2CV, emblema del automóvil económico que causó furor en su natal Francia y que en 1970 sería fabricada en Argentina la

versión 3CV.²⁵ En 1970, surge el último personaje de la pandilla de Mafalda, la chaparrita Libertad. También, personajes secundarios aparecen fugazmente o son voces *en off*, aunque la tortuga Burocracia, llamada así en clara referencia a la lentitud de la estructura administrativa pública del mismo nombre, figura en varias tiras

y hasta en una rompe con su característica principal y huye a toda prisa cuando la mamá de Mafalda intenta darle sopa, o cuando la dueña de la mascota la saca a pasear, lo que provoca la carcajada de los amantes, demasiosos, de los caninos de todo tipo, tamaño y edad, que pululan por las calles y parques porteños.



Según el propio Quino, al principio se trataba de una fórmula simple: la nena lanzaba una pregunta, los padres le contestaban y ella finalizaba con su comentario. El recurso se agotó pronto y fue agregando personajes según requería el desarro-

llo de la historieta. Pero el que se agotó con el tiempo fue el propio Quino que empezó a sentir que se repetía, por lo que decidió concluir la serie, y el 25 de junio de 1973 los pequeños personajes se despiden:



La última tira (25 de junio de 1973)

²⁵ En febrero de 1989 cesa la producción francesa del 2CV. Después de 3.868.633 de unidades vendidas, el último 2CV sale de la fábrica de Mangualde, en Portugal, el 27 de julio de 1990 a las 16 horas. Es el fin de la producción de este coche mítico y el comienzo de otra historia: la

del 2CV y sus enamorados a través de todos los clubes Citroën. Indiscutiblemente, el 2CV es inmortal. Igual que ese otro icono de la industria automotriz, el Volkswagen sedán que tuvo una historia de 21.529.464 unidades durante el período 1938-2003.

Si bien no volvió a publicar la tira, en 1976, Quino realizó un cartel que ilustra los principios de la Declaración de los Derechos del Niño con los personajes de Mafalda.



Tempranamente comenzaron a publicarse los libros que reúnen la tira humorística y que se han traducido a otros idiomas. Según la página oficial de Quino, en la Navidad de 1966, Jorge Álvarez Editor publicó el primer libro de Mafalda que reunió las primeras tiras en orden de publicación, tal como se hará en los siguientes. En dos días se agotó la tirada de 5.000 ejemplares. La figura de la niña responde a e irreverente, tal como la del Che, es patrimonio universal y se la reproduce para ilustrar asuntos diversos, hasta los políticos, en clara contradicción con lo expuesto por su autor que no autoriza ese tipo de relación.

LOS PERSONAJES

Describir el papel que cada personaje representa en esta vertebración narrativa con imágenes fijas, dibujo esquemático y lenguaje simple, ayuda a comprender el sentido de su inclusión en esta representación burlesca con la que Quino capta la cotidianidad y la disecciona pulcra y graciosamente. En el resultado final, que se puede apreciar con suficiente distancia para decantar la correspondencia inmediata con la realidad original, destaca la permanencia de su significado precisamente por la universalidad de sus códigos culturales. Puede entenderse que las sociedades no cambian tanto como parece superficialmente y que existe un componente sociocultural básico más permanente, que corresponde a modos compartidos de expresión de identidades y de idiosincrasia, nacionales y supranacionales.

Aunque el concepto de familia se ha ampliado y diversificado, lo mismo que las conductas sociales, aún quedan restos identificables que son reforzados por su reproducción en películas o fotografías, en letras de canciones y en la literatura, acercando el pasado y sus componentes. De la misma manera, la memoria de los mayores colabora para establecer el vínculo generacional que todo grupo humano necesita para su supervivencia y continuidad. Por lo tanto, es factible identificarse con esta particular familia —una como tantas—, y con su entorno inmediato: la escuela, el parque, el almacén (tienda de comestibles); también, con el lugar de vacaciones.



A la tradicional familia nuclear, se fueron sumando las amigas y amigos de la benjamina, que integran un microcosmo representativo de caracteres reconocibles en una sociedad, particularmente en dos de sus ámbitos, la infancia y la vida de una familia de clase media –en este caso, Argentina de los sesenta y setentas del siglo veinte–, y que Quino, con gran capacidad de observación y síntesis, recrea un paisaje cotidiano de manera realista, dibujando una ambientación verosímil que suele despertar comentarios caústicos de Mafalda; por ejemplo, en los primeros días de escuela, suena el timbre del recreo y alumnas y alumnos salen corriendo del salón, pero ella se detiene a mirar arriba y a los costados para observar el estado de techo y paredes descascarados y rotos, y le comenta a Felipe: “Es notable cómo los decoradores del Ministerio de Educación han logrado darle el mismo estilo a toda la escuela”.

En el orden de aparición arriba anotada, se van perfilando los personajes que ocupan su lugar en el microcosmo representado en la tira, y que permiten ampliar el repertorio de situaciones posibles, al mismo tiempo que enriquece el poder de respuesta de Mafalda ya que

debe enfrentarse a las expresiones o situaciones correspondientes a la identidad de cada uno de ellos que, por otra parte, se va reafirmando en las tiras donde son protagonistas. Quino ha reconocido la influencia de Charles M. Schulz, el brillante y longevo creador de *Peanuts* –*Snoopy* o *Charlie Brown* en español–, en cuanto a desarrollar un grupo pequeño de personajes complementarios para darle variedad y profundidad psicológica a la vida en familia.²⁶

²⁶ Otras modalidades prefieren un número ilimitado de personajes, a menudo anónimos como en el caso de *Mujeres alteradas* de Maitena.



La primera tira (29 de septiembre de 1964)

Como se ve arriba, Mafalda y su papá abren el elenco y ese diálogo inicial ya da cuenta del temperamento de la pequeña de seis años que seguirá asombrando

con sus observaciones, comentarios, ocurrencias y conclusiones. La misma que cuando recibe una orden materna reclama airada el porqué debe obedecer:²⁷



Por medio del humor, este diálogo en cuatro viñetas resume una historia de obediencia en que los menores no podían discutir la autoridad de los mayores: padre, madre, maestra; hoy día, se ha pasado al otro extremo para renegar de toda autoridad. De este modo chistoso, es posible motivar discusiones sustanciosas respecto a los cambios de conductas de una sociedad, con objeto de razonar a favor o en contra de ellos y sus consecuencias, lo que da otro valor a esta forma expresiva popular: un valor pedagógico.

El padre, sometido con resignación a su papel de oficinista, a menudo se daba

ánimo por la mañana fumando “un rubio excelente” antes de abrir la puerta del edificio de departamentos que habitaba para enfrentarse a la realidad, “donde la cosa deja de ser como en los avisos”; el cuidado de sus plantas es su pasatiempo favorito con la consiguiente guerra contra las hormigas; además, aguanta pacientemente las embestidas cuestionadoras de su primogénita. Sin embargo,

²⁷ Aquí se recurre a las negritas y al aumento del tamaño de la fuente, como recurso gráfico para denotar el aumento del tono de voz, además del subrayado para destacar a cada una de las “contrincantes”.

tenía sus momentos de rebeldía que no eran más que una muestra clara de un hecho persistente y natural, que los gustos y actitudes de la juventud no corresponden con la de los adultos, que en su momento sufrieron de la misma incompreensión. Mafalda compungida le pregunta si él sufrió “esa época espantosa” en que “cuando hablaban los grandes los chicos tenían que callarse”, con la consecuencia de no poder responder ni expresar su opinión, circunstancia que el padre minimiza; sin embargo, después de una viñeta en que él regresa a la lectura del diario y Mafalda a reflexionar calladamente, subido al sillón grita con el dedo en alto lo que no pudo decir en su momento, que los gustos musicales cambian: “¿Qué cuernos tiene Gigli²⁸ que no tenga Bing Crosby²⁹? ¿Ehé?”. Igual le podía alegar Mafalda, seguidora de Los Beatles, con respecto a su opción.

La madre de Mafalda y posteriormente de Guille, es la clásica ama de casa preocupada por el aumento de los alimentos, por cocinar, limpiar, planchar, por cuidar celosamente del bienestar de su familia y que, de vez en cuando, al sacudir el polvo de sus viejos libros de estudio, recuerda que hubo un tiempo en que quería ser concertista de piano, carrera que abandonó para casarse. El tratamiento que da

Quino a este personaje me parece el más estereotipado y hasta cruel, como puede verse en la tira que resuelve, en tres viñetas, dar un puñetazo a la figura materna. En la escena, la mamá con la boca llena de alfileres está marcando el dobladillo del vestido de Mafalda que la observa silenciosamente, hasta que por último le dice: “No lo tomes a mal mamita, pero es la primera vez que veo salir agudezas de tu boca”. No me hizo gracia y me extraña el papel tan limitado que el creador le asigna, una de las pocas ocasiones en que la mamá se acerca a la lectura, es cuando recorta del diario una receta de cocina, por cierto, de una sopa de pescado, ante lo cual su hija clama contra la libertad de prensa, es proverbial su rechazo al platillo que sólo se vence cuando el premio es su postre preferido: los panqueques (crepas), que supongo rellenos de dulce de leche (la otra pasión argentina, además del dulce de batata). Mafalda, después de varias tiras en que ella y sus amigos piensan y piensan en un regalo para el día de la madre, se decide por obsequiarle un libro a la suya; ¿lo habrá leído?, ¿por qué Quino no aprovechó para dejar claro que además de las labores domésticas la madre dedicaba un espacio de tiempo a leer y luego comentarlo con su hija?; en cambio, refuerza la condición disminuida del ama de casa –como si fuera fácil!–, refiriendo el sueño de Mafalda en donde su mamá le dice que ya no es hija de una “mediocre” porque ya tiene un diploma, por lo que se levanta gozosa y gritando “¡Mamá! ¡Añoche soñé que tenías un dipl...”, y se congela su risa en una mueca de disgusto y una lágrima rueda por su mejilla mientras con grandes ojos mira el ruler que su mamá ha colocado en su cabello.

²⁸ Beniamino Gigli (1890-1957) tenor lírico italiano considerado uno de los mejores tenores de la primera mitad del siglo xx, junto a Enrico Caruso. En 1919, por primera vez cantó en el Teatro Colón de Buenos Aires, Tosca y La Bohème que repitió con enorme éxito ante tantos emigrantes connacionales, en 1925, 1928 y 1933, interpretando además *Rigoletto*, *Lucrezia Borgia*, *La Gioconda*, *La Traviata* y su preferida *Andrea Chénier*. Vid Wikipedia.

²⁹ Harry Lillis “Bing” Crosby (1903-1977), cantante y actor estadounidense de gran éxito y popularidad. Vid Wikipedia.

Pero, aparte de mis personales razonamientos sobre el tratamiento de los personajes, reconozco la capacidad de Quino para mezclar el nivel doméstico, cotidiano, local, con preocupaciones o referencias a problemáticas mucho más universales; igual, intercalar los juegos y actitudes de los niños con los temas de los mayores, logra un resultado que es posible trasladar a la realidad, lejos de lo grotesco o fantástico. Esta constante es una de las características principales del manejo de la tira y lo que seguramente le da ese aire de actualidad y de permanencia. Los chistes no se repiten porque, si bien son sobre el mismo tema, lo hace desde diferentes perspectivas. El combate de Mafalda contra la sopa es un pretexto para referirse a asuntos diversos que, para sorpresa de los lectores, se despliegan en cuarenta y cinco chistes sobre la sopa donde el autor se ingenia para hablar de:

Marx, Fidel Castro, el Che Guevara, el comunismo, el psicoanálisis, los vaivenes del amor maternal y filial, los usos pedantes del lenguaje literario y burocrático, las rivalidades entre hermanos, el yoga, la masacre de inocentes, la tortura policial, las multinacionales alimenticias, la cultura suiza, los mártires religiosos, la fácil corrupción de principios morales e ideológicos, las asociaciones ilícitas y la subversión, los modales en la mesa, la superpoblación mundial, los Beatles, el día de la madre, la mafia, el suicidio, el miedo a nadar en el mar, los golpes militares, la geometría, los discursos pedagógicos vacíos, la crítica generacional o la libertad de prensa –además de la sopa, claro está–.³⁰

³⁰ Hernán Martignone y Mariano Prunes. *Historietas a diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días*, p. 140.

Felipe, el siguiente personaje, incorpora su pesadumbre por las tareas escolares, en contraposición a la urgencia de la protagonista por incorporarse a la escuela, con la que comparte su gusto por los Beatles y por el ajedrez. Fantasioso incorregible, supera las pedestres situaciones cotidianas transformándolas en actos trascendentes, como cuando lo envían a comprar mantequilla y él se imagina que es el comandante Neil Armstrong en misión especial para tomar muestras de la Luna; o cuando va repitiendo la definición de monocotiledóneas y patea una piedrita que entra por un agujero de la barda de madera e imagina que la hinchada grita “¡GOOOOOOL!”, mientras él corre con los brazos en alto después del triunfal tiro al arco... Igual, evade la realidad, para él terrible, de ir a la escuela e imagina que la escuela se quema o que se bloquea el camino a la misma; igual, su admiración incondicional por el Llanero Solitario le lleva a fantasear situaciones donde se identifica con el personaje para llevar a cabo hechos osados, o para superar la timidez que le impide, por ejemplo, abordar a la Muriel, la niña por quien siente un interés particular.

Seguramente que para contrastar, el siguiente personaje tiene los pies muy apoyados en tierra y su imaginación está dirigida a un fin práctico: ganar dinero. Hijo del dueño del almacén del barrio, el mayor sueño de Manolito es tener una cadena de supermercados; representa las ideas capitalistas y conservadoras y es una caricaturización del inmigrante español. Bueno para los números, desarrolla una “teología del endeudamiento” con la que explica el hecho de que los padres suspiran preocupados mientras exclaman “Ay Dios”, situación que se va recrudeciendo

mientras se acerca el fin de mes y el pago de las deudas. Le gusta la sopa, detesta a los Beatles y en lugar de vacacionar en Mar del Plata debe seguir repartiendo las mercancías a domicilio.

El otro lado de Mafalda se llama Susanita, es la figura necesaria para resaltar la posición de la primera con respecto al papel de las mujeres en la sociedad.



Este sexto personaje también tiene muy claro su objetivo de vida: casarse y tener muchos hijos; para ella el futuro perfecto del verbo amar es “hijitos”. Su mayor entretenimiento es pelearse con Manolito, es capaz de colocarle flores en su cabeza alegando que es para su inteligencia: “¡Queda tan triste una tumba sin flores!”.

Si Felipe es un año mayor que el resto de la palomilla, Miguelito es el más pequeño e inocente pero también el más egocéntrico: cuando la maestra lo nombra al pasar lista, en lugar de decir presente, aplaude. Se encontró con Mafalda en la playa, durante el veraneo obligado en Mar del Plata, y ella al despedirse le dice que le alegra saber que vive cerca de su casa por lo que se podrán ver para presentarle a sus amigos y él, que creía que era **SU** amigo y no **UN** amigo más, le grita: “**¡SOS IGUAL QUE TODAS!**”. Influenciado por su abuelo, admira a Mussolini y sus comentarios corresponden a las ideas autoritarias del Duce y sus seguidores.

El penúltimo personaje es Guille, hermanito de Mafalda quien desesperada

por la lentitud de la cigüeña sugirió que sería mejor traerlo por Air France. Aporta la ternura a la historieta pero también las travesuras inherentes a la edad, algunas productos de su afán por dibujar siguiendo las huellas de Quino, su creador.

Guille va creciendo –el único en la tira–, y aportando un aire fresco a las acciones



del grupo a la vez que da pie a Quino para poner en su boca comentarios que aumentan la gama humorística. Si es ante el reclamo de la hermana, “¡Dale nomás!... Parece que vas a usar chupete hasta el último día de tu vida! ¿Ehé?”, pregunta sorprendido “¿Pod qué? ¿Después **qué** me van a comprar? O cuando observa a Mafalda y Miguelito que están muy concentrados jugando ajedrez y les

pregunta si en ese juego pueden ganar los dos y ante la respuesta de que sólo uno puede hacerlo, reflexiona: “¿Y el otro pada qué juega?”

La inclusión al final de Libertad agrega actitudes contestatarias y desfachatadas similares a las protagonizadas por Mafalda; no tiene ningún empacho para negarse rotundamente a seguir las indicaciones de la maestra:



Hasta su escasa estatura, semejante a la del pequeñín Guille, es motivo de comentario relacionándola con la situación económica: Mafalda apoyada displicentemente en un árbol, ve pasar a Libertad, ambas se saludan, y al verla alejarse la primera dice compungida: “Bajita como nivel de vida, la pobre.” Más radical que la propia Mafalda aplica su sentido político hasta en la geometría: la maestra insiste en que la pequeña alumna diga el nombre de un triángulo y ya perdiendo la paciencia recalca:

–¡¡Pero no!! Un triángulo que tiene **todos sus lados iguales** es...

–¡Ah!... ¡Socialista!”

Como se aprecia, cada personaje cumple un papel representativo dentro de ese fresco costumbrista producto del

genio de Quino, de tal modo que en el microcosmo resultante se suceden prácticas sociales que no sólo son expresión de una idiosincrasia nacional temporal, sino que han tenido un efecto expansivo que ha superado su horizonte histórico y geográfico. Los mensajes verbo-icónicos siguen despertando sonrisas y, a menudo, sonoras carcajadas cuando la lectora o lector encuentra la correspondencia con su propia vida o con situaciones de su quehacer cotidiano. Es decir, que este entretenimiento masivo ha logrado reunir una cantidad de referentes culturales que, por una u otra razón, permanecen en la memoria colectiva y permiten la decodificación adecuada, dado que su comprensión es producto del reconocimiento de lugares comunes de su forma de vida.

CONCLUSIÓN

Ya se puede decir que Mafalda es una tira canónica, dado el título por los lectores que no han dejado en 45 años de leerla, de tomar sus palabras como dichos cotidianos y de usar su imagen como icono multicopiado de la cultura popular argentina. Y sin intención de ser irreverente, es posible que con el correr del tiempo el personaje de Quino abra a codazos la estrecha lista de obras y autores “mayores” y se coloque como firme representante de una narrativa gráfica que supo –quizás sin quererlo el propio autor–, leer críticamente la realidad cercana y así, apropiarse simbólicamente del “espíritu” de una sociedad. En todo caso los lectores continúan, no sólo en su país de origen, y el traspaso generacional es evidente como en mi propio caso, que releí a Mafalda con mi hijo y ahora con mi nieto mayor quien comparte con su hermanito la película del clásico de los dibujos animados. Queda claro que el trabajo humorístico de Quino, se ha incorporado al imaginario colectivo de generaciones y que forma parte del canon personal de lectores de diversos países. En este sentido, Tomás Eloy Martínez asienta que:

En estos [comienzos] de siglo, después de incontables y caprichosas variaciones del canon impuestas por la crítica o las cátedras de literatura argentina, son los lectores –parece– los que están reorganizando el mapa de los grandes textos y los que deciden qué se puede dejar de lado. Cada lector, después de todo, va elaborando su propio canon a lo largo de la vida, teniéndolo con los libros que relee por pasión o por deseo,

a sabiendas de que otros libros canónicos se le irán quedando en el camino.³¹

Quino es pues un humorista gráfico con gran cantidad de productos temáticos que, como dicen los argentinos, “nos hacen cagar de risa”, y así aligeran la vida ahora tan llena de malas noticias –las preferidas indiscutiblemente por los medios de información que aún no comprenden que la violencia ya no es noticia en el sentido clásico del término–, y que se reúnen en volúmenes reimpressos en múltiples ocasiones. El mundo de Quino es mucho más que Mafalda, sin embargo esta tira ha adquirido un lugar preferencial en la cultura (a secas, sin adjetivo) argentina, que ha reconocido a la niña inquisitiva, irreverente y reflexiva, a la que se propuso reconocerla como Ciudadana Ilustre de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con lo que hubiese sido el primero, y con seguridad el único personaje de historieta en lograrlo. Pero a último momento tropezó con la zancadilla de una reglamentación injusta.

El 26 de octubre de 1988 el intendente porteño, Facundo Suárez Lastra, y su secretario de Cultura, Félix Luna,³² presentaron ante el Concejo Deliberante un proyecto de ordenanza para que Mafalda fuera reconocida como Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires, ya que dicho personaje:

[...] simboliza lo mejor del espíritu de muchos jóvenes argentinos, que no se

³¹ Tomás Eloy Martínez, “Una mirada sobre la literatura argentina. El canon argentino”, en línea.

³² Nació en Buenos Aires en 1925, durante años ha sido el líder de la divulgación histórica nacional en la Argentina, fundador y director de la revista *Todo es Historia* (1967).

resignan a acatar el orden establecido y pretenden modificarlo y enriquecerlo con sus propias ideas. Mafalda hizo reflexionar muchas veces a sus lectores sobre la validez de los hábitos, creencias, prejuicios y lugares comunes, ayudando de este modo a construir una sociedad mejor. [...] Mafalda sigue siendo, en la memoria colectiva de los argentinos, la chica preguntona, cuestionadora, irreverente e inesperada, que planteó en su momento tantos interrogantes molestos a la sociedad argentina.³³

La iniciativa no prosperó porque los concejales dijeron que el título honorífico sólo es para las personas. No se detuvieron a pensar que, al fin de cuentas, Mafalda es más humana que muchos seres humanos. Y como tal, tiene partida de nacimiento impresa en letras de molde.³⁴

El mismo Quino reconoció que Mafalda no logró cambiar nada, señal de ello es su actualidad, sigue la misma problemática. Pero, acaso ¿es el objetivo de una historieta cambiar el mundo? Si bien Quino ha declarado incansablemente que su intención no era política, indudablemente ponía en “globo” de Mafalda frases como: “señores, no es cuestión de romper estructuras sino saber qué hacer con los pedazos”. ¿Quién como él pudiera dar semejantes clases de filosofía, política, economía y, sobre todo, con sentido del humor?

El 28 de julio de 2005, en el Espacio Contemporáneo de Arte de la ciudad de Mendoza y a propósito de la muestra “Mundo Quino” con que se celebró los 40 años de Mafalda y los 50 del Quino

³³ “Los orígenes y la historia de Mafalda”. En línea.

³⁴ Quino, el “papá” de Mafalda, fue reconocido como Ciudadano Ilustre de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el 9 de diciembre de 2004 por la Ley 1.567.

dibujante, se llevó a cabo una conferencia de prensa donde el homenajeado, respondiendo a una pregunta, dijo:

¿Cómo me defino? Hay días que me considero un dibujante cuando me quedo contento con mi trabajo... Pero más que un dibujante, soy un comunicador de ideas. O un periodista, si se quiere. Mi tarea es más de hacerle notar a la gente algo que sin uno no hubieran notado. Aunque sean tonterías o pequeñas cosas.³⁵

Y será precisamente ese señalamiento de las “pequeñas cosas” que pasan inadvertidas, precisamente por ser ordinarias, lo que —ante el asombro del propio creador—, le ha dado la permanencia y actualidad a Mafalda. No se trata de encontrar en ella la respuesta a los grandes problemas que nos agobian actualmente; sin embargo, se filtran los extrañamientos escépticos, y a menudo pesimistas, sobre el andar del mundo y sobre la incapacidad evidente de sus “hombres de principios” que, “lástima [...] nunca los dejen pasar del principio”, o su razonamiento respecto a la función de la presidencia de un país como Argentina donde el “drama de ser presidente es que si uno se pone a resolver problemas de estado no le queda tiempo para gobernar”. Cualquier referencia a sucesos reales actuales ¿es pura coincidencia?

Y qué decir de las numerosas reflexiones de la lúcida *piba* que no entiende por qué “habiendo mundos más evolucionados [ella] tenía que nacer en éste”, que renueva continuamente su afán pacifista que la llevan “desde esta humilde

³⁵ La muestra homenaje “Quino, 50 años”. En línea.

sillita [a formular] un emotivo llamado a la paz mundial!!!, que se entristece al oír los noticieros –¿suena esto conocido?–, y que la llevan a opinar que “lo peor es que el empeoramiento empieza a empeorar”, y a preguntarse que “¿no será que en este mundo hay cada vez más gentes y menos personas?”

Joaquín, el reconocido Quino, como todo humorista que se aprecie, es un lúcido sociólogo y observador popular, un dibujante que encerró en sus globos las palabras precisas para despertar la risa, pero también para pensar en su contenido y su relación con la experiencia personal del lector. Al respecto, reconoce como a uno de sus maestros a Jean-Jacques Sempé,³⁶ y considera que juntos son:

[...] los últimos exponentes de un tipo de humor en extinción, el humor humanista, no contaminado por la sátira política del momento. Al igual que los míos, sus dibujos no producen la carcajada que viene de golpe, sino que deben ser mirados con mucha atención, inclusive pensados. Digamos que lo considero un hermano, no de leche porque sólo estuve fugazmente una vez con él, pero sí de tinta.³⁷

Nota bene:

Todas las imágenes que ilustran este artículo pertenecen al titular de los derechos patrimoniales de *Mafalda*: Joaquín Salvador Lavado, Quino ■

³⁶ Sempé nació en Burdeos, Francia, en 1932 –el mismo año que Quino–, ilustró la serie de libros infantiles “El pequeño Nicolás”, escritos por su compatriota René Goscinny (guionista de Astérix el gallo).

³⁷ “Susmaestros”, *Quino.com.ar* Página oficial. En línea.

BIBLIOGRAFÍA

Berone, Lucas Rafael. “El discurso sobre la historieta en Argentina (1968-1983)”, *Diálogos de la Comunicación, Revista académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*. Quito, julio-diciembre de 2009, núm. 78. En línea. <http://www.dialogosfelafacs.net/78/pdf/articulos/78BeroneLucas.pdf> (julio 18 de 2009)

_____. “La historieta como estructura híbrida de significación. Principios críticos”, ponencia presentada en las VII Jornadas “Teatro-Cine-Narrativa: abordajes transdisciplinarios”, Buenos Aires, octubre de 2006. En línea. http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2008/04/lahistorietacomoestructurahibrida_ponenciaberone1.pdf (julio 3 de 2009)

Enciclopedia Británica. “Richard Felton Outcault”. En línea. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/435541/Richard-Felton-Outcault> (4 de julio de 2009)

Giunta, Néstor. La historia del comic en la Argentina. En línea. http://www.todohistorietas.com.ar/historia_argentina_1.htm (28 de junio de 2009)

Gubert, Román. El lenguaje de los cómics. Barcelona, Península, 1972. pp.13-34, apud José Antonio Ortega Anguiano, “Los mejores cómics: Hogan’s Alley”. En línea. <http://www.moonshadow.es/2006/03/11/los-mejores-comics-hogans-alley/> (3 de julio de 2009)

“La muestra homenaje “Quino, 50 años”. En línea.

<http://www.prensa.mendoza.gov.ar/modules.php?name=News&file=article&sid=3201> (julio 7 de 2009)

- “Los orígenes y la historia de Mafalda”. En línea. <http://www.todohistorietas.com.ar/historiademafalda.htm> (enero de 2009)
- Martignone, Hernán y Mariano Prunes. *Historietas a diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días*. Buenos Aires, Librería, 2008. 150 pp.
- Martínez, Tomás Eloy. “Una mirada sobre la literatura argentina. El canon argentino”. *Suplemento Cultura de La Nación*, 10 de noviembre de 1996. En línea. <http://www.literatura.org/TEMartinez/Canon.html> (mayo 25 de 2009)
- Mendelevich, Pablo. “Las revistas argentinas”. *Contratiempo. El pensamiento en la Argentina*, año II, núm. 5, invierno-primavera de 2002. En línea. <http://www.revistacontratiempo.com.ar/revistasargentinas.htm> (mayo 7 de 2009)
- Quino. *Mafalda 10*. México, Tusquets Editores, 2007.
- _____. *Mafalda 2*. México, Tusquets Editores, 2007.
- _____. *Mafalda 8*. México, Tusquets Editores, 2005.
- _____. *Quino.com.ar Página oficial*. En línea. http://www.quino.com.ar/spain/quino_maestros.htm (mayo 25 de 2009)

UNA MIRADA AL FRANQUISMO DESDE EL POSFRANQUISTA

PARACUELLOS DE CARLOS GIMÉNEZ

ALEJANDRO CAAMAÑO TOMÁS*

PRESENTACIÓN

El siglo xx, que en sus primeras décadas había contemplado el nacimiento del denominado séptimo arte, quizás debió haber asignado con anterioridad este lugar glorioso entre las musas a otra expresión artística a la que, hasta hace muy poco, aún no se le había hecho un hueco en ese panteón: el cómic.

El tebeo, el cómic español por excelencia, fue esa publicación juvenil e infantil que alimentó el espíritu de niños y jóvenes –y no tan jóvenes– durante el siglo pasado y fue testigo de sus primeras lecturas, las cuales acompañaron sus ojos y oídos en ciertas épocas en las que era más fácil leer y soñar que comer.

Sin embargo, algunos de sus propósitos –no todos, ni mucho menos: su finalidad lúdica es muy posiblemente su intención primera–, en algunos momentos, distaban de ser los adecuados para las edades a las que iba dirigido: era y es, sin lugar a dudas, un vehículo de transmisión ideológica que, según el caso, puede ser utilizado para el adoctrinamiento

más sutil o para la crítica más voraz, eso sí, con el permiso del gobierno de turno.

Se debe aclarar que este juego de voluntades políticas y de enfrentamientos facciosos no es exclusivo ni de España ni de una época en particular, como tampoco lo es la simbiosis entre la política y el arte basada en el conformismo y sumisión al poder de algunos artistas y la necesidad populista de otros cuantos políticos: la relación tortuosa entre ambas partes, a modo de mal innecesario e imposible de operar, retroalimenta, en muchos casos, la pervivencia de políticos y de dibujantes de viñetas en situaciones históricas de severa dificultad. Pero, también, esta manifestación cultural representa el campo de cultivo, abonado por dibujantes y guionistas, para la crítica más fina, ingeniosa y mordaz que los poderes estatales pueden recibir.

El caso del que nos ocuparemos en este artículo, la subordinación del creador al poder no estará presente, pues nunca existió, pero sí su crítica a un pasado amargo. La mirada de un excelente artista –guionista y dibujante– se traslada, desde un más cómodo aunque incierto momento histórico –los albores de la democracia en el postfranquismo–, unas decenas

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

de años atrás para rememorar lo que ha sido uno de los episodios más tristes y desafortunados de la historia española reciente: la posguerra española y los primeros años de la dictadura franquista; un capítulo del que nuestro autor fue un testigo de excepción y al que regresa convertido otra vez en un niño.

No obstante, sería preciso dar a conocer al lector, primeramente, los aspectos más significativos de la historieta gráfica en la España del siglo xx, a través de una breve reseña –fugaz y muy rudimentaria, a decir verdad–, y más particularmente en la infancia y la juventud de nuestro autor, Carlos Giménez, y en la España postfranquista, momento en el que crea la colección *Paracuellos*, la cual será nuestro objeto de estudio.

Y AL PRINCIPIO SE HIZO EL TEBEO

La primera pregunta que se puede hacer el lector no conocedor de la historieta española es qué entendemos en España por tal y qué diferencias sustanciales puede tener con el cómic.

Antonio Martín, que define la historieta como “una historia narrada por medio de dibujos y textos interrelacionados, que representan una serie progresiva de momentos significativos de la misma, según la selección hecha por un narrador”,¹ asigna a ambas expresiones el mismo valor, pero circunscribe el uso de la deno-

minación historieta a España y América, en contraste con el uso de cómic para los países anglosajones.

La historieta gráfica española surge en el último cuarto del siglo xix y, en un primer momento, estará ligada a semanarios y a revistas ilustradas para adultos de contenido satírico, tales como *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Artística*, *Blanco y Negro*, entre otras.

La historieta ligada a la prensa infantil² (también llamada “periódicos para la infancia”) tendrá que esperar hasta principios del siglo xx. Comienza a darse en el momento en que los editores renuevan el carácter meramente pedagógico de la prensa infantil decimonónica e intentan, al incorporar la historieta, captar un público más amplio.

El nombre genérico de tebeo para la historieta en España surgió del título de una de las numerosas publicaciones infantiles, *TBO* (1917), que aparecieron durante la segunda década del siglo xx, como consecuencia del desarrollo de la prensa adulta e infantil propiciado por la bonanza económica derivada de la Primera guerra mundial.

Si hasta el momento el cómic español se debatía entre el adoctrinamiento pedagógico e ideológico, *TBO* pugnó durante los siguientes años con otras publicaciones, como *Charlot* (1916), *Pulgarcito* (1921) o *Pinocho* (1925), por copar el mercado del cómic infantil y juvenil con un nuevo

¹ La mayor parte de la información de este apartado está recogida de la obra *Historia del cómic español: 1875-1939* de Antonio Martín, del artículo *Historia del cómic español*, en www.cineyletras.es, y de la página <http://www.guiadelcomic.com>.

² Según Antonio Martín, las primeras revistas infantiles españolas datan de finales del siglo xviii, y la más antigua historieta infantil de la que se tiene noticia es la titulada “Un drama desconocido”, que apareció en enero de 1875 en la revista infantil *Los Niños*.

concepto editorial: la mera recreación alejada de cualquier otra pretensión,³ en un panorama editorial en el que las publicaciones americanas asomaban aún tímidamente en la península, aunque ya se habían empezado a conocer desde los primeros años del siglo XX.⁴

El entusiasmo editorial que el mundo del cómic había vivido en las dos primeras décadas del siglo y que se mantuvo incluso durante el período de la dictadura de Primo de Rivera, entre 1923 y 1930,⁵ se enfrió repentinamente al comenzar la Guerra Civil, en 1936.

Además de las dificultades provocadas por el conflicto, se añadirá el intento de apropiación de la historieta gráfica por parte de los dos bandos contendientes con fines propagandísticos y doctrinarios. No obstante, los expertos coinciden en considerar que el cómic no fue especialmente explotado como arma política, fundamentalmente por su asociación al público lector infantil y por su concepción como espacio de entretenimiento para los niños.

Al término de la Guerra Civil española, el mundo editorial se encontrará con importantes dificultades que afectarán también al cómic: aparece la censura y

son evidentes los efectos de la carestía de medios en la postguerra. En este contexto, continuarán publicándose, bajo la protección económica oficial, diversas revistas que habían desaparecido con el inicio de la guerra, como *TBO* –que volverá a publicarse en 1941–, o que habían interrumpido su actividad, como *Flechas* y *Pelayos* (1938).

Sin embargo, será con *Roberto Alcázar* y *Pedrín* (1940), *El Guerrero del Antifaz* (1944) y, en especial, con *El Capitán Trueno* (1955),⁶ los tres del género de aventuras, con los que el mercado del tebeo comienza a despegar, acompañados por nombres tan significativos para el mundo del tebeo de humor como *Escobar*, con su inolvidables *Carpanta* (1945), *Zipi y Zape* (1948) y *Petra*, criada para todo (1951);⁷ Manuel Vázquez con *Las hermanas Gilda* (1949), *La familia Cebolleta* (1951) y *Anacleto, agente secreto* (1967), y ya a finales de los cincuenta, Ibañez, uno de los dibujantes españoles más venerados y más antiguos aún en activo, con dos de los personajes más reconocidos a nivel mundial de la historieta española: *Mortadelo* y *Filemón* *agencia de información*.⁸

³ *TBO*, que partía de una concepción de la historieta de corte cómico, evolucionó desde principios de los años 20 incorporando en sus números historietas de aventuras.

⁴ Ya en la década de los años 30, la llegada de los cómics americanos, como *Las aventuras de Tarzán*, de Harold Foster, *Flash Gordon*, de Alex Raymond, o la revista *Mickey*, de Disney, tendría una pronta y buena acogida por parte de los lectores españoles.

⁵ En este tiempo, y al amparo del gobierno militar, se produjeron intentos fallidos por parte de la jerarquía católica de promover revistas con contenido moralizante destinadas a los niños y jóvenes, como será el caso de *Tirimundi*.

⁶ El tebeo *El jabato* (1958), de los mismos autores que *El Capitán Trueno* –Victor Mora y Francisco Darnís– y de la misma editorial –Bruguera–, salió a la venta dos años después de *El Capitán Trueno*, aprovechando el éxito que esta serie había tenido entre los lectores. Sus aventuras, al igual que las de su predecesor, tuvieron un gran éxito y llegaron a editarse durante casi veinte años.

⁷ Personajes como *Petra* y *Carpanta* representan una sátira a las dificultades de la vida cotidiana en la España de posguerra; de esa España de la autarquía y del aislamiento internacional provocado por la dictadura franquista.

⁸ La siguiente manifestación es suficientemente aclaratoria sobre la intencionalidad de la historieta gráfica en España en la década siguiente a la

De igual forma, hay que destacar la publicación en aquellos años de semanarios humorísticos, entre los que sobresale *La Ametralladora* (1941) y su sucesora *La Codorniz* (1941), esta última fundamental para entender la evolución de la historieta gráfica y el humor crítico, por la calidad de los profesionales que en ellas trabajarán: Miguel Mihura, Tono, Antonio Mingote, Álvaro de la Iglesia, etc. Será éste, precisamente, el núcleo central de artistas que influiría de manera decisiva en muchas de las producciones y de los profesionales de las décadas siguientes e, incluso, de la actualidad.

Pero también son reseñables las diversas revistas dirigidas al público femenino que desde los años 40 a los años 70 ocuparon un espacio en el mundo editorial español, como *Mis chicas* (1941), *Azukena* (1946) y *Florita* (1949);⁹ u otras que poco más adelante aparecerán, como *Mary noticias* (1960) y *Lilián, azafata del aire* (1960), que aportarán un aire de innovación acorde con las mentalidades que comenzarán a surgir a principios de los años

sesenta, y en contraposición al machismo característico de los cómics de aventuras infantiles y juveniles.¹⁰

Los años sesenta suponen para el cómic español un período relativamente infecundo provocado por la fuga de talentos hacia otros países y por la desaparición de editoriales tradicionales, como la Editorial Bruguera, entre otras razones.¹¹ Sin embargo, pese a tales contrariedades, emerge un grupo de dibujantes cuyo trabajo comienza a tener repercusiones internacionales y que está integrado, entre otros, por Esteban Maroto (*Cinco por infinito*, 1968); Enric Sió (*Agardhi*, 1969; *Mara*, 1970), y por nuestro autor, Carlos Giménez (*Gringo*, 1963; *Delta 99*, 1968).

De esa época, destaca la revista *Trinca*, que tuvo una corta vida (1970-1973), pero acogió los trabajos de muchos de los profesionales emigrados en la década anterior.

No obstante, el tebeo de humor, el destinado a un público infantil, se va a situar en la cúspide del mercado español de la historieta: *Mortadelo y Filemón agencia de información*, quince años después de haber sido creado, bate records de ventas, e incluso llegará a principios de los años 80 con más de diez millones de ejemplares vendidos.

Guerra Civil: "A partir de 1940 el tebeo comienza su expansión ateniéndose a dos características importantes, nunca suficientemente explicitadas pero adoptadas por todos los dibujantes: los tebeos no tocaban temas políticos, dándole al público lo que mayormente necesitaban después de la guerra civil: evasión, ciencia ficción, fantasía, y aventura cotidiana relajaron a toda una generación. Los tebeos devolvían a la infancia y la juventud, nutriendo una generación que a lo largo de su vida no dejará de hacerlo y transmitirá esta necesidad a la siguiente." <http://www.tebeosfera.com/1/Seccion/Nostalgia/03Florita.htm>.

⁹ *Florita* se convirtió en la revista preferida de las adolescentes en esa época, y por muchos años, por el cuidado en sus dibujos y la atractiva presentación de la mujer de la época, quizás más cercana a la mujer glamurosa estadounidense que a la auténtica mujer española de los años cuarenta.

¹⁰ Son pocas las autoras de historietas en el período que va entre los años 1940 y 1970, pero entre ellas debemos destacar a Rosa Galcerán y María Pascual –quizás las más prolíficas y reconocidas–, Purita Campos, Pili Blasco, Carmen Barbará y Pilar Mir.

¹¹ Otros factores que ya desde los años 50 obligaron a los profesionales a emigrar masivamente a Francia y Sudamérica fueron la censura, los precios bajos y la falta de puestos de trabajo.

PARACUELLOS:
UN ACERTADO ESPEJO SOCIO-POLÍTICO

La Transición, ese período que comprende el lapso de tiempo entre la muerte de Franco (22 de noviembre de 1975) y los primeros años de la década de los 80 en los que se consolidó la democracia, favoreció el surgimiento de una serie de revistas de corte satírico, como consecuencia de la relajación de la censura franquista que ya se venía produciendo desde la década anterior.

La Ley de Prensa e Imprenta de 1966, también conocida como “Ley Fraga”, que era la que marcaba las directrices censoras, representó, en palabras de uno de los promotores de la anterior ley –la de 1938–, Ramón Serrano Suñer, “una mejora indudable, pues el país necesita urgentemente crítica, publicidad y presentación de ideas y proyectos a la altura de los tiempos”.¹² Y aunque sí se apreció cierta evolución con respecto a la ley anterior,¹³ las lagunas y excesivas limitaciones

–otra vez en palabras de Serrano Suñer–, como el continuo secuestro de números de revistas y de incautaciones de libros, así como la exigencia del respeto a la moral y el acatamiento a la Ley de Principios Fundamentales del Movimiento,¹⁴ parecen contradecir las necesidades de una sociedad con ansias de libertad, después de treinta años de sumisión nacional y marginación internacional.

En los años 70, revistas como *El Papus* (1973), *El Jueves* (1977) o *El Víbora* (1979) despertarán la vida nacional con críticas hasta entonces nunca vistas y nunca consentidas. Y al humor satírico y político-popular de tales publicaciones se añadieron dosis de erotismo y violencia, como en el caso de *Totem* (1977), *Makoki* (1978), *Cimoc* (1981) o *Cairo* (1981). Fue lo que se ha dado por llamar *el boom del cómic español*.

Será desde esta década, y a raíz de la atenuación de la censura y de la evolución en las temáticas de las historietas gráficas, cuando la indistinción entre tebeo y cómic se rompa definitivamente. Para el primero quedarán las historietas con contenidos infantiles y juveniles tradicionales, como son amistad y compañerismo, aventuras, humor infantil y juvenil, entre otros; el segundo integrará temáticas más enfocadas para adultos: violencia, sexo, drogas, como reflejo de los sectores más marginales y marginados de la sociedad, y

¹² Entrevista a Serrano Suñer del 19 de abril de 1966, recogida por Gonzalo Dueñas. *La ley de prensa de Manuel Fraga*, 1969, p. 60.

¹³ La censura, establecida por el bando de los sublevados como parte del programa de la lucha ideológica ya desde finales de 1936 y afianzada con el Decreto del 29 de mayo de 1937 –que estableció la censura obligatoria de prensa e imprenta–, se vio definitivamente refrendada en el territorio dominado por los golpistas por la ley del 22 de abril de 1938, la llamada Ley de Prensa. Si en un principio dicha ley intentó evitar que el enemigo pudiera hacerse con importantes datos de las operaciones militares, al final de la guerra y en las décadas posteriores castigaba a quien entorpeciera “la labor del gobierno en el nuevo Estado o sembrara ideas perniciosas en los intelectualmente débiles.” (Artículo 18). Vigilancia, regulación, intervención y supresión pasaron a formar parte del vocabulario cotidiano de los medios de información y de la cultural en

general, con el fin de preservar al nuevo gobierno basado en la defensa de los valores patrios y de las normas de la moral cristiana. Román Gubern, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, 1981, pp. 22-29.

¹⁴ El Movimiento Nacional fue la corriente ideológico-política, de corte fascista, sobre la que se articuló el franquismo y que regía la vida española a todos los niveles.

asuntos de carácter político-social, como es el caso de *Paracuellos*, de Carlos Giménez.

Paracuellos es una colección de seis volúmenes de Carlos Giménez (Madrid, 1941) comenzada en 1977 y acabada en 2003.¹⁵ La historia comienza en el año 1950 en uno de los hogares de Auxilio Social, más concretamente el “Hogar Batalla del Jarama”, al que los niños internos llamaban coloquialmente Paracuellos, por estar situado en la localidad homónima, a unos veinte kilómetros de Madrid. Y allí nos encontramos a Carlos, el autor, que cuenta la historia de su permanencia en varios de estos colegios-albergues durante ocho años, por la imposibilidad de su madre enferma de cuidar de él.

Los hogares de Auxilio Social fueron fundados, a imitación de la organización *Winterhilfe* hitleriana, durante la Guerra Civil española (1936-1939) para ayudar a la infancia y continuaron su labor hasta la muerte de Franco. Durante ese tiempo, sirvieron como comedores para niños de familias necesitadas y de albergues para proporcionar una educación a los niños de más bajos recursos, y, como señala Antonio Martín en el prólogo de *Paracuellos 1*:¹⁶ “Rabia, frustración y tragedia de los niños que en los años cuarenta fueron a parar a dichos Hogares por tener a sus padres en las cárceles franquistas o por pertenecer a familias de vencidos...”

Paracuellos es un relato en el que se despliegan como un abanico los elemen-

tos más visibles de la sociedad española de postguerra; descubrimos en la vida de Carlitos (Pablito desde el volumen II) y en el entorno de su colegio la dureza de las condiciones de un país sumido en la más absoluta miseria, la intransigencia y el fanatismo religioso, y el adoctrinamiento irracional ideológico-político. En *Paracuellos* asoman las carencias y odios de un régimen falto de humanidad. Pero también se presenta la bondad y la ingenuidad de unos niños resignados con el presente y desesperanzados con el futuro, pero felices mientras tengan un ejemplar del tebeo *Cachorro* en las manos.

De todos los aspectos posibles de estudio de la obra, son los elementos sociales retratados en el cómic los que más me interesa resaltar; y dentro de ellos, me acercaré a los diferentes ejemplos humanos, pues, a modo de *speculum vitae*, son los que vienen a dar sustancia dentro de los muros de la institución a lo peor de un sistema opresivo y disparatado.

El recinto, esas paredes “acogedoras y protectoras” se muestra ya desde las primeras viñetas como una cárcel de corte disciplinario y represivo más que un espacio grato y educador. Así, por ejemplo, la llegada de un importante cargo político para visitar la escuela, en las primeras páginas del volumen primero, abre un panorama muy ilustrador para el recién estrenado lector: éste podrá ir constatan-do, poco a poco, la dureza de un sistema educacional arbitrario y abusivo.

¹⁵ En el cómic *Barrio* (1977), publicado el mismo año que la primera entrega de *Paracuellos*, Carlos Giménez narra la salida de los hogares de Auxilio Social y su regreso a su barrio de Madrid, con su madre y sus dos hermanos mayores.

¹⁶ A partir de aquí, señalaré cada volumen por el nombre de la colección y su número de aparición en ella.



Este tipo de instituciones es estudiado por Erving Goffman, psiquiatra canadiense, considerado como el precursor de los modernos estudios sobre instituciones, y les llama instituciones totales:

...se oponen a la interacción social con el exterior y al éxodo de los miembros, y que suelen adquirir forma material: puertas cerradas, altos muros, alambre de púa, acantilados, ríos, bosques o pantanos.¹⁷

Asimismo, afirma que:

Las personas a quienes se hace mover en masa¹⁸ pueden confiarse a la supervisión de un personal cuya actividad específica no es la orientación ni la inspección periódicas (como ocurre en

¹⁷ Erving Goffman, *Internados. Ensayos sobre la situación de los enfermos mentales*, 1992, p. 18. De los cinco tipos de instituciones que distingue, los hogares de Auxilio Social estarían encuadrados en el primer grupo, que es el destinado a cuidar a personas "incapaces e inofensivas: son los hogares para ciegos, ancianos, huérfanos e indigentes." p. 18.

¹⁸ Goffman observa como una de las características principales de este tipo de instituciones que: "...cada etapa de la actividad diaria del miembro se lleva a cabo en la compañía inmediata de un gran número de otros, a quienes se da el mismo trato y de quienes se requiere que hagan juntos las mismas cosas." *Ibid.*, p. 19.

muchas relaciones entre empleador y empleado) sino más bien la vigilancia.¹⁹

En definitiva, esta clase de establecimientos, como el que Carlos Giménez nos muestra, es el reflejo aumentado de la realidad social; y, en el caso que nos compete, es el eco de una España de postguerra, llena de violencia y de represión, en donde se usan elementos de aniquilamiento de la persona –del yo, dice Goffman–, como son la violencia física y psicológica, las cuales son puestos en práctica por los trabajadores de los hogares de una manera sistemática.

En *Paracuellos*, los ejecutores de tales métodos están relacionados con el sistema educativo –de hecho forman parte del cuadro directivo de la institución– y son: el personal del colegio, los encargados de la formación ideológica y los responsables de la formación religiosa.

El personal del colegio, como la directora, los vigilantes-educadores, profesores y trabajadores, en general, se emplean con una violencia y una furia sádicas. Son numerosísimos los ejemplos en los seis volúmenes en los que las golpizas y castigos a los niños aparecen por las razones más ilógicas e inexplicables.

Por ejemplo, al ya mencionado de la visita del cargo público, acaecido a comienzos de la obra, en el que la directora hace beber a uno de los niños leche hasta hacerlo vomitar, se pueden añadir otros como la paliza propinada por una de las enfermeras a uno de los niños cuando éste resbaló en las duchas y pensó que estaba fingiendo (*Paracuellos 2*, pp. 34-35); la tunda brutal y el castigo posterior a un niño entre una de las cuidadoras y

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

el instructor falangista, por un rumor que surgió en el colegio (*Paracuellos 2*, pp. 38-39); las bofetadas que habitualmente servían las profesoras y educadoras por escuchar hablar en las filas (*Paracuellos 3*, pp. 7, 14), o la paliza, también cruel, de dos cuidadoras a un chico que intentó robar un chorizo (*Paracuellos 4*, pp. 42-43).

A esa violencia explícita, se debe añadir toda la violencia psicológica que de modo semejante inunda prácticamente todos los capítulos de la obra: burlas, menosprecios, insultos, uso de sobrenombres degradantes, castigos injustificados, etc.; todo un cúmulo de acciones contrarias a la más mínimas normas de humanidad y a la práctica educativa, como también lo es el proceder de los educadores ideológicos, representados por los falangistas Antonio y Mistrol.

La Falange, fundada por José Antonio Primo de Rivera unos años antes de la Guerra Civil, era un grupo político de carácter nacionalista y católico que pretendía, en un principio, alejarse de los tradicionales grupos de la derecha conservadora, y fue usado durante la contienda como el proyecto político capaz de aglutinar las fuerzas golpistas.²⁰ Sin embargo, después de la guerra, Franco la elevó al rango de partido único y la erigió como defensora de los valores que iban a inspirar la “nueva España”: nacionalismo, catolicismo y anti-comunismo.²¹ De este modo, los falangis-

tas fueron los encargados de la formación ideológica de los españoles durante la dictadura franquista y de la sustentación de la esencia ideológico-política en la que se basaría el Movimiento Nacional.

Antonio, un “camisa vieja”,²² tiene como misión en el colegio difundir los mandamientos doctrinales de la Falange, que están basados en los escritos de su fundador.²³ Frases tan grandilocuentes como vacías adornan unos discursos incomprensibles para los niños y para gran parte de los españoles: “España es una unidad de destino en lo universal”, hay que tener “fe en la suprema realidad de España” y “voluntad de imperio como plenitud histórica”.



Y en medio de esta verborrea enigmática asoman, como método fascista-militar de educación, los golpes y castigos indiscriminados, las humillaciones más espeluznantes y las decisiones más absurdas y crueles.

²⁰ “La unificación política era reclamada insistentemente no sólo por el Ejército, sino también por las potencias del Eje. Los militares estaban hartos de los partidos políticos y los más decididos exigían, lisa y llanamente su supresión.” Stanley G. Payne, *Falange. Historia del fascismo español*, 1965, p. 132.

²¹ La muerte de José Antonio en 1936 y el desmembramiento posterior de la Falange propiciaron que Franco pudiera hacerse con las riendas del partido al final de la guerra.

²² Un falangista con mucha antigüedad en la organización.

²³ El pensamiento de José Antonio Primo de Rivera fue recogido y publicado después de su muerte (20 de noviembre de 1936) y sirvió como base ideológica para el Movimiento Nacional.

En las páginas 6 y 7 del primer volumen, Antonio promueve una pelea entre dos chicos que había encontrado recogiendo comida de la basura. No quiere saber el porqué –aunque lo sabe: el hambre es un compañero diario de los niños–, sino que se limita a hacer su trabajo de carcelero cruel: les ordena que se peguen el uno al otro hasta que nace el odio entre los dos amigos. Mistrol, instructor falangista del “Hogar General Mola”, en un arranque de sadismo ilimitado propina setenta y dos bofetadas a un niño (*Paracuellos 2*, p. 8). Antonio, después de prohibir a un niño ir al baño, cuando estaba dando una de sus “clases”, le muele a golpes y patadas y le impone un durísimo castigo físico porque se orinó (*Paracuellos 2*, p. 23-24). Y es que las lecciones formadoras del espíritu eran así: la disciplina como camino vital, alimentada por dosis de dureza, inflexibilidad y violencia, como forjadores de un carácter firme y decidido. Y mejor ejemplo de esto no hay que el que se muestra en un episodio del volumen 4, cuando Antonio recompensa a un chico violento y desvergonzado con el mando de un grupo, no sin antes haberle pegado una fuerte paliza (p. 24-25). Es el triunfo de la sinrazón.

Pero si pensáramos que en este comportamiento puede existir justicia, aun cuando fuera éste consistente dentro de su severidad, estaríamos equivocados. Antonio no sólo es déspota y abusivo, sino que es, sin lugar a dudas, un delincuente. Es capaz de ser el más tiránico y cruel con los chicos, mientras se deja sobornar por sus padres para que les permita la entrada en el colegio de la comida que traen para sus hijos (*Paracuellos 4*, p. 50). Lo que no quita para que una vez den-



tro, les amenace con quitársela o con prohibir que la coman.

Por último, habría que inventar un calificativo para uno de los tormentos más repugnantes que hizo padecer a estos niños. Durante una de sus charlas doctrinarias, Antonio se enteró de que Mistrol, el instructor del “Hogar General Mola”, había tirado de un bofetón a ocho niños juntos, por lo que comenzó a pegar a un grupo de nueve niños –los últimos que se incorporaban a la formación–, a lo largo de varios días, hasta tirarlos juntos y batir el record de su colega (*Paracuellos 5*, pp. 11-17). Sin palabras.

Y ¿qué se puede decir del fraterno e inofensivo espíritu de los educadores religiosos?

La Iglesia católica, desde antes del comienzo de la guerra y durante ella con más fervor, apoyó el alzamiento franquista y contribuyó a difundir el mensaje de los sublevados, así como éstos adoptaron la fe y moral católicas como pilar de una sociedad cuyos valores “se hundían ante el avance del comunismo”.²⁴ España se

²⁴ Comenta Julio Caro Baroja: “Lo malo..., lo malo es que en la España “nacional” la Iglesia colaboró demasiado en la tarea *justiciera* que



había convertido, como rezaba la propaganda franquista, en la “reserva espiritual de Occidente”; el lugar en donde la esencia cristiana permanecía impoluta, por lo que se hacía necesario que la educación cristiana se afanzara en los centros educativos.²⁵ Pero, ¿de qué manera se llevaba a cabo esa cruzada nacional-católica?

El padre Rodríguez, director del “Hogar Batalla del Jarama”, era el “inventor” de la bofetada doble –si no inventor, fue un excelente ejecutante–, que tenía una “mejoría educativa” aún no contemplada por Antonio: “¿Ves, Antonio? La ventaja de dar las bofetadas de dos en dos es que el niño no cae al suelo y queda preparado para recibir otras dos” (*Paracuellos* 3, p. 6). Y esto era solamente la parte del menú que incluía golpes por guardar comida; quitársela, y castigarles sin comer y sin recibir la visita de sus padres (*Paracuellos* 3, pp. 32-34).

Pero también es de destacar la pasión con que el párroco Don Máximo predicaba a los niños en los ejercicios espirituales. Su enfoque religioso era resultado de una tradición secular muy extendida en la Iglesia y en la educación: el miedo co-



se habían impuesto los militares. [...] La iglesia no puso freno a sus hijos hispanos inflamados de odio sacro. Julio Caro Baroja, *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español*, 1980, p. 238.

²⁵ Poco después de comenzar la guerra Franco anunció la catolicidad de España, y un año después, en 1937, impuso la obligatoriedad de la enseñanza de la religión.

mo soporte de la fe (*Paracuellos* 3, p. 12) y la violencia metódica como recurso pedagógico: es lo conocido como “la letra con sangre entra”. Rezos forzados e implantados con la disciplina (*Paracuellos* 1, p. 27) y violencia didáctico-religiosa, como el caso de los golpes de la maestra a las respuestas equivocadas sobre religión (*Paracuellos* 2, p. 42), sostienen este tercer pilar.



Y nada más nos queda lo que en realidad es lo primordial de *Paracuellos*: los niños.

Para bien y para mal, son los niños los que ocupan el escenario de una realidad que nunca debió producirse; pero la historia no funciona con deseos, ni con esperanzas a toro pasado, sino con los posos que es posible –ahora sí– pesar, olfatear, saborear y admirar. Miedo, hambre, ilusiones, sed y frío y deseos, todo es retratado magistralmente por quien es capaz de recordar sin afilar su lápiz con rencor ni con un odio que los lectores podríamos justificar sobradamente.

Los personajes de Giménez son fácilmente identificables, como los personajes de *El guerrero del antifaz*: los hay buenos y malos, cristianos y moros. Así de simple.

Los buenos son angelicales en su niñez –aunque sean niños grandes– y en sus rasgos: caras redonditas, a pesar del hambre insufrible; rostros amables, incluso dentro de la picardía de algunos; ojos de asombro, de quien poco bueno tiene para asombrarse, y tristeza incalificable. Tristeza es el apellido de Pablito, de Sancha y Miguel, de Felipe Alsina, de Peribáñez, del Hormiga, de Pichi, de Portorito y de Pim-Pom...

Los malos tienen rostros enjutos, ojos inquisidores y desconfiados, gestos serios y un odio tan largo como de Madrid a Moscú. Son exactamente lo que un malo debe ser en un tebeo. Ni más ni menos. Pero sólo debía haber sido en un tebeo.



Lo admirable de Giménez asoma cuando entre estos dos modelos de evolución político-religiosa lo triste adquiere matices que transfiguran al personaje de un recuadro a otro, y cuando la alegría y el llanto hacen surgir en los lectores espontáneas emociones que nos llaman a reproducir nuestros propios *Paracuellos*. Pero siempre, a pesar de lo que esté lloviendo, hay lugar para el sol en la historia de Carlos Giménez: el consuelo viene de extrañas formas y una de ellas se corona por encima de palizas, humillaciones y desencantos:

el tebeo, los tebeos salvadores, las nuevas entregas que se esperan como evangelios de vidas alejadas del mayor infierno que un niño pueda imaginar: *Purk, el hombre de piedra, El guerrero del antifaz, Hazañas Bélicas, Cachorro*, etc. son promesas de vida más allá de los muros de una institución que no los quiere pero que los necesita para sobrevivir.



Pero ahora dejemos hablar a nuestro autor para que nos recuerde algo que quizás más de un lector había olvidado y que se podría calificar como lo más espeluznante:

Todo lo que he contado en estos seis álbumes, todas las historias, todas las anécdotas, están extraídas, repito, de hechos reales. No he inventado nada. Todo lo que he contado sucedió en la realidad■

BIBLIOGRAFÍA

- Caro Baroja, Julio. *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español*. Madrid, Ediciones Istmo, 1980.
- Dueñas, Gonzalo. *La ley de prensa de Manuel Fraga*. París, Ruedo Ibérico, 1969.
- Giménez, Carlos. *Paracuellos*. Vol. I-VI, Barcelona, Glénat, 2000-2003.
- Goffman, Erving. *Internados. Ensayos sobre la situación de los enfermos mentales*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992.
- Gubern, Román. *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Ediciones Península, 1981.
- Historia del cómic español*, en www.cineyletras.es (30 de mayo de 2009).
- Martín, Antonio. *Historia del cómic español: 1875-1939*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988.
- Payne, Stanley G. *Falange. Historia del fascismo español*. París, Ruedo Ibérico, 1965. Traducción de Francisco Ferreras de la obra *Falange, A History of Spanish Fascism*, Stanford University Press, 1961. <http://www.guiadelcomic.com/index.htm> (4 de junio de 2009).
- <http://www.tebeosfera.com/1/Seccion/Nostalgia/03Florita.htm> (8 de junio de 2009).

PERSÉPOLIS:

LA VIDA DE UNA MUJER EN UN RÉGIMEN ISLÁMICO

DIANA M. MAGAÑA HERNÁNDEZ*

INTRODUCCIÓN

Persépolis es una novela gráfica compuesta de cuatro volúmenes,¹ publicados en Francia en el año 2000, precisamente donde reside Marjane Satrapi, su autora, como exilada del régimen fundamentalista islámico de su país, Irán.

Persépolis, su primer trabajo, ya ha sido traducido a cinco idiomas y ha sido reconocido con importantes premios como el Gran Premio de Angoulême, el Pre-

mio Harvey, en los Estados Unidos, y el Premio Fernando Buesa, en España.² Incluso ha llegado al cine: Satrapi y Vincent Paronnaud codirigieron y coescribieron la versión animada del cómic que fue presentada con mucho éxito dentro de la selección oficial del festival de Cannes, en mayo de 2007.

Sin embargo, la carrera de Satrapi como grafista no ha hecho más que empezar; al magnífico trabajo de *Persépolis* le han seguido tres novelas gráficas más: *Bordados*, *Pollo con ciruelas*, que también ganó el Premio de Angoulême, y *Ajdar*.

Esta breve semblanza sobre los logros de esta mujer quizás resulte aún de mayor importancia si pensamos que son muy pocas las que han logrado destacar en la escena del cómic, y que la autora, a diferencia de las mujeres occidentales, ha debido enfrentarse a la realidad de la opresión y del machismo del orden instaurado por los ayatolas, lo que convierte a *Persépolis* en mucho más que un divertimento: es un arma de lucha política, es una combativa crónica de la

* Departamento de Derecho, UAM-Azcapotzalco.

¹ *Persépolis* ha sido publicado en España por Norma Editorial, inicialmente en cuatro volúmenes, aparecidos entre 2002 y 2004. Tras el éxito de la colección en su edición individual (la colección vio varias reimpresiones, alcanzando *Persépolis* I la cuarta edición), una vez concluida la serie, Norma Editorial publicó la obra completa en un volumen integral, primero en catalán (abril de 2006) y luego en castellano (abril de 2007). El volumen integral en castellano es un tomo publicado dentro de la Colección Nómadas. Recopila los cuatro álbumes que forman la colección de *Persépolis*, más una historieta a color publicada originalmente en 2003 en *SZ-Magazin* #44, e incluye una introducción de David B., autor de *El Epiléptico: la ascensión del Gran Mal*. Los dos primeros álbumes de *Persépolis* también se publicaron en España en julio de 2005 por el diario *El País* y se vendieron conjuntamente con el periódico de forma opcional.

² Para darnos cuenta de la magnitud de su éxito, es preciso señalar que *Persépolis* vendió en Francia más de 200.000 ejemplares, una cifra muy elevada en el mercado del cómic.

Revolución islámica y es una denuncia desesperada ante la degradación de la mujer en la sociedad iraní, con la represión como sempiterno escenario de la novela: la represión del pensamiento, del actuar, del ser.

El objetivo central de este artículo será dar una visión general de un pasaje de la historia reciente de Irán, en la que las mujeres tuvieron un papel muy destacado, pero que al mismo tiempo significó el inicio del despojo de su identidad y de su dignidad, a partir del análisis de ciertos aspectos, como la imposición del velo, que sirven como botón de muestra de la represión y de la discriminación que las mujeres sufren desde la instauración del régimen fundamentalista islámico. Y todo ello, gracias al acercamiento íntimo del relato que Marjene Satrapi nos regala y que tiene el poder de transmitir, sin victimismos, la realidad femenina de su país que corre paralela a la historia de la mujer occidental.

MARJANE STRAPI Y LA NUEVA OLA DEL CÓMIC FRANCÉS

Pero siempre hay una revuelta contra las cosas establecidas. He citado a Goscinny y Charlier [...] Ellos también se rebelaron un poco en los sesenta contra las revistas de cómic que ya existían. Del mismo modo, en los años 1970-75, Mandryka, Bretécher, Gotlib [...] también se rebelaron contra Goscinny porque representaba la vieja escuela [...] De la misma manera, estos jóvenes que vienen de L'Association se han rebelado contra los paradigmas dominantes de los 80 y 90, y han creado lo que han creado, y ampliado, bajo mi punto de vista, el medio. Los cómics se han enri-

quecido considerablemente desde que yo empecé en los sesenta. Cuando era un muchacho, las historietas eran para niños... Ahora, los hay casi con suerte [...], pero el campo de la investigación y exploración en los cómics se ha enriquecido considerablemente y yo lo encuentro maravilloso.³

La casa editorial de Marjene Satrapi es precisamente L'Association, una pequeña editorial francesa de comics fundada en mayo de 1990 como cooperativa de autores como Jean-Christophe Menu, Matt Konture, Patrice Killoffer, Stanislas, Mokeit, Lewis Trondheim y David B. Más tarde, estos dos últimos se retiraron de ella, por desavenencias personales. A pesar de que uno de ellos, David B., incluso ha declarado que L'Association está muerta, esta pequeña editorial alternativa, que parece haber agotado su ciclo creativo, ya está considerada como parte fundamental de la historia del cómic francés, como el motor que avivó su actual renovación.

Entre los autores que han publicado y ahora están plenamente reconocidos en la escena de cómic, además de los fundadores y la misma Satrapi, se encuentran nombres como el del grafista Joann Sfar; y, sin duda, con ellos nació, la nueva ola del cómic francés.

Esta nueva ola se nutrió con la publicación de cómics de autor que significaron, por primera vez desde hacía muchos años,

³ Guy Vidal está considerado como una institución en la industria del cómic francés. Fue redactor en jefe de la prestigiada revista *Pilote* que publicó autores como Uderzo, Charlier, Giraud, Christin, Mézières, Reiser, Mandryka, Claire Bretécher, Gotlib, Cabu y Fred, Tardi. Bart Beaty, *Unpopular Culture. Transforming the european comic book in the 1990's*, p.185.

una alternativa a la gran industria franco-belga, gracias a sus temáticas novedosas que se apartaban de géneros y personajes establecidos, y a sus estilos de dibujo más libres y a formatos de publicación no convencionales. Con ellos se reivindica la novela gráfica en blanco y negro, frente al tradicional y rígido álbum a color, dominante hasta entonces en esta industria, y se desarrollan trabajos innovadores que se distinguen de sus antecesores, sobre todo, por el diálogo íntimo del autor con el lector y por una clara tendencia al relato autobiográfico en un contexto caracterizado por una crítica implacable de la realidad social.

Así, L'Association se rebeló como nueva generación en contra de los planteamientos dominantes en la industria, logrando recuperar el cómic como plataforma de creación artística y autoral, y no sólo como una parte más de la industria del entretenimiento. Obviamente, esta libertad creativa tuvo que desarrollarse en los márgenes, no en la gran industria; pero tiempo después, como era de esperarse, esa gran industria acudió a estos nuevos autores para adaptarse a los nuevos tiempos; así algunos de los artistas de L'Association han sido asimilados por las grandes editoriales y desde ellas siguen transformando la cultura del cómic.

Marjene Satrapi es parte de esta historia. A su llegada a París entra en contacto con algunos de los fundadores de L'Association, sobre todo con David B. (quien años más tarde hará un magistral prólogo histórico, con texto y viñetas, para el tomo integral de *Persépolis*), que la alientan para que escriba sus experiencias de vida en el régimen islámico de Irán.

Satrapi opta por contarnos su personal visión de la historia de Irán, mediante

una novela gráfica en blanco y negro, de estilo autobiográfico, con dibujos de trazos simples, pero llenos de minuciosos y cuidados detalles. Trazos que hasta podrían considerarse infantiles, pero que resultan ideales para transmitir la inocencia de la Marjene-niña con la que comienza esta épica historia.

La violencia de este relato contado en blanco negro nos ahorra, a los lectores, páginas salpicada de sangre, propias de una novela gore o hiperrealista que nada aportarían a los propósitos creadores de Satrapi. En contrapartida, tenemos como resultado una obra expresionista y bella: por un lado resalta el blanco de las caras tan expresivas de los personajes; el blanco brillante de Dios, el amigo imaginario de la pequeña Marjene; el blanco de las incontables lágrimas que derramará su familia; el blanco de los jazmines que su abuela ponía en su sujetador para perfumarse y que Marjene veía caer de sus senos como un hermoso espectáculo nocturno; el blanco del pelo de su madre tras años de desesperanza. Y frente



al blanco, el negro que pinta la sangre de los mártires, el chador de las mujeres y las barbas de los guardianes de la Revolución.

Por otro lado, la guerra y la represión se contarán en *Persépolis* lejos de los relatos de conflictos armados basados en heroísmos guerreros y visiones maniqueas de cómics clásicos de los años cincuenta sobre la Segunda Guerra Mundial, al estilo del español “Hazañas bélicas”; se les dará un tratamiento personal y de denuncia que expresan ante todo la sensación de incoherencia y sinsentido de la autora ante los horrores de la guerra. Esta característica la compartirá con muchos autores de su generación, no sólo en Francia sino a nivel mundial.⁴

De esta forma, Satrapi ha logrado con *Persépolis* crear un nuevo género literario, en el que combina la intimidad del relato personal, la ligereza del cómic y una implacable crítica política y social, lo que se cristaliza en la contundencia del texto y la sencillez de sus dibujos.

⁴ Tal es el caso de cómics como *Nosotros somos los muertos*, una publicación autoeditada por el dibujante Max; *Fábulas de Bosnia* (Glénat), de Tomas Lavric; *Sarajevo-Tango* (Planeta-DeAgostini), de Hermann; *Fax from Sarajevo* (Planeta-DeAgostini), de Joe Kubert; *Gorazde. Zona protegida* (Planeta-DeAgostini), de Joe Sacco, y *Palestina del mismo autor; Cómo fui bombardeado por el mundo libre, Fin de siglo y ¿Vida en los Balcanes?*, de la serie “Regards from Servia”, del dibujante balcánico Alexandar Zograf, editados por la editorial independiente Undercomic.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE *PERSÉPOLIS*

Breve historia de Irán

En el año 642, los árabes invadieron Persia y una sola batalla les bastó para dominar al imperio y derrocar a la dinastía de los Sasánidas. Los persas conquistados trataron de combatir la arabización de su país y la religión sunita impuesta por los árabes, mediante una lectura distinta del Corán, lo que dio lugar al chiismo, como solución para mantener algunos principios de la cultura persa.⁵

Pero los árabes no fueron los únicos que invadieron el país. La historia de Persia está marcada por la violencia y la dominación de pueblos dispares: los turcos gaznavíes en el siglo X; los turcos seljúcidas en el siglo XI; los mongoles, que fundarían la dinastía Ilchán, en el siglo XIII, y en el XIV sería el turno de la dinastía Timúrida, de origen turco-mongol. Para el siglo XVI, con los Safavíes, una dinastía turcomana pero chiita, resurge el imperio persa con una nueva motivación nacional: combatir a los turcos otomanos.

A partir de la Primera Guerra Mundial, Persia y su petróleo se convirtieron en el objetivo de las grandes potencias. En 1925 un soldado llamado Reza Pahlevi organizó un golpe de estado para derrocar al emperador e instaurar una república.

⁵ E.J.Keall atribuye a los grandes señores persas el nacimiento del chiismo: “Pero –y no deja de ser irónico– mientras que Irán fue conquistado por un movimiento de los árabes y mientras que la nueva fe poseía un sencillez y un atractivo inmediato, no pasaría mucho tiempo antes de que los grandes señores ejercieran de nuevo, en esa región, una fuerte influencia “persianizadora” sobre el Islam”. “La situación tras las conquistas de Alejandro”, en *Historia de la civilizaciones antiguas*, vol. I, 1984, p. 355.

Apoyado por los británicos logró sus fines, se autoproclamó emperador y persiguió hasta el último soberano de la dinastía Kadjar.⁶

Desde entonces, Persia oficialmente se llama Irán y con su nuevo nombre comienza también la occidentalización del país.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Irán fue nuevamente ocupado por los soviéticos, los ingleses y los americanos.⁷ Sin embargo, frente a la ambición de las multinacionales extranjeras que prácticamente controlaban los pozos petroleros de Irán, surgen movimientos sociales que contribuyeron a preparar la llegada del nacionalista doctor Mohamed Mossadeq, que desempeñará el cargo de primer ministro en 1951, lo que propiciará la huida de Mohamed Reza a Estados Unidos

En 1953 la CIA organizó un golpe de estado contra Mossadeq, que obstaculizaba los intereses americanos sobre la repartición de beneficios de la explotación petrolera de la compañía petrolera angloiraní, e impuso de nuevo a Mohamed Reza, que se convertiría en el dictador hasta la llegada de la Revolución en 1979.

LA SITUACIÓN DE LA MUJER IRANÍ EN LA MODERNIDAD

En una situación muy similar a la de la mujer occidental, la mujer iraní llega al siglo XIX desposeída socialmente y presa de su propio hogar, pero también llega sensible

⁶ Esta dinastía gobernó Persia desde finales del siglo XVIII hasta 1925, cuando se instaura la dinastía Pahlevi a raíz del golpe de estado comentado.

⁷ Estos últimos llevaron al país a declarar la guerra contra Alemania, y para entonces, en septiembre de 1941, el sha Reza Pahlevi fue sustituido por su hijo Mohamed Reza Pahlevi.

y abierta a las nuevas corrientes progresistas, lo que le dará la posibilidad de denunciar sus condiciones de vida y la fuerza para luchar por cambiarlas. Es por ello que muchas mujeres se convertirán en fieles seguidoras e incluso militantes radicales de movimientos innovadores como el liderado por Ali Mohamad Bab (1820-1850), que defendía, entre otras cosas, la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, la libertad del uso del velo, y exigía la participación abierta de las mujeres en el mundo laboral.

En contraposición a estas demandas, está la dolorosa realidad en que vivían las mujeres en esa época; las órdenes del *arab* (señorito) ilustran esta terrible situación:

La puerta de mi casa debe estar siempre cerrada. La honestidad y pureza de mis criadas (en referencia a sus esposas) deben estar muy vigiladas en mi ausencia. No se debe oír su voz fuera de la casa, ni ser vistas en la terraza. No deben salir al jardín. Si hacen lo contrario, haced que venga Babaye Gapuchi (un verdugo) y les quite la piel de la cabeza.⁸

Y en cuanto a la incursión de la mujer en el mundo laboral, queda por decir que la única profesión que el Estado le reconocía era la de prostituta.

Estamos hablando de un Irán semifeudal con férreas tradiciones que, a pesar de todo, comienza abrirse al mundo. Y uno de los acontecimientos que tendrá relevancia en la entrada de Irán a la “modernidad” es la injerencia de las potencias extranjeras en sus asuntos internos. Países como Rusia, Gran Bretaña, Estados Unidos de América y Francia encontrarán en

⁸ H. Nateg, *Ketab-e Yome* (Cuadernos del Viernes), 1979, citado en Azadé Kayaní, *ibid.*, p. 47.

Irán un sitio propicio para ejercer sus privilegios y, como una forma de iniciar una paulatina colonización del país, comienzan a fundar escuelas.

El establecimiento de escuelas extranjeras será determinante para la vida de las mujeres iraníes. A lo largo del país se establecieron escuelas de misioneros extranjeros que además de educar sirvieron como transmisoras de una ideología que se oponía al oscurantismo religioso del país: en 1838 los misioneros presbiterianos estadounidenses fundaron el primer colegio mixto en Urumiyah; luego las Hermanas de San Vicente de Paul abrieron una escuela para niñas en Teherán en 1865, a lo que el gobierno accedió con la condición de que no aceptaran niñas musulmanas. En 1895 se funda la Escuela Americana para Niñas⁹ y por las mismas fechas, las mujeres musulmanas tendrán acceso a la educación. Ahí las familias nobles mandaron a sus hijas y ahí se formarían mujeres intelectuales y combativas como Parvín Etesamí.

Más tarde, siguiendo la senda trazada por los norteamericanos, los franceses y las minorías religiosas de Irán como los judíos, armenios y zoroastrianos, fundaron durante la última década del siglo XIX escuelas para niñas¹⁰ a las que tuvieron acceso también niñas musulmanas. Está registrada la apertura de la primera escuela femenina musulmana en 1897, en Chalias.

⁹ Lila Abu-Lughod, *Feminismo y modernidad en Oriente Próximo*, 1998, p.171.

¹⁰ Se establecieron escuelas armenias para niñas en 1870 en Teherán, en 1889 en Qazuin, en 1900 en Sultanabad y en 1903 en Isfahan. Igualmente se fundó la primera escuela femenina judía en Teherán en 1898. Por su parte, los zoroastrianos abrieron en Kirman una escuela para niñas en 1902 y en 1911 se fundó por Baha'ís otra en Teherán. *Loc. cit.*

A este esfuerzo le siguió el establecimiento de escuelas musulmanas para niñas como Parvarish en 1903, que se vio obligada a cerrar sus puertas debido a las presiones políticas que enfrentó, y más tarde, ya en vísperas de la Revolución constitucional (1906-1909), aparecieron otras escuelas como Dushzigan (Las señoritas) fundada por Bibí Jamun.¹¹

Las reacciones de los líderes islámicos no se dejaron esperar, porque entre más se abría la conciencia de las mujeres, más se fortalecían los militantes de la oposición. A causa de esto se recrudeció la represión del Estado contra los que se atrevían a hablar de libertad y de igualdad de derechos, sobre todo si eran mujeres. De la misma manera, las normas se endurecieron hasta el absurdo; por ejemplo, se dividieron las aceras de las calles para separar a los hombres de las mujeres, y los vehículos no podían transportar a hombres y mujeres juntos, aunque fueran esposos o hermanos. La propia Bibí Janum fue víctima de esta brutal represión: se le acusó de crear un burdel para prostituir a las musulmanas.¹² El asesinato de mujeres se volvió común; así, se borró de la escena política a mujeres vanguardistas como Zarán Tay "Goratoleyn".

Con la sustitución, en 1925, de la dinastía Kadjar por la Pahlevi, no sólo llegó la "modernidad" y la occidentalización al país, también llegaron nuevos aires a la vida de las mujeres. Reza Pahlevi instauró algunas reformas con miras a reorganizar la economía, aunque sólo fuera para garantizar la máxima rentabilidad de las inversiones extranjeras. La mujer, ante estos cambios, pareció verse favorecida, prue-

¹¹ *Ibid.*, p. 172.

¹² Azadé Kayaní, *op. cit.*, 48-49.

ba de ello es que después de la Primera Guerra Mundial se integraría en la vida social y política, así como al mundo laboral, ocupando masivamente los puestos de trabajo que los hombres dejaban vacantes para ir al frente, pero ello la convertiría en mano de obra barata muy útil para los afanes industrializadores del Sha.

Mientras en Europa la lucha de las sufragistas comenzaba a dar frutos, las iraníes progresistas centraban sus reclamos en torno a cuestiones como la supresión de la obligatoriedad del velo, la anulación de la poligamia, el derecho a la participación política y al voto.

Para 1935 ocurre lo imposible: el símbolo del dominio del Islam, el velo, es abolido por el gobierno de Reza Pahlevi. Sin embargo, la llamada *caída del velo* no sería en realidad un cambio profundo en la mentalidad del monarca y su gobierno, sino una invasión estratégica al coto de poder del que disfrutaban el clero y la nobleza. Esta iniciativa, a primera vista progresista, se convertiría en una transformación artificial y autoritaria que incluso usaba la fuerza de la policía para arrancar en plena calle los velos a las mujeres que no acataran la nueva orden. Así, llegó la "modernidad" a la fuerza a Irán; las mujeres de nuevo se vieron atrapadas entre las normas de la sociedad tradicional dentro de las cuatro paredes de su casa y la liberación por decreto real que las sometía a otras normas muy distintas en el espacio público.¹³

La dictadura de Mohamed Reza duró veinticinco años bajo el auspicio de Occidente, y en ella, la situación de la mujer siguió plagada de contradicciones: mientras en 1962 se les otorgaba el derecho al

voto y a la participación política, en casa la poligamia persistía, el divorcio era un derecho exclusivamente masculino, la mujer no podía trabajar sin el permiso del marido, ni podía acceder a la custodia de los hijos.

Será unos años después, en 1967, cuando el Parlamento apruebe una ley para ampliar los derechos de la mujer en el ámbito familiar; por ejemplo, el marido ya no se puede divorciar de la mujer sin motivo, el Consejo Judicial será el que decida sobre la custodia de sus hijos y se limita la práctica de la *sigué* o boda provisional.

Comienza, así, paulatinamente a abrirse el horizonte para las mujeres iraníes que ya pueden acceder a estudios superiores y a cargos públicos.

Pero la igualdad de derechos está aún muy lejos. Los frágiles logros no sirven para satisfacer a las mujeres organizadas que con el apoyo de las clases medias siguen evidenciando las injusticias, los rezagos sociales, la desigualdad y también la occidentalización de la mujer iraní que, para ellas, no hace más que reducirla a un mero objeto sexual. Se forman asociaciones como la Unión de Mujeres Juristas, el Centro Independiente de Docentes, la Unión de Catedráticas de las Universidades y la Unión de Enfermeras. Estas asociaciones, que encontrarán en Jomeini un aliado, y Jomeini en ellas un apoyo en su lucha, más tarde serán prohibidas y perseguidas por el régimen instaurado por él.

Llegó la hora de la Revolución conocida como la Revolución Islámica, y con ella, el inesperado renacer de fantasmas medievales de represión que cambiarán el rostro de las mujeres; una revolución que marcará un antes y un después en la vida

¹³ Azadé Kayaní, *op. cit.*, p. 78.

de Irán y que será el comienzo de este maravilloso relato: *Persépolis*.

Todo esto es la herencia del ser mujer en Irán que le ha tocado llevar sobre sus espaldas a Marjane Satrapi; es, también, el antecedente histórico –eso sí, relatado a vuelo de pájaro– del argumento de la novela y la base que nos permite iniciar una lectura analítica de la obra.

PERSÉPOLIS: AHORA LA HISTORIA LA CUENTA MARJANE

La esencia de Marjane

La protagonista y narradora de esta historia es la misma autora Marjane Satrapi y *Persépolis* es la historia de una etapa crucial en su vida que, a la vez, es un magnífico testimonio histórico de lo ocurrido en su país de 1979 a 1994. Desde el primer libro que compone esta colección, conocemos algunos datos relevantes que nos van delineando la personalidad de la protagonista y, sobre todo, nos dejan al descubierto su esencia tan excepcional.

Marjane proviene de un ilustre linaje. Su bisabuelo fue el último rey de la dinastía persa de los Kadjar. Es educada al estilo occidental, dentro de una familia de clase alta, por unos padres que profesan una ideología progresista y que son partidarios del islamismo moderado. Tal vez por ello Marji (el nombre cariñoso con el que la conoceremos en el primer tomo de *Persépolis*) se distingue de otros niños, tal vez de ahí nace una inquietud intelectual tan elevada para una niña de su edad; una fecunda imaginación que la hace mantener conversaciones con Dios, el cual le resulta curiosamente parecido al simpático Karl Marx que le tira pedra-

das a Descartes, en su primer libro favorito, el cómic titulado *El materialismo dialéctico*. Pero también se distingue por una implacable conciencia social, por eso quiere llegar a ser algún día la última profeta que siga los pasos de Jesús y de Mahoma, y la razón de esta decisión se debe a las injusticias sociales que observa en su entorno: que su criada coma sola en la cocina, que su padre tenga un Cadillac y que a su abuela siempre le duelan las rodillas. Marji, la pequeña de diez años, no sólo quiere acabar con todas estas injusticia, aspira a ser la justicia, el amor y la cólera de Dios en sí misma.



Esta Marji-profeta vive intensamente la lucha revolucionaria: hace manifestaciones contra el Sha en la sala de su casa, y, como la Mafalda argentina, acribilla, en todo momento, con incisivas y perspicaces preguntas a sus padres, y las respuestas que recibe de ellos servirán para introducirnos, a los lectores que acompañamos a Marji en su búsqueda de la verdad, a la historia de Irán y a la comprensión de los acontecimientos posteriores.

Pero la realidad alcanza las fantasías de Marji. Conoce de viva voz –la de los

héroes de la revolución, los presos políticos liberados en 1979— las torturas y los asesinatos. Sin embargo, los acontecimientos que más le afectan a Marjane son los ocurridos a su tío Anouche. Primero era sólo el orgullo de tener un héroe en la familia y la gran curiosidad de conocer su historia; después, la verdadera admiración hacia un hombre que siempre fue fiel a sus ideas y que por ellas estuvo a punto de ser fusilado, que tuvo que huir a la URSS y que pasó nueve años en la cárcel. Marji confiesa que lo amó desde el primer momento y hasta el final cuando él le pidió que fuera a visitarlo a la cárcel, antes de ser ejecutado. Este golpe transformará el alma de Marji y marcará el final del primer tomo de la obra: la niña profeta muere junto con Anouche y Marji nunca volverá a hablar con Dios.

Es tiempo de crecer y a Marjane le ha tocado hacerlo en medio de la intolerancia y la represión de un régimen islámico. Pero veremos, a lo largo de este relato autobiográfico, que su esencia pervivirá intacta, inocente pero poderosa.

La revolución, el velo y la represión

En 1980 Marjane ha debido dejar su antigua escuela francesa, mixta y laica que ha sido cerrada por el nuevo régimen —escuelas cuya importancia para la transformación de Irán ha sido narrada en el apartado anterior— para acudir a una escuela musulmana sólo para niñas. Y a esto se le suma, por si fuera poco, la obligatoriedad por primera vez en su vida, de usar un pañuelo que le cubre el pelo y el cuello.

La razón es que en 1979 estalla una revolución y a partir de ella el mundo de

la pequeña niña se transforma; es un despertar doloroso a un pasado que ella no conoció.

Sin embargo, hay que recordar, como lo hace tan insistentemente la autora en un capítulo al final del volumen integral de *Persépolis* en el que se da a la tarea de resolver las dudas más frecuentes sobre la historia de Irán, que ésta fue una revolución democrática con un amplio apoyo social: los campesinos empobrecidos, la pequeña burguesía arruinada y los pequeños empresarios sumidos en la bancarrota, así como los intelectuales —entre los que se cuentan los padres de Marjane— que encontraron en el movimiento la semilla de la libertad y la justicia ansiada por tantos años conformaron la base revolucionaria.

La Revolución de 1979 fue una revolución antiimperialista, antidictatorial, antimonárquica y, sobre todo, popular. Pero lo que nadie imaginaría serían sus nefastos resultados: la islamización promovida posteriormente por Jomeini, la teocratización de las leyes, la sociedad, la política y la economía, llegándose a justificar la tiranía del nuevo régimen como el cumplimiento del deseo del pueblo iraní de establecer un sistema religioso, cuando en realidad la revolución se había fundamentado en un movimiento con profundas exigencias sociales en el cual la mujer jugó un papel activo.¹⁴

¹⁴ Behrang, acerca de la intervención femenina en la sublevación, afirma lo siguiente: “A través de los grupos sociales, merece señalarse la participación de los jóvenes y de las mujeres, por su carácter masivo los primeros, por su carácter inesperado las segundas [...] Se había visto, por cierto, a muchas mujeres que participaban con una determinación igual en la resistencia y en la lucha armada. Muchas fueron arrestadas, encarceladas, torturadas, ejecutadas o murieron



El pago a las mujeres por parte del régimen por su compromiso con la revolución fue mezquino y cruel; supuso un retroceso de 1,400 años y la resurrección de leyes antiguas que convirtieron al régimen islámico en un infierno absurdo de represión para todos, y en especial para las mujeres.

Así como años atrás, intempestivamente, se había eliminado el velo, ahora se vuelve a instaurar y con los mismos argumentos pero a la inversa: primero se prohibió para lograr que las iraníes fueran como las occidentales y después se impone para diferenciarlas de las occidentales, y proclamar una identidad propia. Lo cual, sin embargo, no será del todo cierto.

Para algunas analistas¹⁵ el papel del velo en el régimen islámico resulta un tanto contradictorio porque lo que los fundamentalistas proclaman como el significado implícito del velo: “un regreso al ho-

gar” por parte de las mujeres, en realidad se nutre, de concepciones occidentales acerca de la familia y el matrimonio a las que se pretende conceder un carácter islámico. Por ello, los fundamentalistas comparten parte de los discursos reformadores y progresistas al poner tanto énfasis en la pareja como base de la familia nuclear, donde las mujeres juegan un papel relevante en la crianza y educación de los hijos,¹⁶ ello explica que en el Irán de los ayatolas a la mujer se le permita recibir educación y trabajar fuera del hogar, siempre que use el pañuelo, un atuendo recatado y que se haga acompañar en la calle (el espacio público) por un hombre de su familia.¹⁷

con las armas en la mano. Pero no se esperaba que fueran tan numerosas y tan activas en los diferentes momentos y expresiones de la insurrección”. *Irán: un escalón débil del equilibrio mundial*, p.50.

¹⁵ Celia Amorós y Lila Abu-Lughod.

¹⁶ Celia Amorós, *Vetas de la Ilustración. Reflexiones sobre feminismo e islam*, 2009, p. 176.

¹⁷ Con relación al chador o velo y su significado en la Revolución, Behrang explica: “En cuanto al auge que tuvo el *chador* o el pañuelo en el cuello, sobre todo en las jóvenes, no debe interpretarse únicamente como una exacerbación del fervor religioso, sino también como una forma de expresión de la resistencia a la dictadura y un rechazo a una falsa “liberación” de la mujer, incluso como un signo de contraseña y desafío al poder”, Behrang, *op. cit.*, p. 51.

Lo que sí tiene todo el sello fundamentalista, es la negación rotunda a la libertad sexual de las mujeres, la imposibilidad de éstas de mostrarse en público sin hacer evidente su adscripción al espacio privado mediante el velo, así como la negación a su derecho al divorcio y, en general, su completa exclusión de las libertades públicas. Desde esta perspectiva, los fundamentalistas islámicos son terriblemente incoherentes al abrazar un modelo de familia burguesa cuyos orígenes se encuentran en el mismo Occidente que tan ferozmente atacan. La única explicación a esta contradicción es que las formas modernas occidentales de pareja y de familia nuclear se encuentran muy arraigadas en las concepciones de las clases medias y no convendría al régimen atacarlas: lo mejor es hacerse de estos preceptos occidentales, pero a su modo.¹⁸

En una familia de mentalidad abierta y progresista como la de Marjane, la imposición del velo hará mella. Marjane acude junto con sus padres a una manifestación contra el velo, y será ésta la primera vez que la niña sea testigo de la violencia y la represión de los integristas.

Poco a poco la realidad se impone en la vida cotidiana de las mujeres iraníes; la madre de Marjane es insultada en la calle:

Dos tipos barbudos... ¡han dicho que las mujeres como yo habría que llevarlas al paredón y echarlas a los gusanos!..Que si no quería que eso me pasara, que sólo tenía que ponerme el velo." (p. 83).¹⁹

¹⁸ Celia Amorós, *loc.cit.*

¹⁹ Desde aquí, cualquier cita de *Persépolis* será referida por la página en la que aparece.

Y en la televisión se justifica la obligatoriedad del velo diciendo que sirve para proteger a las mujeres de posibles violadores:

Los cabellos de las mujeres contienen destellos que excitan a los hombres. ¡Las mujeres deben ocultarlos! Si no llevar el velo es una prueba de civilización, los animales son más civilizados que nosotros. (p. 83).

Así se irá limitando el ingreso de la mujer iraní al ámbito público. Veremos muchos ejemplos, a lo largo de la novela, de mujeres que trabajan, que estudian y que acuden a manifestaciones a sufrir rechazo, insultos y todo tipo de violencia.

Como sucede en culturas occidentales, el temor a las agresiones sexuales hacia las mujeres por parte de los hombres se ha constituido como una de las más importantes formas de control social. La imagen de la mujer seductora y, por ello, víctima propiciatoria se entrelaza con la imagen del hombre como un ser dominado por sus instintos; para ellos sólo la contención materializada por el velo de las mujeres sirve para mantener la armonía y el orden de Dios en la tierra.

De esta forma, Marjane siente que sus sueños se alejan: primero será el velo y después el anuncio del régimen de que cerrará las universidades hasta que sean reformados los textos y planes de estudio porque, afirma, que es preferible no tener estudiantes a educar futuros imperialistas.

Se acabaron las universidades yo que quería ser una mujer sabia y emancipada como Marie Curie... ¡Maldición! a la edad que fue a estudiar a Francia yo tendré diez hijos, seguro" (p. 82).

Los controles sociales hacia las mujeres son más evidentes que otras culturas, pero cumplen los mismos fines: persuadir a todas de que el espacio que les pertenece es el privado y no el público; que deben desarrollar cualidades femeninas como la sumisión y la obediencia. Incluso se fomentan como positivos para las mujeres rasgos como la ignorancia, la pasividad, la docilidad y la poca inteligencia. De este modo, a la mujer no se le concede la posibilidad de un proyecto personal de trascendencia si no es a través de otros:²⁰ el matrimonio, que no es otra cosa que una forma control de la sexualidad femenina, será, junto con la maternidad, la reputación y la decencia, la base primordial del comportamiento femenino, el cual es aceptado por gran parte de las jóvenes iraníes que no tienen la fuerza y la tenacidad de nuestra protagonista.

E, igual que en Occidente, se legitimarán los llamados “privilegios femeninos”: a) la ventaja de ser mantenidas, b) la obtención de un status social preferente al estar casadas, y c) la prerrogativa de que para conservar ambos se debe observar una actitud conservadora del orden social.²¹

Podemos entender, años después, la gran desilusión de la madre de Marjane, cuando la niña rebelde que la secundaba en la lucha por los derechos de las mujeres, a los veintiún años se casa en Irán (sin derecho al divorcio) con un iraní: “Siempre he querido que te hicieras independiente, educada, cultivada... y resulta que te casas... quiero que te vayas de Irán que seas libre y emancipada...” (p. 332). Pero la experiencia del matrimonio y del divorcio, pocos años después,

será una enseñanza de vida para Marjane y no hará más que reafirmar su espíritu libre e indomable.

Pero volvamos al año 1980, al segundo volumen de *Persépolis* y al inicio de la transformación de Irán; transformación que se manifestará, no sólo en la forma de vestir de las mujeres, sino también en la de los hombres:

Hay que precisar que si las mujeres estaban obligadas, bajo pena de prisión, a ponerse el velo, los hombres tenían formalmente prohibido llevar corbata (símbolo de occidente). Y si los cabellos de las mujeres excitaban a los hombres, también los brazos desnudos de los hombres excitaban a las mujeres: así que estaba prohibido llevar camisa de manga corta. (Marjane, p. 84).

Así, en la sociedad iraní la manera de vestir se convertirá en una cuestión ideológica: habrá mujeres “modernas” que sólo usan velo y mujeres integristas que cubrirán sus cuerpos con el chador, hombres progresistas que van afeitados y con la camisa dentro del pantalón y hombres integristas con barba y camisa por encima del pantalón. Obviamente la familia de Marjane se definía y se vestía de forma moderna y progresista.

A lo largo del primero y del segundo tomo de *Persépolis*, la familia de Marjane y la propia Marjane, que se oponían activamente al gobierno del Sha, irán comprendiendo la amarga realidad de que el nuevo régimen islámico por el que lucharon ha caído en manos de los integristas y que todo ha cambiado y no para bien.

²⁰ Hernández Cortes, Guadalupe et al., p. 16.

²¹ *Loc. cit.*



La guerra y el primer exilio

El 22 de septiembre de 1980 comienza la invasión del ejército iraquí al territorio de Irán, así inicia la guerra contra Irak que durará ocho años. Un conflicto armado como éste, le vino muy bien al régimen de Jomeini que soñaba con extender la Revolución islámica, y por ello convirtió a la guerra contra Irak en una Guerra Santa por Dios y por la propagación de la ley divina. Los niños fueron carne de cañón, los jóvenes se transformaban en mártires al morir en combate y las mujeres se convirtieron en las madres de los guerreros. La guerra fue el escenario propicio para una campaña religiosa y patriótica en la que resonaban consignas como “defensa a la patria islámica” y “lucha contra la blasfemia.”

Marjane es ya una adolescente y su vida estará, por un lado, totalmente inmersa en la “guerra santa”; como una “hija de Irán” debe honrar a sus mártires, por lo que dos veces al día en la escuela debe ponerse en fila junto con las demás niñas para golpearse el pecho y llorar por los muertos. Pero, por otro lado, en el ámbito privado Marjane da rienda suelta a su afición al punk, a grupos musicales como

Iron Maiden y a la ropa “moderna”, todo, por supuesto, prohibido por el régimen islámico.

En esta época, Marjane tiene su primer encuentro con las Guardianas de la revolución, mujeres que desde 1982 se unieron a los hombres para arrestar a mujeres que se salieran de las normas, como llevar el velo de manera incorrecta. Marjane se lleva el susto de su vida cuando pretenden llevarla ante el temido Comité, que era la comisaría de los Guardianes de la revolución.

Se impone en Irán una versión sexista del *apartheid*. El Estado toma a Mahoma como excusa para diseñar toda una infraestructura administrativa que, en manos del clero, sirve para instaurar esta segregación sexual: se crean patrullas especiales cuyo fin es el de “divulgar el bien y reprimir el mal”, es decir, controlar a los opositores del régimen y vigilar el comportamiento de los creyentes, especialmente el de las mujeres: obligarlas a llevar el velo y observar su relación con los hombres. Tal es el caso de la patrulla Zahra, conformada por hermanas musulmanas, que tienen la tarea de cachear a las mujeres retenidas en las calles por sus hermanos armados de los servicios



de seguridad del Estado.²² Una mujer detenida por los Guardianes de la revolución puede recibir azotes, ser rapada a cero y hasta ser detenida por años en una de las cárceles del régimen.

Comienzan los problemas con Marji, que, como hemos visto, hereda el carácter libre de sus padres. Ahora es una adolescente rebelde, con un incansable espíritu crítico, una ingenuidad devastadora y ese don que marcará su vida y la de su familia: el de meterse en problemas. Pero en una sociedad como ésta, donde impera el miedo, estas cualidades de Marji llevarán a sus padres a mandarla, prematuramente, lejos de ellos y de su país.

La escuela para las mujeres en Irán es el principio de una verdadera carrera de obstáculos y el primer gran problema

de Marji. Es evidente que las autoridades escolares utilizan el peso de la ley islámica para sujetar a las iraníes a falsos dogmas, a ideales que las disuadan de continuar sus estudios, así como absurdas obligaciones, prohibiciones y castigos. Marjane no lo permitirá, no le tiene miedo a nada, se enfrenta a las educadoras, es expulsada de dos escuelas: en la primera por pegar a una profesora y en la última por hacer manifiestas sus ideas políticas y criticar al régimen. Sus padres saben que eso sí le puede costar la vida. El miedo crece y en nombre de Dios han desaparecido las libertades políticas, la libertad de expresión, de reunión, de asociación, de conciencia. Jomeini se proclama como sucesor de Mahoma e intenta revivir las antiguas leyes dictadas por el profeta. Instruye a sus legisladores para crear un sistema de leyes basado en el Corán, que sustituirá al Código penal y civil, que son derogados.²³ Nadie puede estar contra las leyes de Dios.

La situación en el país se agrava cada día. Ya no hay suficiente comida, ni gasolina; las calles son peligrosas; la represión política se endurece; en nombre del enemigo exterior se extermina al enemigo interior: mucha gente es detenida y muchos prisioneros políticos son ejecutados.

Marji tiene que irse del país y sólo tiene catorce años. Sus padres le mandarán a Austria y en la víspera del viaje su abuela le da un consejo: "...mantén siempre tu dignidad, tu integridad y la fidelidad en ti misma." (p. 162). Las despedidas son un poco como la muerte, piensa Marjane en el aeropuerto, y la última imagen de su padre llevando en brazos a su madre

²² Azade Kavaní, *op.cit.*, p. 108.

²³ *Ibid.*, p.115.

devastada, lo confirma. Con esto, termina el segundo libro de *Persépolis*.

La brecha entre Oriente y Occidente

La adolescencia de Marjane lejos de su país y de sus padres no es fácil. A la soledad se suma la insensibilidad o, más bien, la indiferencia de la mayoría de los personajes que la acompañarán en el tercer volumen de *Persépolis*, en donde narra las penurias y peripecias que vivirá en Austria entre 1984 y 1989, por su situación de refugiada de guerra.



La naturaleza de la familia de Marji, que se define como moderna y progresista, que profesa un islamismo moderado y cuya forma de vivir y de ver el mundo es muy parecida a los occidentales, resultará, para muchas de las personas que Marjane conocerá en Europa, incomprensible.

A largo de los siglos se han producido y reproducido las nociones de modernidad mediante su oposición a lo no moderno, en dicotomías que abarcan desde

lo moderno/primitivo de la antropología a lo moderno/tradicional de la teoría social, y sobre todo la gran dicotomía que les da sentido a ambas: occidental frente a no occidental.²⁴ Y esto mismo sucede en este caso: el régimen islámico de Irán trata de diferenciarse de Occidente y Occidente desconoce a Irán como uno de sus miembros.

Parece que es precisamente en esta etapa de su vida cuando Marjane se dará cuenta de la brecha cultural que separa a Occidente de Oriente y, sobre todo, de la falta de interés de Occidente en el resto de visiones del mundo que pudieran existir. En los alegatos del mencionado epílogo a su obra integral, parece que nos increpa, a los lectores que desconocemos la realidad de su pueblo, mirándonos fijamente con los ojos tan abiertos y expresivos de su *alter ego*; nos grita que todos habitamos el mismo mundo, que es mentira que a su gente le guste morir en explosiones y que la paz sea sólo privilegio de una parte del mundo. Seguramente hubiera querido tener las armas que ahora posee para gritar esto mismo durante su primer exilio.

Por fin, Marjane regresa a casa después de cuatro años. Ha vivido muchas experiencias, una historia de amor estuvo a punto de acabar con ella pero logró sobrevivir; ha crecido y ya es una mujer. Frente a un espejo, antes de tomar el avión que la llevará a Irán, mira triste su imagen: ya no es la niña que años atrás dejó su país pero el velo sí es el mismo: "...y se fueron a tomar viento mis libertades individuales y sociales" (p. 257).

²⁴ Lilia Abu-Lughod, *op. cit.*, p. 22.

El definitivo adiós

Tras la vuelta de Europa, Marjane no sólo debía volver a acostumbrarse al velo, sino también al paisaje urbano tan distinto de un país capitalista adornado de anuncios publicitarios; debía acostumbrarse a un país islamista decorado con enormes murales que representan las imágenes de los mártires con leyendas en su honor, como “el mártir es el corazón de la historia”, “espero ser un mártir” y “el mártir vive eternamente.” (p. 265).

Las calles han cambiando de nombre, ahora llevan el nombre de los mártires de la guerra. Marjane se siente triste en una ciudad sórdida y destruida, se imagina que caminar por sus calles es como caminar por un cementerio repleto de víctimas de una guerra de la que ella huyó. El regreso se hace insoportable; necesita saber qué ocurrió, después de tanto tiempo tratando de evadir su realidad hasta el extremo de llegar a negar sus orígenes, tanto tiempo lejos de su familia que la llevaron a olvidar quién era.

Su padre le cuenta lo ocurrido en Irán durante su ausencia. El terrible relato de él sobre la guerra, las interminables visitas familiares, el volver a ver a su amigo de la infancia mutilado y el desencuentro con sus antiguas amigas, ahora, modelos occidentales de mujeres —aunque en un país como Irán maquillarse y tratar de vivir como occidentales es un acto de rebeldía— pero que detrás de su aspecto de mujeres modernas seguían siendo auténticas tradicionalistas, son encontronazos con la realidad que llevaron a nuestra autora a una profunda depresión: desde su regreso no pertenecía a ningún sitio; era una occidental en Irán y una iraní en Occidente, lo que le provoca una crisis de identi-

dad que termina con un fallido intento de suicidio. Un pasaje sin duda oscuro de su vida, pero gracias a que es narrado con un toque irónico no cae en una escena melodramática, aun cuando conserva una gran carga emotiva.

A partir de entonces, decide tomar las riendas de su vida. Comienza una relación amorosa, que no será muy diferente a sus relaciones en Viena, sino fuera por el entorno de represión: los ojos vigilantes de los Guardianes de la revolución ante cualquier falta, tocarse en público o simplemente caminar juntos por la calle podía hacerlos acreedores a humillaciones, multas, azotes, detenciones y toda clase de torturas. El exterior se vuelve peligroso y la vida de los iraníes se desenvuelve discretamente entre las cuatro paredes de las casas. Marjane y Reza, su novio, tienen que pasar mucho tiempo encerrados en casa para poder estar juntos, encerrados en ellos mismos.

Marjane ha sido aceptada en la universidad; estudiará Bellas Artes en Teherán y para su ingreso le pidieron una pieza sobre los mártires de la Revolución y ella reprodujo *La Piedad*, de Miguel Ángel, con la Virgen cubierta por un chador y Jesús vestido de militar.

Para poder ir a la universidad, Marjane debe llevar una especie de uniforme que consta de pantalones, túnica y cogulla; los hombres deben mantenerse separados de las mujeres; en algunas facultades hay escaleras especiales para cada sexo y en las sesiones de dibujo la modelo que posaba estaba oculta bajo un chador. Está claro que la universidad es territorio de los integristas: uno de los primeros eventos al que tiene que asistir Marjane es una conferencia organizada por la Dirección con el tema “La conducta moral

y religiosa”; en ella se les exhorta a los alumnos, pero sobre todo a las alumnas, a mantener una conducta decente, a llevar adecuadamente el atuendo permitido, a cubrirse bien el pelo, a no maquillarse. Marjane vuelve a la carga y hace una gran muestra de valentía al oponerse, frente a todos, a los “barbudos” que presiden la conferencia.

Su atrevimiento le costó terminar en la Comisión Islámica; podría ser expulsada de la universidad o algo peor: ser arrestada, encarcelada o torturada. Sin embargo, tiene la suerte de que el mulá que la juzga aprecia su honestidad e incluso le pide que diseñe un uniforme más adecuado para sus compañeras; una batalla más ganada para Marjane, aunque es una victoria agri dulce, ya que el velo seguirá siendo su compañero.

El uso del terror como arma es sumamente efectivo en manos del Estado islámico; se ha convertido en una práctica cotidiana y ya nadie se sorprende de la imposición de castigos arbitrarios y menos si son mujeres las víctimas más asiduas. Marjane, como muchos estudiantes, se enfrenta al régimen como puede, pero desde que en 1980 y hasta 1983 el gobierno encarceló y ejecutó a miles de bachilleres y universitarios, ya nadie se atrevía a hablar de política. La lucha se había vuelto más discreta, se basaba en pequeños detalles, que para los Guardianes de la revolución podían ser motivo de subversión: enseñar las muñecas, reírse fuerte, maquillarse o llevar puestos unos calcetines rojos como Marjane, que por ese atrevimiento pasó un día entero en el Comité. Los delitos son absurdos pero las consecuencias son reales: Marjane fue detenida en una ocasión por correr para

alcanzar el autobús, el motivo según los Guardianes: movimientos impúdicos.

El régimen había comprendido que si una persona salía de casa pensando... ¿El pantalón es bastante largo? ¿Llevo el velo bien puesto? ¿Se me ve el maquillaje? ¿Me darán latigazos? Ya no se preguntaba ¿Dónde está mi libertad de pensamiento? ¿Dónde está mi libertad de expresión? Mi vida ¿es soportable? ¿Qué sucede en las prisiones políticas? (Marjane, p. 317).

En el artículo 102 del Código penal de la República Islámica se establece que: “Las mujeres que aparezcan en público sin respetar el *heyab*, velo islámico, serán condenadas hasta con 74 latigazos en público”; con este artículo el clero ha hecho más que simplemente imponer una forma de vestir “decente” a las mujeres iraníes, ha enterrado sus cuerpos en el sudario que las ahogará para siempre.²⁵

Las mujeres iraníes, desde los ocho años, deben cubrir sus cuerpos con telas gruesas de color oscuro, sólo pueden dejar al descubierto la cara y las palmas de la mano. La rebeldía de la mujer al uso del velo se considera tan peligrosa como el terrorismo. Parece que para el régimen islámico, el terror nunca alcanza un grado suficiente, por eso los ayatolas se han especializado en diseñar nuevas y más sofisticadas formas de control sobre las mujeres.

El velo encarna múltiples significados: es el pecado de la mujer, el suplicio que les recuerda constantemente que se mueven en los márgenes de la perversión de la que ellas son las culpables portadoras, la

²⁵ Azadé Kayaní, *op. cit.*, p. 120.

tentación, el objeto de deseo de los hombres, la sexualidad culpable de las mujeres... Pero detrás de la aparente sumisión crece una implacable rebeldía, mujeres como Marjane llevan una vida privada y secreta muy alejada de su vida pública. Por eso, explica Marjane, se han vuelto un poco esquizofrénicas.



No obstante, el comportamiento esquizofrénico no es exclusivo de las mujeres. En la universidad, Marjane descubre el contraste entre la imagen oficial de Irán y la vida real de la gente, la que se vive en privado. Pero siempre está presente el miedo, la conciencia de que se hace algo prohibido; cualquier reunión puede ser sorprendida por los guardianes y terminar en tragedia. A pesar de todo, la gente tiene que vivir: "Eso es lo que quieren ¡Impedir que vivamos! Nada les jode más que vernos felices" (p. 326).

La vida siguió y el matrimonio llegó a la vida de Marjane. En un país como Irán, la única forma para que una mujer pueda convivir con un hombre, no sólo vivir con él o hacer viajes juntos sino simplemente hablar con él en la calle, sin temor a multas o castigos, era casándose; sin embargo, queda claro, para Marjane, que contraer matrimonio sólo para sobrellevar la presión social no es necesariamente una razón de peso para compartir la vida con un hombre y que no bastarán el cariño y la afinidad política para mantener su relación. La experiencia, entre muchas cosas, enseñó a Marjane que, a pesar de que su esposo era de mente abierta como ella, en Irán el matrimonio es una atadura social tan pesada como el velo; que ser una mujer divorciada significa un estatus menor al de mujer y que, ante esta aplastante realidad, había llegado la hora de marcharse para siempre.

Si un hombre mata a diez mujeres en presencia de otras quince, nadie puede condenarlo como asesino, porque en un caso de asesinato, ¡Las mujeres no podemos prestar declaración! ¡Es él el que tiene derecho al divorcio y, si se lo conceden, se queda con la custodia de los hijos! Oí a un religioso justificar esta ley diciendo que el hombre era la semilla y la mujer la tierra en que se ponía esta semilla, ¡así, que era natural que los niños fueran del padre! ¿¿¿Te das cuenta??? ¡No puedo más! ¡Me voy a ir de este país! (Marjane, p. 352)



REFLEXIONES FINALES

Me parece importante destacar que *Persépolis* de ninguna manera puede verse como una descripción de las condiciones de vida de las iraníes, aún cuando trate de la vida de una. Ni siquiera deja de ser una visión muy subjetiva de la historia de Irán, y todo ello es comprensible, primero, porque éstos nunca fueron los objetivos de la novela y segundo porque Satrapi cuenta la historia de Irán desde su propia perspectiva, y la condición de mujer iraní desde su propia vivencia.

En cuanto a la situación de las mujeres en el régimen islámico nos faltó conocer qué pasa al interior de las familias integristas, qué pasa con las mujeres que además de la represión del régimen sufren la violencia en sus propios hogares, qué piensan y qué sienten las mujeres convencidas de que el chador las libera, qué

infierno viven las niñas obligadas a contraer matrimonio a los quince años, qué ocurre con las mujeres repudiadas por el marido. Desde la mirada de Marjane conocimos las caras ceñudas delineadas por el chador de las guardianas y la mirada esquiva y aterradorante de los barbudos guardianes, pero no nos internamos en su mundo; es lógico, ése no es el mundo de Marjane Satrapi.

Igualmente, Satrapi parece pasar de largo por acontecimientos fundamentales de la historia reciente de Irán, como la crisis de los rehenes en la embajada de Estados Unidos en Teherán, los cambios políticos en los primeros años tras la caída del Sha o la figura de Jomeini, al que en toda la obra jamás nombra, y es lógico, porque en su familia hay imperialistas, comunistas, familiares torturados por el régimen del Sha y otros ejecutados por el régimen de Jomeini, pero no hay integristas.

En un relato autobiográfico como lo es *Persépolis*, y como resulta también en la vida, le damos un sentido a los acontecimientos dependiendo de nuestro punto de vista, pero el punto de mira de Marjane Satrapi es asombroso y, a pesar de lo dicho, después de disfrutar este libro y de los demás que ha publicado, a los lectores nos queda la sensación de que ese mundo que parecía tan lejano está más cerca de nosotros de lo que creíamos. Incluso a los que no estamos tan acostumbrados al cómic, Satrapi logra atraparnos y demostrar indudablemente que este género es tan capaz de reflejar con crudeza una realidad como la literatura o el cine. El lenguaje visual de la novela gráfica de Marjane Satrapi es una mezcla de contundencia, ironía, humor, sensibilidad y ausencia de victimismo, y todo ello materializado en unas sobrias viñetas en blanco

y negro, de estética minimalista que recuerdan la simpleza de los dibujos infantiles directos y sin adornos.

Afortunadamente, como se ha mencionado, Marjane Satrapi no es un garbanzo de a libra, es parte de una nueva generación de grafistas, entre los que se cuentan David B., Dupuy y Berberian y Lewis Trondheim, los cuales reivindican, mediante la autobiografía y la historieta de trasfondo social, la vigencia creativa y cultural del cómic ■

BIBLIOGRAFÍA

- Abu-Lughod, Lila, *Feminismo y modernidad en Oriente Próximo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- Amorós, Celia, *Vetas de la Ilustración. Reflexiones sobre feminismo e islam*, Madrid, Cátedra, 2009.
- Behrang, *Irán: un eslabón débil del equilibrio mundial*, México, Siglo XXI Editores, 1979.
- Beaty, Bart, *Unpopular Culture. Transforming the European Comic Book in the 1990's*, University of Toronto Press, 2007.
- Halliday, Fred, *Irán: dictadura y desarrollo*, México, FCE, 1981.
- Hernández Cortés, Guadalupe, et al. "La Educación y el desarrollo de las mujeres en el siglo XXI", en *Cuadernos de psicología, educación y género*, México, ENEP Iztacala/UNAM, 1995.
- Kayaní, Azadé, *Entre coronas y turbantes. La mujer en el país de los Ayatolás*, Barcelona, Flor del viento, 1998.
- Keall, E.J., "La situación tras las conquistas de Alejandro", en *Historia de las civilizaciones antiguas*, Vol. I, Edición de Arthur Cotterell, Barcelona, Editorial Crítica, 1984.
- Satrapi, Marjane, *Persépolis* (volumen integral), Barcelona, Norma, 2009.

LA IMAGEN FEMENINA EN DOS HISTORIETAS: *PÁGINAS ÍNTIMAS E HISTORIAS DE MUJERES*

CECILIA COLÓN*

Durante muchos años, se ha considerado a las mujeres como uno de los públicos más cautivos con respecto a las revistas sentimentales de historietas. Esto no es de extrañar, pues desde el siglo XIX las revistas se hicieron pensando en que quien las iba a leer eran ellas, de aquí que el contenido ensalzara el sentimiento y las cualidades femeninas. Por esta razón, una de las líneas más explotadas en las historietas fue y ha sido la sentimental. Se tiene la certeza de que las mujeres somos más sensibles y emotivas por estar tan cerca de la familia, la educación y, sobre todo, la maternidad; motivo por el que las historias de amor¹ siempre han sido un tema recurrente dentro de la literatura. Si hacemos un examen de memoria individual, nos resultará muy difícil recordar una historia en la que no

esté involucrado el amor, ya sea como personaje principal o como situación; a veces, las aventuras y la acción pueden tener mayor peso, pero el sentimiento siempre está allí, presente de manera definitiva o tangencial. ¿Acaso no es el sentimiento el motor de todo lo que hace el ser humano?

En la década de 1960, una de las revistas de historietas sentimentales más leídas fue *Lágrimas, Risas y Amor*, escrita por Yolanda Vargas Dulché, que llenó la mente y la imaginación de las mujeres lectoras, pues las hacía viajar, semana tras semana, a diferentes regiones del planeta conociendo distintas culturas y costumbres, incluso a mundos completamente fantásticos. Seguramente muchas de ellas suspiraron por el galán de Oyuki o de Yesenia, o envidiaron la belleza exótica de Rarotonga².

Sin embargo, y a pesar del éxito comercial, en esa década y las siguientes, la historieta no tuvo el lugar que se le ha

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Recordemos a la recién desaparecida Corín Tellado (1927-2009), escritora española, que ha sido una de las más prolíficas de este tipo de novelitas rosas y sentimentales y, "supuestamente, la segunda más leída después de Cervantes, según datos de la UNESCO". Carlos Rubio, "Muere la reina de la novela rosa", en línea, en www.reforma.com (12 de abril del 2009).

² Estas historias, todas originales de Yolanda Vargas Dulché o, en su defecto, adaptadas por ella, entraron a infinidad de hogares mexicanos durante esa época.

dado ahora como novela gráfica; estaba clasificada como literatura de ínfima categoría, pero nadie podía negar los altos volúmenes de venta semanales que tenía³.

Con los años, las historietas fueron evolucionando tanto en su forma como en sus historias. La entrada del color marcó un parteaguas con respecto al sepiá tradicional, aunque no logró desbancarlo del todo, pues en ocasiones se volvía a él; también el tamaño se redujo: de ser en esa década de tamaño carta, mucho tiempo después acabó siendo de la cuarta parte; pero el precio aumentó, costaba un peso (\$1.00) y subió hasta cinco (\$5.00) en los años 90, entre otros cambios que se dieron paulatinamente con el paso del tiempo y la tecnología.

En este aspecto, habría que agregar que en las viejas historietas había un letrista que se encargaba de pasar todo el texto a mano, cuadro por cuadro en los cartones; ahora, con la computadora, este letrista lo hace mediante la máquina y es más rápido, pero la sensación de calidez de una letra manuscrita contra la de una computadora, por mucho que quiera imitarla, no tiene paralelo.

Hablaré de dos ejemplos que conozco de manera muy cercana porque yo colaboré en ambas revistas escribiendo las historias⁴ que iban dirigidas a las mujeres no sólo de esta ciudad, sino a las de las ciudades de provincia, pues era don-

de tenían mayor distribución estas revistas, por lo tanto, ése era nuestro público y éste es sólo el relato de esa experiencia.

En la década de 1990 salieron al público dos historietas pensadas expresamente para mujeres por su temática: *Páginas Íntimas* de Editorial Ejea, en 1993, e *Historias de Mujeres* de Editorial Trompo, en 1998⁵. En las dos se buscaba hacer historietas llenas del sentimiento femenino, con historias que fueran muy reales, que exaltaran dichos sentimientos, además de la sensibilidad, característica que siempre se le ha atribuido a las mujeres, para lograr, así, que las lectoras se sintieran identificadas tanto con los personajes como con las situaciones. La diferencia entre las dos consistía, básicamente, en que *Historias de Mujeres* tenía relatos un poco más cortos: el tamaño convencional eran 180 cuadros⁶, mientras que para *Páginas Íntimas* había que escribir más de 200 cuadros; de hecho comenzó siendo de 300 –casi el doble de lo acostumbrado– y eso implicaba mucho trabajo al momento de pensar en la historia, porque ésta debía tener un conflicto lo suficientemente climático como para dar la extensión requerida sin que se cayera la historia y sin que se perdiera el interés.

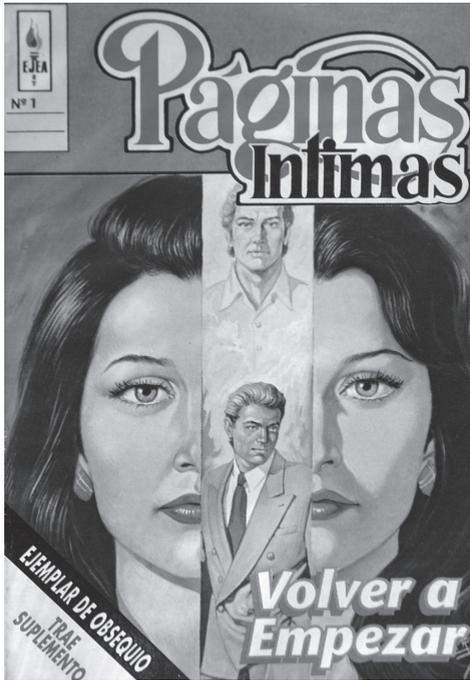
Esta última, además, tenía un pequeño suplemento inserto en el centro de la

³ Se decía que *Lágrimas, Risas y Amor* vendía más de un millón de ejemplares por semana y que mucha gente aprendió a leer motivada por la curiosidad de no sólo quedarse con el dibujo de la historia, sino conocerla en su totalidad.

⁴ Para más datos acerca de mi experiencia en el mundo de la historieta se puede consultar mi artículo: "Breve historia de una experiencia", en *Tema y variaciones de literatura*, núm 27, Semestre 2, 2006, pp. 203-210.

⁵ No significa que otras editoriales de ese momento, que además eran competencia de Ejea y Trompo, como *Vid* (en los años 60 se llamaba *Edar* y era donde se publicaba *Lágrimas, Risas y Amor*) o *Novedades*, no hayan tenido productos similares, recordemos *El libro único*, de la primera, y *El libro sentimental*, de la segunda; empero las que conozco de manera muy cercana, son los ejemplos que cito.

⁶ Los cuadros incluyen un dibujo de la situación y los diálogos, además del texto que lo explica, si es que este último se requiere.



historieta que incluía breves artículos sobre moda, salud, consejos femeninos, maquillaje, ejercicios, etcétera; esta parte se publicaba en papel brillante y a color, como un agregado interesante para aumentar las ventas⁷; mientras que la historia era en sepia. Su periodicidad era semanal y cuando se lanzó al mercado, se obsequiaba otra revista como gancho para el público, que por el precio de una se llevaba dos⁸.

⁷ Vale la pena recordar que *Páginas Íntimas* empezó costando \$1.50 y terminó en \$3.00, mientras que *Historias de Mujeres* comenzó con \$3.00 y acabó en \$5.00. La variación tan grande de precios entre una y otra se debe a que la primera salió al público años antes que la segunda.

⁸ Esta oferta era por tiempo muy limitado, quizás no más allá de mes y medio, en lo que la revista se posicionaba en el gusto del público consumidor.

Historias de Mujeres salió cinco años después de *Páginas Íntimas*, y en ella se buscaba que las narraciones fueran muy realistas y hablar no sólo de las clásicas historias de amor o color de rosa que fueron tan famosas en décadas pasadas. En aquellos años, 1994-1995, se pasaba por un momento de crisis económica muy fuerte en el país. Situaciones de esta índole, generalmente, tienen repercusiones sociales, y quienes estábamos involucrados en hacer historietas pretendíamos darle a la gente un rato de distracción, ayudando, así, a alejar al lector, aunque fuera momentáneamente, de sus problemas, pero al mismo tiempo se intentaba que el mensaje fuera realista, sin caer en optimismos o pesimismo absurdos que sonaran increíbles, por eso se buscaba la realidad como parámetro en estas revistas. Esto es importante porque se puede sostener toda una discusión sobre la



ficción en la literatura, pero ¿hasta dónde es ficción basada en la realidad y hasta dónde es ficción por la ficción misma?

Las historias de ambas revistas iban dirigidas al público femenino, pues es quien más las consume, pero también se buscaba que quien las comprara —aunque no fueran mujeres— pudiera leerlas dentro de su casa, es decir, no se pretendía darle pornografía o vulgaridades, condiciones que hacen que se tenga que esconder la historieta del ámbito familiar; se buscaba que esas historias pudieran entrar a la casa de cualquier persona y que nadie se avergonzara por comprarlas⁹. Con esto, tampoco se pretendía que las historietas fueran blancas e inocentes: tenían un conflicto de índole personal y sentimental, muchas veces muy fuerte, pero bien narrado, sin caer en exacerbaciones absurdas o regodeos en escenas grotescas que vulgarizaran el contenido.

Una de las características más importantes de dichas revistas es que las protagonistas son mujeres, y aquí surge una cuestión: ¿qué clase de mujeres eran las que se retrataban allí? ¿Cuál era el mensaje que se quería dar a las lectoras? ¿Cuál era la imagen de mujer que se buscaba que ellas tuvieran para identificarse, al momento de leer las revistas?

⁹ Hago esta aclaración, pues en el año de 1997, debido a la difícil situación económica que se vivía, Editorial Ejea tomó la decisión de hacer una revista francamente pornográfica y vulgar, aunque sólo sería temporal, mientras la situación financiera de la editorial mejoraba un poco —al menos eso fue lo que argumentó uno de los directores—, sin embargo, al ver que las ganancias aumentaban, poco a poco el resto de las diferentes revistas, al paso del tiempo, fueron tomando este camino y lo que supuestamente iba a ser temporal, prácticamente se quedó de manera definitiva hasta la desaparición de la editorial en 2001.

Para 1998, el modelo de mujer sumisa, abnegada, dulce y comprensiva, tan elogiado en décadas anteriores, no podía tener la misma vigencia, la realidad lo había superado en todo sentido, la sociedad mexicana había evolucionado y los parámetros ya no eran los mismos:

Sumisa: ¿Ante quién? ¿Frente a un marido impositivo y misógino, frente a unos hijos tiránicos? Desde finales del siglo xx, muchas mujeres dejaron de ser sumisas porque se dieron cuenta de que esa actitud no les servía de nada si estaban en un mundo en donde la competencia en todos los ámbitos y en todos los niveles era fortísima, y en muchos sitios privaba la ley del más fuerte. Ahora la mujer tenía que enfrentarse a la vida, a un trabajo, muchas veces fuera de casa, para poder subsistir.

Abnegada: ¿Con quién y para qué? El *Diccionario de la Real Academia* define abnegación como el “sacrificio que alguien hace de su voluntad, de sus afectos o de sus intereses, generalmente por motivos religiosos o por altruismo”. Si vivimos en una sociedad en donde nadie se sacrifica por nadie y en donde el verdadero altruismo está cada vez más lejos de lograrse, ¿por qué pedirle a las mujeres que sean abnegadas? ¿Por qué no pedirselo también a los varones? Habrá momentos en que el sacrificio sí sea necesario y sea muy loable por parte de quien lo hace, pero debe hacerse con plena convicción y no como una imposición sólo por el hecho de ser mujer. El sacrificio no es cuestión de género, pues la Historia nos ha dado ejemplos de muchos hombres y mujeres dispuestos a él por una causa justa y social, pero no un sacrificio cotidiano familiar que sólo hace ver a la mujer

que lo practica como alguien que no tiene más pasión en la vida que ésa.

Dulce: ¿Tendría que ser forzosamente una característica femenina? ¿Cuántos hombres hay que son dulces en su trato y en su manera de conducirse con el resto del mundo, en sus relaciones personales y de amistad? ¿Acaso la grosería y la sequedad son forzosamente masculinas?

Comprendiva: No me parece que ésta tenga que ser una característica exclusiva del género femenino. Hay hombres con quienes se puede hablar de lo que sea y entienden y enriquecen la perspectiva de lo que se les comenta con sus atinados puntos de vista y opiniones.

Menciono sólo cuatro características que durante años se han machacado como de la exclusividad femenina y no es así. El final del siglo XX mostró a otra clase de mujeres que son las que cada vez se ven más por la calle, por las oficinas, por las universidades, por la vida.

Es una mujer que busca independencia, que ha tenido que enfrentarse a la vida, a divorcios o soltería, a los hijos, a la familia, a compañeros de oficina, ha tenido que vivir fuera de la casa que en años pasados representó su ámbito natural, su lugar, su seguridad y el sitio que le correspondía por derecho. Esta nueva mujer ha tenido que dejar toda esa comodidad hogareña y salir a la calle para conocer lo que es mirar a la vida de frente y tratar de vivirla, ya no desde su entorno de seguridad, sino desde el lugar mismo que representa el peligro y la indefensión: la calle, pues las circunstancias la han obligado a hacerlo; un espacio que por años ha sido exclusivamente masculino. Ahora pareciera que estos ámbitos que antes estaban tan separados, están más cercanos que nunca, ya no son de la

exclusiva pertenencia de ninguno de los dos sexos, pues los comparten y, en ocasiones y por circunstancias diversas, se han invertido las presencias masculina o femenina en ellos.

Las heroínas que protagonizaron las historias que aquí comento eran más fuertes, más valientes; sí dulces, sí comprensivas, pero no sumisas ni abnegadas porque las pruebas que les ponía la vida les impedían ser pasivas; siempre tenían un crecimiento debido a sus experiencias, que las hacían ser mejores personas. Quienes nos dedicábamos a escribir estas historias —porque éramos hombres y mujeres por igual— lo hacíamos sobre las mujeres que eran madres solteras, viudas, divorciadas; que tenían hijos pequeños que cuidar, o adolescentes con los cuales había que lidiar; que tenían que trabajar porque, a pesar de un marido, a veces el salario no alcanzaba.

Escribíamos sobre esta mujer nueva y diferente que debía salir adelante y demostrarse, primero a sí misma, que no necesitaba tener forzosamente la presencia de un hombre al lado para poder sentirse plena y satisfecha; con esto no quiero decir que no se complementara con una pareja, si así lo quisiera.

La definición de mujer tuvo un cambio muy profundo a lo largo de todo el siglo XX y esto se puede constatar a través de la literatura, a través de las novelas que ofrecen otra perspectiva de ella¹⁰. Al final de ese siglo XX nosotros no podíamos seguir escribiendo sobre un concepto ya caduco y fuera de la época que estábamos viviendo. Las historietas tienen

¹⁰ Recordemos todos los movimientos feministas que han estado presentes a lo largo del siglo XX y que han cuestionado el rol de la mujer dentro de la casa y fuera de ella.

la particularidad de ser muy cambiantes y versátiles porque van de la mano del tiempo en que se escriben y salen a la luz pública, de aquí que una de sus relaciones más estrechas con la realidad sea la inmediatez; son un reflejo muy vivo y cercano de lo que cada uno de los escritores vive y plasma en la historia que escribe.

La historieta generalmente va a la vanguardia de los cambios que se dan en la sociedad, debido a que la mayoría se basa en la actualidad cotidiana, la que se vive todos los días. Si comparamos el dibujo, la vestimenta, los peinados y hasta el físico de los personajes de las historietas de hace 40 años, con los de una actual, el cambio y la evolución en estos aspectos es evidente, además del lenguaje, pues en aquellos años no se escribían palabras groseras ni altisonantes, no había albures ni nada que pudiera lastimar la sensibilidad de los lectores, se privilegiaba el respeto al público.

Si tomamos una historieta que se escribió en la década de 1960, veremos representada a una mujer muy distinta de la representada en la década de 1990. La primera podría protagonizar una historia en donde el entregarse al novio era una gran "prueba de amor" y embarazarse sin estar casada era un pecado, una afrenta a la sociedad y a la familia, una vergüenza de la que no se hablaba y lo mejor era esconder el "terrible suceso" como un secreto. Sin embargo, en la década de 1990, nadie se espanta ni dice nada sobre tener relaciones íntimas con un novio, quien ya no pide "pruebas de amor"; también ellos han cambiado. Ahora, gracias a los diversos anticonceptivos, cada vez es más difícil que una mujer se embarace porque "no supo lo que hacía". La mujer de 1990 está más informada y sí

sabe lo que hace, pues ahora suena imposible que no sepa cómo cuidarse para evitar las consecuencias que implica un embarazo no deseado.

El concepto de la maternidad también se ha transformado durante el siglo xx; mientras que las madres de años atrás se sacrificaban hasta lo inimaginable por la supuesta felicidad del hijo, incluyendo la nulificación total de ellas, cualidad muy ponderable en épocas pasadas, ahora esa misma mujer que quiere a sus hijos, los cuida y está dispuesta incluso a dar la vida por ellos, también quiere ser feliz y quiere sentirse realizada y vivir la vida que le fue otorgada para disfrutarla y no hacerla a un lado en aras de la felicidad de otros, aunque esos "otros" sean sus propios hijos. Ella también merece lograr lo que quiere y tener un lugar en la sociedad.

Las protagonistas de *Historias de mujeres* y *Páginas Íntimas* ya piensan más en ellas mismas, buscan, sí, la felicidad de sus familias, pero también la propia y comienzan a entender que no se trata de sacrificarse y nulificarse por los demás: se trata de ser feliz con los demás. Si ella se siente bien con lo que hace, lo reflejará en su comportamiento, en su carácter y sus actitudes serán muy distintas de las de alguien que vive frustrado porque no pudo realizarse como ser humano y lo que hace le parece tedioso porque no le gusta ni mucho menos lo disfruta.

¿Y qué sucede con los deseos, las emociones? ¿Qué tan válido es, para una mujer, demostrarlos, hablar de ellos? Durante años se nos dijo que debíamos ser recatadas y discretas. Y yo me pregunto, ¿eso tiene que ver con no sentir? Tampoco pretendo que una mujer se exhiba, me parece que los dos extremos son malos, pero ahora una mujer puede hablar de

lo que le gusta, de lo que desea y siente, porque ella también tiene deseos íntimos, sólo que por años recibió un fuerte entrenamiento para no demostrarlos, para ocultarlos porque eran “malos”, “impuros”; sólo los hombres hablaban de eso. Creo que llegó el momento de poder hablar de ellos sin culpa y sin parecer una mujer fatal o fácil, simplemente ser una mujer que habla de lo que siente con naturalidad.

En *Historias de mujeres* y *Páginas Íntimas* tratamos de darle un escape a las sensaciones y a los sentimientos más íntimos de una mujer, quisimos escharbar en los recovecos que a veces se quedan perdidos, en aquéllos en los que ni las propias mujeres nos atrevemos a asomarnos por temor, por pudor o por ignorancia y con estas revistas tratábamos de llegar a ese fondo, a esos detalles que a veces pasan inadvertidos para entender a una mujer y para entendernos todas, para poder compartir lo que sentíamos sin penas, sin falsedades, pero asumiéndonos como lo que somos, con nuestros defectos y nuestras virtudes: no somos unas santas pero tampoco unas muje-

res fatales, simplemente somos seres humanos que vivimos la vida y queremos hacerlo con intensidad, honestidad y valentía; ya no podemos quedarnos en nuestro papel de pasividad y sumisión; hemos aprendido a tomar decisiones, a luchar por nuestras propias convicciones y a no depender de nadie para lograrlas. Eso es lo que intentamos hacer con estas revistas.

Desgraciadamente, *Páginas Íntimas* dejó de existir en 1999 e *Historias de Mujeres* en el 2001. ¿Qué fue lo que acabó con ellas? Dar la explicación exacta es difícil porque no hay una sola razón, son varios los factores que se unen para dar este resultado; uno de ellos fueron las ventas que no eran las que esperaban los directores y dueños de las editoriales. Esto solamente nos muestra a un público en constante cambio y evolución no sólo económicos sino de sus propios gustos e intereses.

En fin, murieron estas dos revistas, pero no la imagen de la nueva mujer que quisimos ayudar a crear en esta sociedad tan cambiante, tan viva y tan singular como es la mexicana ■

ORALIZACIÓN Y PERFORMANCE: UNA INTERPRETACIÓN POSIBLE SOBRE LAS TERTULIAS DECIMONÓNICAS

LETICIA ROMERO CHUMACERO*

I
En el México del último cuarto del siglo XIX, para casi nadie era un secreto la capacidad expresiva de Ignacio Ramírez, y no lo era porque justo eso le había valido el mote de *Nigromante*. Por esa razón no sorprende el entusiasmo con que Francisco Sosa describió el vigor persuasivo de Ramírez; lo cito:

Oímos su voz fascinadora, cuando inspirado por su ardentísimo amor a las letras, arrebatada al auditorio y le tenía suspenso de sus labios. En aquellos momentos parecía que su rostro se transfiguraba y su acento llegaba al oído como música deliciosa.¹

En otra oportunidad, el Liceo Hidalgo celebró una sesión que a decir del periodista que la reseñó, formaría “época en los fastos de la literatura nacional”. En la animada discusión de esa noche participó

otra vez Ramírez, quien habló “durante una hora, como tiene la costumbre de hablar este insigne literato [...dominando] de tal manera a la concurrencia que todas las almas estaban pendientes de su palabra”.² Tanto la vívida imagen plasmada por Sosa como la reseña del articulista, parecen dar cuenta de una especie de actuación donde el sentido de las palabras vale tanto como la circunstancia donde fueron dichas. Ambas experiencias tuvieron lugar durante reuniones literarias verificadas en el México decimonónico nocturno, creativo, dado a la socialización.

Alicia Perales, precursora en el estudio de aquellas tertulias, se ha ocupado de los nombres con los que solían bautizarlas, a saber: “academias, arcadias, asociaciones, alianzas, ateneos, bohemias, círculos, clubes, falanges, liceos, salones, sociedades, uniones y veladas”.³ Agrupaciones, pues, donde se propiciaba la libre discusión de temas artísticos, científicos y políticos; donde se compartían las novedades literarias y se ponía a consideración de los

* Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Cuauhtepac.

¹ Francisco Sosa cit. por Ignacio Manuel Altamirano, “Biografía de Ignacio Ramírez”, en *La literatura nacional*, t. II, p. 252.

² Véase “Liceo Hidalgo”, en *El Siglo Diecinueve* (martes 7 de mayo de 1872), p. 3.

³ Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias*, p. 30.

colegas de varias generaciones el poema más reciente y la reflexión filosófica en boga; donde se establecía el canon, nutrido por quienes se erigían en autoridades; donde se amasaban las relaciones políticas que propiciarían el ingreso en la lista de colaboradores de un periódico, un puesto en la burocracia o el ansiado reconocimiento en la naciente república de las letras. En este sentido, Perales los ha calificado oportunamente como “centros de docencia literaria”.⁴ Señoras y señores, médicos, abogados, diplomáticos, estudiantes, profesores, burócratas, miembros del clero, hacendados y comerciantes, departían en esos encuentros semanales que llegaron a ser focos de difusión cultural capaces de costear la impresión de libros y periódicos, así como de organizar representaciones teatrales y recitales poéticos.

Pues bien, en las siguientes líneas me propongo añadir otro elemento a la caracterización de esas reuniones, identificándolas como hechos sociales donde la palabra fue signada por su contexto y sus actores; es decir, como una suerte de *performance*. Desde luego, en una primera instancia esta denominación puede antojarse anacrónica aplicada a hechos previos a Tristan Tzara y su afán por *épater le bourgeois*.

No obstante, considero posible su uso, ya que aquellos encuentros culturales del siglo decimonono ostentaron varios de los gestos peculiares de la *performance* o *acción artística*, tal como se configuró ésta en el vocabulario del siglo XX: involucraban un momento específico, un espacio concreto, el cuerpo del artista y su interacción con el público en derredor,

⁴ *Ibid.*, p. 41.

todo ello por la vía de la literatura, pero también de la música y las artes plásticas. Por ende, denominarlos con una palabra cuyo significado en el ámbito creativo se acuñó décadas más tarde, tiene razón de ser a manera de licencia interpretativa que posibilita develar uno de los usos antiguos de la palabra *literatura* —aquel que la ligaba a la socialización— un significado preñado de sinestesia.

Para abordar este tema con más elementos, señalaré primero que aun cuando la mexicana no era hacia el siglo XIX una cultura sólo oral, sí puede calificarse como una cultura *oralizadora*, esto es, un ámbito donde “la comunicación [...] reúne a la gente en grupos”:⁵ en la plaza pública, en los cafés, en la iglesia y, claro, en las tertulias. Por ello, más allá de los productos textuales emanados de esas alianzas y fijados tiempo después por la imprenta, habría que considerar la esfera donde fueron dados a conocer; es decir, las voces, ademanes y protocolos, tanto de los poetas que leían como del público que los escuchaba, conformado frecuentemente —aunque no siempre— por poetas también.

Así, con Paul Zumthor es posible señalar la importancia de atender la “ocasión, sus públicos, la persona que [...] transmite y el objetivo que pretende a corto plazo”.⁶ Aunque no sólo a corto plazo, añadiría yo, pues resulta evidente la función social cumplida por el evento en su calidad de órgano difusor de ideas estéticas y políticas más allá del grupo.

⁵ Walter Ong citado por Margit Frenk en *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, p. 34.

⁶ Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, p. 155.

Lo anterior permite entender la lectura mediante la cual un poeta divulgaba sus manuscritos, como un ejercicio donde se ponía en juego un texto escrito pero también su realización sonora. En efecto, la lectura en voz alta implica varios niveles de sentido determinados por lo que se expresa, tanto como por la forma en que ello tiene lugar; tonos y volúmenes de la voz, gestos y ademanes, atuendos de los poetas, comportamiento de la concurrencia, sitio donde se efectúa el acto..., todo eso contribuye a que pensemos en una escenificación en la cual la obra literaria no es únicamente el manuscrito enrollado bajo el brazo del vate.

Recordemos el rostro transfigurado del *Nigromante*; la fascinadora, ardiente y musical alocución escuchada por Sosa; consideremos las reacciones físicas del auditorio suspenso de los labios del bardo. Insisto: el cuerpo y sus vicisitudes formaban parte de aquel código comunicativo, por lo mismo, resultan claves de interés para interpretarlo como una suerte de puesta en escena, como una *performance* ligada a la oralización de la literatura.

II

Investigadores como Margit Frenk, Gérard Genette y Walter Ong sostienen que no obstante la existencia de la imprenta, el consumo literario continuó siendo fuertemente oral aún en el siglo XIX.⁷ Hoy día leemos la poesía de nuestros autores románticos. La *leemos*, subrayo. Hubo un momento cuando esos textos fueron *dichos* en el marco de alguna institución,

⁷ Frenk cita a Genette y Ong en *op. cit.*, pp. 42-43.

en las salas de los escritores o bien, en las de sus mecenas. El momento social en que ocurría la expresión era muy distinto del que ocupamos para leer en silencio, eso que fue dado a conocer de viva voz. De esa costumbre dio cuenta hacia el final de la centuria un preceptista:

Los poetas, siempre muy amantes de mostrar vivos los felices partos de su musa, no perderían muchas ocasiones de recitar sus propios versos, dando a su interpretación el carácter artístico consiguiente a su maestría y saber en la *gaya ciencia*.⁸

Como se verá, aunque es cierto que los autores, en su mayoría, terminaron por fijar su obra en una versión impresa, lo es también que, en ocasiones, su presentación en sociedad tuvo una manifestación sonora y que los primeros comentarios que suscitó se basaron, precisamente, en la recepción auditiva. Ejemplo de esto es la extensa crónica que Ignacio Manuel Altamirano dedicó a una velada literaria organizada cierta noche de 1868.⁹

Ésa, como muchas otras reuniones de carácter más o menos informal, consistió en la lectura de “capítulos de novela, odas, poemas, madrigales, sonetos, epigramas, romances, elegías, dramas y comedias” seguidos por una crítica que, en palabras del Maestro, pretendía estimular a los más jóvenes.¹⁰ Al reseñar la velada para el periódico de Ignacio Cumplido donde solía colaborar –*El Siglo Diecinueve*–,

⁸ Enrique Funes, *La declamación española*, p. 172.

⁹ Ignacio Manuel Altamirano, “La quinta velada literaria (1868)”, en *La literatura nacional*, t. I, pp. 193-209. Véase asimismo Perales Ojeda, *op. cit.*, pp. 107-108.

¹⁰ Ignacio Manuel Altamirano, “Revista literaria (1883)”, en *La literatura nacional*, t. II, p. 55.

Altamirano prescindió de los manuscritos, pues con ellos se preparaba ya un cuaderno impreso; por tanto apelaba, según reveló, “a nuestros [sus] recuerdos”.¹¹ Este detalle nos coloca ante la evidencia de que por lo menos algunos entre los primeros trabajos de crítica en torno de aquellas obras se basaban en la atenta, conocedora y gozosa escucha.

Volvamos a las líneas de Altamirano para comprobarlo. Tras la advertencia antes citada, dedicó varios párrafos a consignar las formas métricas empleadas y los temas desarrollados; también indicó las posibles influencias, registró las reacciones del público y anotó recomendaciones para quienes lo seguían en busca de consejo y padrino. Transcribo a continuación el comentario experto dedicado a Manuel Peredo, cuyas composiciones, dice ampuloso el Maestro:

tienen el sabor de las de Garcilaso o de los Argensolas. Su forma clásica es intachable y sus pensamientos tienen una filosofía melancólica y dulce. Sin embargo, nosotros lo preferimos en el género festivo. Peredo lo maneja con una naturalidad seductora. [...] La prueba de ello es que nos leyó después un juguete, una oda burlesca, haciendo el elogio del protector de una viuda pensionista, que arrancó al auditorio aplausos y carcajadas.¹²

Aplausos y carcajadas, en efecto. Lejos de permanecer silencioso, el público participaba celebrando o abucheando a los poetas-actores. Guillermo Prieto recordó en sus memorias la encrespada recepción

¹¹ Altamirano, “La quinta velada literaria (1868)”, p. 196.

¹² *Ibid.*, pp. 200-201.

que mereció en la Academia de Letrán el poema “No hay Dios”, precedido por la mención de tan osado título que, comentó, “levantó un clamor rabioso que se disolvió en altercados y disputas”.¹³ En contraste, alguna vez Anselmo de la Portilla tomó la palabra con una “improvisación brillante y que mereció el aplauso general”.¹⁴ Sin duda, con su censura o elogio expresados como se haría ante cualquier otro espectáculo, la participación de los asistentes a esas reuniones se tornó modular para consumir el acto.

En los recitales de los años cincuenta y setenta, respectivamente, participaron sólo algunos escritores. A otros, como el celebrado en el Conservatorio bajo el abrigo de la Sociedad Literaria Liceo Hidalgo, concurren más de sesenta personas dispuestas a escuchar poemas y música.¹⁵ En ese caso, la elección del teatro como sede de la tertulia confirió solemnidad a ésta, claro, pero también subrayó su carácter de representación.

Pero si acaso esa conexión entre literatura y espectáculo pareciera aún excesiva, apoyaré el extraño maridaje retomando una nota periodística dedicada a una sesión del Liceo Hidalgo llevada a cabo en mayo de 1874. Dicha nota iniciaba así: “La fiesta dio principio después de las nueve, bajo la presidencia honoraria del Sr. Lic. D. José María Iglesias”.¹⁶ Es elocuente el sustantivo *fiesta* aplicado al evento. Éste incluyó la lectura de un

¹³ El joven que se presentó esa noche con “No hay Dios” era Ignacio Ramírez. Véase Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, p. 85.

¹⁴ “Liceo Hidalgo”, en *El Siglo Diecinueve* (7 de mayo de 1872), p. 3.

¹⁵ “Liceo Hidalgo”, en *El Siglo Diecinueve* (30 de abril de 1872), p. 3.

¹⁶ “Liceo Hidalgo”, en *El Siglo Diecinueve* (11 de mayo de 1874), p. 3. La cursiva es mía.

documento histórico sobre la Independencia mexicana, la sucesión de varios escritores en la tribuna, e intermedios “cubiertos con selectas piezas, de piano solo o de piano y canto”.¹⁷ Las interpretaciones poéticas y musicales se ofrecieron durante una hora y media ante un público que ocupaba todas las butacas de una sala del Conservatorio.

El programa de una sesión podía consistir, como se ve, en la declamación de poemas en voz de sus autores, ejecuciones musicales y exposiciones de artes plásticas. El célebre dibujante político José María Villasana animó en cierta ocasión la Bohemia Literaria con “una galería de caricaturas espirituales”,¹⁸ por ejemplo.

Debido a este despliegue de creatividad, las veladas llegaban a convocar entre sus asistentes a figuras tan prestigiosas en la vida nacional como el presidente Benito Juárez, según recordó Altamirano, quien también notó cierta vez entre los asistentes la presencia de un político “a quien el sufragio popular [acababa] de elevar a la primera magistratura de Veracruz”.¹⁹ Así de exitosos fueron algunos de esos encuentros culturales.

A fin de amenizarlos, el Liceo Hidalgo solía ofrecer entre cada lectura de una obra literaria, la presentación de una alumna del Conservatorio que ejecutaba piezas de música vocal e instrumental.²⁰ En este punto creo oportuno echar un vistazo a una parte de la formación académica en

ese establecimiento, pues considero que devela la intención de favorecer ciertas capacidades histriónicas. Me refiero a lo siguiente: entre sus cuarenta y dos cátedras, el plantel educativo ofrecía algunas dedicadas a estudios de declamación que abarcaban conocimientos de:

prosodia, arte poética, arte métrica, retórica, pasiones y afectos, y ejercicios prácticos [...], historia de la Edad Media, moderna y arqueología [...], mitología, estudio de los teatros griego, latino, francés, inglés, italiano y alemán [...], estudio del teatro español antiguo y moderno [...] esgrima.²¹

Variada información que, como se verá, capacitaba al alumnado en la representación no sólo verbal sino escénica; el aprendizaje de la declamación incluía una pronunciación correcta, acompañada por ademanes *ad hoc* y un estudiado manejo del espacio, según se indicaba en los manuales en uso. La literatura, otra vez, era concebida como algo más que palabras silenciosas repasadas con los ojos en la soledad de una habitación: tenía densidad, color, sabor.

III

Amén de las presentaciones públicas, las asociaciones adquirían de vez en cuando un formato más selecto, restringido incluso, y de paso, poco congruente con los objetivos culturales que les dieron origen y que fueron el orgullo del programa cultural altamirano. Las veladas literarias

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ Antonio García Cubas, *Libro de mis recuerdos*, p. 527.

¹⁹ Altamirano, “La quinta velada literaria (1868)”, p. 196.

²⁰ “Liceo Hidalgo”, en *El Siglo Diecinueve* (6 de mayo de 1874), p. 3.

²¹ Francisco Sosa, “Editorial (Colaboración. El Conservatorio III)”, en *El Siglo Diecinueve* (11 de junio de 1873) [p. 1].

de 1867, por mencionar un caso, llegaron a niveles de exuberancia puntualmente consignados por Enrique Fernández Ledesma, quien refirió el brusco paso de las tertulias sencillas a las veladas suntuosas. En tal círculo las lecturas fueron paulatinamente desplazadas por “orquesta, baile, *buffet*, vinos fantásticos, manjares exquisitos [...], riqueza de muebles y mansión [sin faltar] el tono delicadísimo de *savoir vivre* de los dueños de la casa”.²² Uno de los asistentes a ese encuentro social, sin embargo, recordaba con agrado el magro contenido del banquete que compartió alguna vez con los miembros de la Academia de Letrán, lo cito: “rebanóse la piña [y] se espolvoreó sobre ella el polvo de azúcar”.²³ Ese aperitivo era casi un lujo entre jóvenes escritores acostumbrados a compartir sólo palabras y tazas de café, ese “néctar negro de los sueños blancos” como lo llamaron Juan de Dios Peza y su generación,²⁴ heredera, por cierto, de la que departió con rebanadas de piña.

Es relevante fijar esos datos en apariencia anecdóticos porque sugieren la existencia de una fina línea que separaba el mero festejo, de la *performance* literaria a través de la cual se divulgaban conocimientos y creaciones. Aquél privilegiaba el aderezo y la diversión. La otra práctica aprovechaba eso, trasladando la literatura a un terreno escénico donde adquirirían importancia el sonido, la luz de la habitación, los aromas esparcidos en la sala (¿de café, refrigerios o flores?),

²² Enrique Fernández Ledesma, “El romanticismo del 67 y sus veladas literarias”, en *Nueva galería de fantasmas*, p. 128.

²³ Prieto, *Memorias de mis tiempos*, p. 75.

²⁴ Juan de Dios Peza, “El libro de hueso”, en *Memorias, reliquias y retratos*, p. 76.

el área donde el poeta se colocaba para leer-actuar su texto (¿una tribuna, un elegante sillón, la gastada silla en la habitación de un estudiante de medicina?). Aquello implicaba escuchar, ver, oler, tocar, saborear la literatura; suponía, por ejemplo, la presencia de un acento norteño en aquel joven pálido que recitaba los lacrimógenos versos del “Nocturno” dedicado a Rosario de la Peña.

Lo escénico, insisto, no requería forzosamente un público numeroso. Bastaba la presencia de los colegas que eran a un tiempo intérpretes de sus obras y críticos de las ajenas. Joviales y entusiastas, los fundadores de la Sociedad Nezahualcōyotl comenzaron a reunirse en 1869 en los jardines del ex convento de San Jerónimo.²⁵ En la introducción a un folleto donde publicaron sus obras, preguntaron retóricamente:

¿Qué deseos ambiciosos pueden tener unos estudiantes que se congregan con el exclusivo objeto de leerse mutuamente composiciones ligeras, fruto de sus ratos de ocio, o de aquellos que pueden robar a sus severas ocupaciones de colegio?²⁶

Una vez más, fuera de las imponentes ceremonias y de los banquetes suntuosos, una pequeña comunidad cifraba su atención en escuchar palabras, en “leerse mutuamente composiciones” bajo la sombra de árboles que alguna vez cobijaron a una monja, colega de pluma. Ser escritor significaba para esos hombres dícimonónicos llamados Manuel Acuña o Agustín Cuenca, poner las creaciones

²⁵ Agustín F. Cuenca, “Manuel Acuña”, en *El Siglo Diecinueve* (5 de diciembre de 1874), p. 3.

²⁶ Caffarel Peralta, *El verdadero Manuel Acuña*, p. 13, n. 17.

propias a consideración de otros; suponía el aprendizaje grupal y la defensa pública de las ideas; implicaba vivir la creación como un hecho marcadamente sensorial.

Una convicción similar guardaba aún en 1905 el historiador Antonio García Cubas al recordar su juvenil paso por el grupo conocido como Bohemia Literaria. Cuando describió las peñas donde conoció a los grandes maestros de las letras nacionales privilegió —no por casualidad— una adjetivación referida sobre todo a los sonidos de la voz y a sus modulaciones; así fue como García Cubas registró:

Los acentos de una recitación perfecta [...] la conversación [que] se animaba luego con la inimitable verba de Altamirano, los dichos agudos y oportunos de Paredo y las jovialidades de Justo Sierra.²⁷

Resulta sintomático que refiriéndose a escritores, no habló de palabras escritas, sino de palabras dichas.

Años más tarde, Carlos Vaz Ferreira subrayaría el papel del oyente como colaborador imprescindible para rehacer el verso mientras lo escucha.²⁸ Esto no es poca cosa, toda vez que en su calidad de espectador, el público pudo influir en las estrategias retóricas y declamatorias adoptadas por quienes escribían primero y recitaban, después, siguiendo una de las dos tendencias en uso: la *naturalista* y la *efectista o convencional*.²⁹ Los testimonios

²⁷ Antonio García Cubas, *Libro de mis recuerdos*, p. 527.

²⁸ Carlos Vaz Ferreira, *Sobre la percepción métrica*, pp. 17-18.

²⁹ Ver Rodríguez, *Guía artística. Reseña histórica del teatro y la declamación*, p. 159. No confundir ese *naturalismo* que apela a la naturalidad, con la rasposa estética de origen francés.

examinados hasta aquí, apuntan hacia la posibilidad de que en México, como en España, preponderara la segunda de ellas; de ahí que los manuales insistieran en la importancia de la naturalidad, entendida como “nota justa del artista”³⁰ y principio generalizado desde el siglo XVIII: “La afectación es el mayor de todos los defectos”, se decretaba en un prontuario.³¹ Empero, el efectismo pudo resultar más eficaz como estrategia para atraer el favor del auditorio; *nihil novi sub sole*: también del siglo XVIII es una sátira que devela hasta dónde la declamación era vista por algunos sectores como costumbre cara a buena parte de los poetas de habla hispana, afectos a la popularidad:

Los muchachos le siguen en cuadrilla,
pues su Musa pedestre y juguetona,
es entretenimiento de la villa.

Si arrebatarle quieres la corona,
y hacer que calle, escucha mis ideas,
verás que nadie su talento abona.

Chocarrero y bufón, si tú deseas
aplauzo popular, debes hacerte,
verás que así nombre feliz grangeas.

[...]

Así aplaudido entre la turba amiga,
gente de cascabel y de botarga,
hará que el vulgo su dictamen siga.

[...]

Luego esta colección de poesías
al público darás de tomo en tomo,
que ansioso comprará lo que le envías.³²

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ *El arte del teatro*, p. 144.

³² Melitón Fernández, *Lección poética. Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana*, 1782, pp. 8-10.

El gusto por compartir la literatura que se aprecia en esos versos premiados por la Real Academia de la Lengua, devino a veces en mero intento por obtener notoriedad pública a costa de retruécanos y fórmulas manidas. En tales condiciones, la “astrosa grey” pudo dictar modas, haciendo y deshaciendo famas –hecho poco atendido por la crítica literaria actual. Con todo, esos extravíos no desvirtúan el sentido descubierto en la socialización de palabras.

IV

En conclusión, las asociaciones culturales fueron quizá uno de los últimos bastiones de la oralización generalizada de la literatura mexicana. Su configuración grupal propició que la textualidad abarcara registros sensoriales profundamente ligados al ambiente teatral, pues la declamación incluía el uso del espacio escénico (que podía ser una sala, un jardín o un teatro) y el de la voz (que en el Conservatorio era educada para tal efecto). De ahí que una parte de la crítica del momento ponderara algo más que el texto escrito.

En la *performance* donde ocurría aquello, el cuerpo que enunciaba los poemas o narraciones lograba una comunicación inmediata, espontánea, con un público cuyo nivel académico no impedía que *leyera* al escuchar la recitación. Eso lo erigió en copartícipe de la creación; en antecedente de lo que desearon en el siglo XX escritores y teóricos pendientes de los espacios de indeterminación que impelen al lector a colaborar activamente con el autor, en franca calidad de cómplice. La oralización, pues, fue puente hacia un diálogo donde imagen y voz convivieron

con gozo, conquistando a un público jamás pasivo.

Acaso ese gusto por los sonidos de las palabras es el que nos mueve hoy a adquirir las grabaciones donde un Rulfo o un Cortázar leen sus propios textos con notorio acento y vívido ritmo, insuflándolos de matices entrañables. Se trata de una experiencia poderosa: es casi como si nos acompañaran, diría Altamirano, mientras remojamos la palabra en una copa de vino ■

BIBLIO-HEMEROGRAFÍA

- Altamirano, Ignacio Manuel. “Biografía de Ignacio Ramírez”, en *La literatura nacional*, t. II. Ed. y pról.: José Luis Martínez. 2ª ed. México, Porrúa, 2002. (Colección de Escritores Mexicanos, 53)
- . “La quinta velada literaria (1868)”, en *La literatura nacional*, t. I. Ed. y pról.: José Luis Martínez. 2ª ed. México, Porrúa, 2002, pp. 193-209. (Colección de Escritores Mexicanos, 52)
- . “Revista literaria (1883)”, en *La literatura nacional*, t. II.
- El arte del teatro, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral, y la diferencia que hay de esta a la del púlpito y tribunales, etc.* Trad. del francés por D. Joseph de Resma. Madrid: D. Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S. M., 1783.
- Caffarel Peralta, Pedro. *El verdadero Manuel Acuña*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. (Al siglo XIX. Ida y regreso)
- Cuenca, Agustín F. “Manuel Acuña” [*Gaceta*]. *El Siglo Diecinueve*, 8ª época, año XXXIII, t. 66, núm. 10,891 (5 de diciembre de 1874), p. 3.

- Dorra, Raúl. *Entre la voz y la letra*. México, Plaza y Valdés/BUAP, 1997, pp. 11-62.
- Fernández, Melitón. *Lección poética. Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana*. Impresa por la Real Academia Española por ser entre las presentadas la que más se acerca a la que ganó el premio. Madrid, Don Joaquín Ibarra Impresor de Cámara de S. M. y de la Real Academia, 1782.
- Fernández Ledesma, Enrique. "El romanticismo del 67 y sus veladas literarias", en *Nueva galería de fantasmas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. (Al siglo XIX. Ida y regreso)
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005. (Lengua y estudios literarios)
- Funes, Enrique. *La declamación española. (Bosquejo histórico-crítico)*, I, Sevilla, Tipografía de Díaz y Carballo, 1894.
- García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos*. México, Imp. de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904.
- "Liceo Hidalgo". *El Siglo Diecinueve*. 7ª época, año XXXI, t. 54, núm. 9,982 (7 de mayo de 1872), p. 3.
- "Liceo Hidalgo". *El Siglo Diecinueve*. 7ª época, año XXXI, t. 54, núm. 9,975 (30 de abril de 1872), p. 3.
- "Liceo Hidalgo". *El Siglo Diecinueve*. 8ª época, año XXXIII, t. 56, núm. 10,707 (6 de mayo de 1874), p. 3.
- "Liceo Hidalgo". *El Siglo Diecinueve*. 8ª época, año XXXIII, t. 56, núm. 10,711 (11 de mayo de 1874), p. 3.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura*. México, FCE, 1982, pp. 15-24.
- Perales Ojeda, Alicia. *Las asociaciones literarias mexicanas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. (Al siglo XIX. Ida y regreso)
- Peza, Juan de Dios. *Memorias, reliquias y retratos*. Pról. Isabel Quiñónez. México, Porrúa, 1990. ("Sepan cuantos...", 594)
- Prieto, Guillermo. *Memorias de mis tiempos*. Pról.: Horacio Labastida. México, Porrúa, 1985. ("Sepan cuantos...", 481)
- Rodríguez Solís, E. *Guía artística. Reseña histórica del teatro y la declamación y nociones de poesía y literatura dramática*. Madrid, Establecimiento tipográfico de los hijos de R. Álvarez, 1903.
- Sosa, Francisco. "Editorial (Colaboración. El Conservatorio III)". *El Siglo Diecinueve*. Año XXXII, t. 55, núm. 10,382 (11 de junio de 1873), p. 1.
- Vaz Ferreira, Carlos. *Sobre la percepción métrica*. Barcelona, Imp. Elzeviriana-Borrás, Mestres y Cía., 1920.
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid, Taurus, 1991.

LA FIGURA DE QUETZALCOATL-SANTO TOMÁS APÓSTOL EN EL SERMÓN DE FRAY SERVANDO TERESA DE MIER

URIEL IGLESIAS COLÓN*

CECILIA COLÓN**

Una de las figuras independentistas más controversiales, sin duda, ha sido la de Servando Teresa de Mier y Noriega Guerra, doctor en teología y miembro de la Orden de Predicadores. Considerado por muchos como un lunático, otros afirmaban que era simplemente un hombre libre, aunque hay algo que no puede negársele: su mente e ideas revolucionarias ocuparon un lugar fundamental entre los posibles inicios del nacionalismo mexicano a unos años de que estallara la Revolución de Independencia, pues, como afirma Brading, los criollos seguían siendo peregrinos en su propia tierra, situación que afectaba a Mier de manera directa por tener tal condición.

Fue el sermón guadalupano escrito y pronunciado por el padre Mier el doce de diciembre del año de 1794, el que cambió totalmente su vida. Durante su exilio, escribiría la primera historia acerca de la revolución de Independencia: *Historia de la revolución de Nueva España, antiguamente llamada Anahuac o verdadero origen y causas de ella con la relación de*

sus progresos hasta el presente año de 1813. Precisamente en ese año y bajo el pseudónimo de José Guerra, tomado de su primer nombre y su apellido materno, se publicó esta historia oficial, pues como bien diría su amigo, el obispo Henry Gregoire en una de sus cartas: “es Vd. el historiógrafo de la república. Vd. lo era ya de hecho por las interesantes obras que había publicado; ahora lo es de hecho y derecho”,¹ testimonio directo que nos da una idea de su carácter e ideas y lo coloca en el amplio pedestal de la historia.

El presente trabajo enfocará principalmente la primera de las cuatro principales propuestas en las que está dividido el Sermón Guadalupano.² En ella expresa el padre Mier que “la imagen de nuestra Señora de Guadalupe no está

¹ *Ibid.*, p. 517.

² Para más información véase el libro de Héctor Perea (para consultar el sermón) y las notas de Servando Teresa de Mier, “Causa formada al Dr. Fray Servando Teresa de Mier, por el sermón que predicó en la Colegiata de Guadalupe el día 12 de Diciembre de 1794”, en J. E. Hernández Dávalos (comp), *Historia de la Guerra de Independencia de México*, México, Comisión nacional para las celebraciones del 175 aniversario de la independencia nacional y 75 aniversario de la revolución mexicana, 1985, tomo 3, pp. 5-150.

* Estudiante de la UNAM.

** Departamento de Humanidades, UAM-A.

pintada en la tilma de Juan Diego, sino en la capa de Santo Tomás, apóstol de este reino”,³ bajo cuyo argumento nos basaremos para desarrollar esta investigación. La segunda propuesta tiende a justificar la primera, hablando de que, desde el siglo I, “nuestra señora de Guadalupe era ya muy célebre y adorada por los indios ya cristianos”.⁴ El padre Mier escribió esta parte bajo el supuesto de que estas tierras habían sido ya evangelizadas por el apóstol Santo Tomás. En su tercera propuesta explica el porqué de la idolatría de los indios y la ausencia de la imagen de Guadalupe en la tilma de Juan Diego:

[...] los indios muy en breve de nuestra religión maltrataron la imagen que seguramente no pudieron borrar, y Santo Tomás la escondió hasta que diez años después de la conquista, apareció la reina de los cielos a Juan Diego pidiendo [...] que la llevara en presencia del Sr. Zumárraga⁵.

Y la cuarta y última propuesta viene a coronar su contundente teoría: “la imagen de nuestra señora es pintura de los principios del siglo primero de la iglesia”,⁶ es este último punto el que le da una ubicación temporal a la teoría de Mier.

Todas las propuestas conllevan un cambio radical en cuanto a la percepción del culto a la virgen de Guadalupe, quien, por alguna extraña razón, tiene una semejanza muy peculiar con la mencionada en el *Apocalipsis* como “una mujer vestida del sol, y la luna debajo de sus

pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas”,⁷ que tanta controversia ha causado a lo largo de los siglos, en especial en el mito guadalupano.

Si bien el tema ha sido motivo de numerosos análisis y estudios hechos por especialistas como don Edmundo O’Gorman, nos centraremos por completo en la parte secundaria, quizás la menos mencionada, que es la de la evangelización prehispánica llevada a cabo en estas tierras por el apóstol Santo Tomás encarnado en la figura de Quetzalcoatl. Ante todo, cabe destacar la intención de Mier al hacer esta propuesta tan especial, ya que, mientras sus contrarios niegan la tradición guadalupana profesada por él, lo que hizo realmente fue engrandecer la cultura y la civilización de los indios que habitaban estas tierras, a quienes se les consideraba idólatras y, por ende, inferiores por no conocer el verdadero evangelio, el buen anuncio, el camino de la fe y de Dios. Ahora bien, con estas afirmaciones, Mier no solamente decía que los indios eran, o por lo menos habían sido cristianos, sino que trasladaba esta cristiandad conocida hasta el siglo primero, junto con la afirmación de que fue un mismísimo apóstol quien los evangelizó, bajo el nombre de Quetzalcoatl. De la misma forma, todas estas propuestas fueron compartidas por Mier con gente tan importante como el cronista de Indias de aquel momento, don Juan Bautista Muñoz; por tanto, estas ideas no eran un simple capricho, como le cuenta a este último:

tampoco, partí tan ligero que no consultase mi sermón antes de predicarlo con algunos doctores hábiles; pero que

³ Héctor Perea, *Fray Servando Teresa de Mier*, p. 27.

⁴ *Loc. cit.*

⁵ *Loc. cit.*

⁶ *Loc. cit.*

⁷ *Apocalipsis*, 12:1.

la desgracia de que me animasen prometiéndome sus plumas y aun sus bolsas para entrar en la lid a mi favor.⁸

Para poder precisar la tesis numinosa que llevó a cabo Mier, destacaremos ciertas otras que repite a lo largo de sus escritos, ya que, si bien no fue el primero en mencionar a Santo Tomás apóstol como el evangelizador de estas tierras, sí comenzó por hacer una justificación muy profunda al respecto que va desde el origen de los nombres mexicanos, haciendo hincapié, en primer lugar, en la importancia de respetar la X en México, pues “México con X suave como lo pronuncian los indios significa donde está o es adorado Cristo, y mexicanos es lo mismo que cristianos”,⁹ todo esto fundamentado en la fonética de México: México-Mecsi-Mesías, junto con el sufijo colugar, que significa lugar donde es adorado el mesías, tesis extraña pero que inicia con la postura teológica de México¹⁰ como país cristiano. El principiar con este punto e ir mencionándolo a lo largo de sus textos para enfatizar la procedencia de las raíces mexicanas, habla de un nacionalismo, cuyos orígenes se buscan en el siglo I.

Otra interpretación de Mier sustentada por una propuesta etimológica, es la relacionada con Huitzilopochtli, que significa “el señor de la espina de costado”, es decir, Jesús crucificado con la lanza enterrada en el costado.

⁸ Fray Servando Teresa de Mier, “Cartas del Dr. Fray Servando Teresa de Mier al Dr. Muñoz sobre la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe”, p. 152.

⁹ Fray Servando Teresa de Mier, “Carta de despedida a los mexicanos” en *Escritos de Prisión*, p. 23.

¹⁰ Aunque aquí utiliza la palabra México, Mier generalmente se refiere a él como Anáhuac.

Por otro lado, tampoco hay que perder de vista lo que ocurría con los criollos, como afirma Florescano: “los primeros criollos, por el hecho de que su posición y su prestigio se basaban en las hazañas de sus padres, estaban orgullosos de su ascendencia hispánica”,¹¹ lo cual les permitió tener los derechos y privilegios casi como los españoles auténticos.

Desgraciadamente “este sustento original entró en crisis cuando la corona atacó el fundamento de una posición [...] [e] instaló en el virreinato una burocracia de funcionarios peninsulares”,¹² lo cual hizo protestar a los criollos, quienes, al no tener una respuesta clara a sus peticiones y verse relegados casi totalmente del poder que tanto ansiaban, fueron obligados a buscar sus raíces en algún lugar fuera de la península hispánica; así, la respuesta fue muy clara y llegó en el momento preciso para poder salir en contra de estos embates peninsulares, ya que todas las etnias desarrollan un sentimiento de pertenencia a un lugar determinado en el que habitan, aunque no sean nativas propiamente de esa tierra, lo que los romanos denominaban como el *aliena*¹³ y que Carlos de Sigüenza y Góngora remarcaría en su inmortal *Teatro de las virtudes políticas*. Los criollos comenzaron a buscar un lugar dentro de sus propios territorios, una razón para unirse bajo la misma bandera y pelear por un bien común que serviría posteriormente como uno de los tantos argumentos que esgrimirían durante la independencia, partido que tomaría inmediatamente

¹¹ Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, 2002, p. 469.

¹² *Loc. cit.*

¹³ Por ajeno y extraño.

Mier tras estallar la revolución o, mejor dicho, al que pertenecía desde hacía ya varios años, cosa que no debe extrañar y con lo cual podría explicarse perfectamente el porqué publicó el primer libro acerca de la independencia en el temprano año de 1813.

Ahora bien, ¿porqué comparar la figura de Santo Tomás con la de Quetzalcoatl? Para poder responder esta interrogante, hay que desmembrarla e ir por sus respectivas partes, y la primera de ellas sería, ¿porqué Quetzalcoatl? Partiendo de las tradiciones populares y de los numerosos mitos que se han creado, “Quetzalcoatl-Topiltzin [es] el equivalente de un profeta blanco, barbado y contrario a los sacrificios humanos, quien al ser desterrado prometió volver con otros seres semejantes a él”,¹⁴ volvería por el occidente, el mismo lugar por donde se marchó; además, según Fray Diego de Durán, era dios de los mercaderes, quienes le hacían una gran fiesta en la que se representaban diversos entremeses que causaban mucha risa entre los indios, esto después de dar una ofrenda determinada previamente.

Quizás entonces sea Quetzalcoatl el dios más controvertido y que ha causado mayor cantidad de dudas en todo el panteón indígena por las descripciones que de él se hacen: un claro personaje proveniente de Europa cuyo verdadero origen es desconocido y que podría ser de cualquier parte del Viejo Continente, lo cual abre más caminos distintos por donde tratar de encontrar quién era este dios, lo que dio lugar a la tesis de Santo Tomás apóstol.

Ahora bien, el porqué Quetzalcoatl es un dios tan controvertido quizás ha-

lle respuesta en sus características físicas, mas la justificación acerca de que sea una advocación de Santo Tomás parece ser totalmente subjetiva, o bien, sin fundamentos lógicos, y su defensa ameritaría algo más que la fe para lograr ser aceptada.

A pesar de estas incertidumbres, parece ser que ese elemento extra es encontrado en varios argumentos; hay que recordar que el apóstol Santo Tomás es el que ve a Cristo una vez resucitado e, incrédulo, pone a prueba a Jesús, quien le contesta: “porque me has visto Tomás, creíste: bienaventurados los que no vieron y creyeron”,¹⁵ por lo tanto, es él el incrédulo entre los apóstoles y justamente a quien envían al territorio más lejano hasta ese momento, que era la India.

“Según el Acta Thomae, este apóstol había predicado el evangelio más allá del Ganges”,¹⁶ hecho confirmado porque además, de acuerdo con Butler, a pesar de todas las narraciones paradoxográficas existentes en la hagiografía y que la hacen una materia difícil de estudiar y con la gran variedad que ofrecen las múltiples historias, orales en su mayoría, Butler dice en su obra: “en el extremo de la India [...] hay muchos pueblos que se dan a sí mismos el nombre de *Cristianos de Santo Tomás*”;¹⁷ aunado a esto, la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine afirma que, donde Dios envía a ese santo a predicar su evangelio es en el oriente del mundo, lugar en el que comienza a convertir gente al Cristianismo y donde se da un acontecimiento que cabe resaltar:

¹⁵ San Juan, 20:29.

¹⁶ Jaques Lafaye, *Quetzalcoatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, 1977, p. 253.

¹⁷ Alban Butler, *Vidas de los Santos*, t. IV, 1968, p. 596.

¹⁴ *Ibid.*, p. 351.

Estando de incógnito en un banquete de bodas al que asistía en calidad de peregrino, recibió de uno de los criados de la casa un cachete en la cabeza y que, acto seguido, el referido apóstol lanzó sobre el que le golpeó una imprecación de efectos inmediatos y gravísimos: habiendo ido el aludido criado a buscar agua a una fuente para dar de beber a los comensales, mientras estaba llenando una vasija, arrojóse un león sobre él, lo atacó y lo mató. Inmediatamente después un perro le arrancó la mano con la que había golpeado al santo y, conforme a los deseos de éste, manifestados en su imprecación cuando recibió aquel coscorrón sin importancia, la llevó en presencia de todos hasta la mesa donde el apóstol estaba.¹⁸

Es ésta una muestra del poder de Dios y, por extraño que parezca, este hecho también es aplicable por su parecido a la manera en que atacaban los españoles, tal como Mier refiere en su segunda carta a Juan Bautista Muñóz:

[...] los perros bravos que componían la primera línea de infantería de nuestros ejércitos católicos. [...] se desencadenaron las pasiones de manera que a sus criados les cortaron las muñecas¹⁹

Este detalle es bastante peculiar –la presencia de los perros y, sobre todo, la mutilación de las manos–, pues es un factor que representa, junto con el pensamiento, la diferencia entre los hombres y los animales: mutilarle a alguien las manos

significa degradarlo al nivel de una bestia incapaz de hacer alguna creación artística o de cualquier otra índole, dejarlo inútil en vida, es peor que la decapitación misma, la cual, inclusive, puede llegar a ser honrosa, pues una persona puede vivir sin manos, mientras que los decapitados no pueden sobrevivir. Si lo interpretamos como un código de honor, más vale la muerte que la vida deshonrosa, sobre todo, si es como consecuencia de un castigo.

Por otro lado, hay numerosas personas que comparan las Indias occidentales con las indias verdaderas y, en parte, el hecho de confundirlas entre sí es señal inequívoca de que fueron evangelizadas por el mismo apóstol.

Asimismo, el doctor Mier también da pie a los testimonios que quedaron cuando Santo Tomás habitó en las Indias, haciendo nuevamente juicios etimológicos –son dos los principales– en el sermón de 1794.

En el primero de ellos asegura que el apóstol habitaba en la sierra de Manyo, “palabra otomí que significa agua de coyote, símbolo de Santo Tomás por su habilidad y los gritos de su predicación que extendió hasta las costas”,²⁰ otra relación con la representación de Quetzalcoatl es la destacada por Durán, quien dice que en su mano tenía una “rodela de plumas blancas y negras todas de aues [sic] marinas”,²¹ aves que uno puede encontrar en las costas, lugar hasta donde se extendió la predicación del apóstol, como habíamos mencionado anteriormente.

La segunda etimología que maneja Mier va en relación a “aguas termales del

¹⁸ Santiago de la Vorágine, *La leyenda Dorada*, vol. 1, 1982, pp. 47-48.

¹⁹ Fray Servando Teresa de Mier, “Cartas del Dr. Fray Servando Teresa de Mier al Dr. Muñóz sobre la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe”, p. 159.

²⁰ Héctor Perea, *op. cit.*, p. 30.

²¹ Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, tomo II, 1995, p. 71.

Peñón [que] se llaman en mexicano Tomatl, agua de Tomás”,²² dos vestigios importantes de la ruta que tomó el apóstol en estas tierras. Con esta lógica, Mier explica el motivo por el que Santo Tomás fue elegido como el evangelizador de las mismas, utilizando nuevamente el recurso de las etimologías, argumento que explica el mismo padre de la VoráGINE cuando escribe su hagiografía.

El final de los días de Santo Tomás es también controvertido. En *La Leyenda Dorada* se afirma que el apóstol murió en la India a consecuencia de la ira de un idólatra, quien previamente había visto cómo sus falsos ídolos eran destruidos por el verdadero Dios: “acto seguido, atravesóle el corazón con una espada, terminando con su vida”.

No hay pasajes muy detallados de la predicación del santo en la India —sobresale tan sólo el citado anteriormente y uno con los reyes de ese país—, es en ese lapso donde supuestamente pudo haber viajado hacia las Indias occidentales para su obra evangelizadora, de la cual sobrevivieron ciertos vestigios.

El sermón de Mier le trajo muchos problemas, mismos que suponía eran provocados por el arzobispo Haro. El padre Mier, gran conocedor de los clásicos, hace una defensa muy especial en la que sostiene lo siguiente:

Este es el mismo medio de que se valió Alcibíades para distraer la atención a los atenienses sobre un artículo que mucho les importaba. Arrancó la cola a un perro y lo echo así en la Asamblea de aquel pueblo frívolo que se levantó y fue siguiéndolo. No hay más diferencia sino que allá distrajo al pueblo ateniense

se de sus intereses un perro sin cola, y en México bastó la cola arrancada a mi sermón para eludir al populacho y alborotarlo contra mí.²³

Es también importante decir que Mier fue desterrado no debido a una herejía, sino a un brote de nacionalismo que sería muy perjudicial para la corona española. Del mismo modo, la actuación del arzobispo Haro provoca dudas, don Servando afirmaba: “brillaba tanto en México por mi talento, literatura y elocuencia, que como todo americano sobresaliente, atraje sobre mi la envidia y el odio del Arzobispo Haro”,²⁴ palabras contundentes a tono con la personalidad novelesca de Mier. Cuando Haro lo deportó a Caldas, advirtió que era una persona “propensa a fugarse”, calificativo que no tenía nada de falso y que, al contrario, posteriormente Mier se encargaría de hacer válido; pero igualmente hay que tomar con cuidado los argumentos que esgrime en su defensa y que son muy comprensibles. Aunque Haro actuó como cualquier otro lo hubiera hecho en su puesto y en su situación, el clero estaba pasando una etapa difícil de crisis y no podía darse el lujo de crearse problemas con un fraile de ideas muy revolucionarias, tanto o más que las de los combatientes en la Revolución.

Con la información previa, parece ser ya mucho más clara la teoría de Mier en su sermón y toma un color muy peculiar si le aumentamos las cuatro proposiciones, vistas al principio de este texto, con las que trabajó para forjarlo de una manera novedosa e inspiradora para los habitantes de estas tierras mexicanas; así-

²³ Fray Servando Teresa de Mier, *Escritos Inéditos*, 1985, pp. 43-44.

²⁴ *Ibid.*, p. 39.

²² Héctor Perea, *op. cit.*, p. 31.

mismo, queda otra incógnita que es bastante difícil de responder, ¿porqué los indios se volvieron idólatras teniendo una evangelización previa?

La respuesta teológica es simple, y es la que también maneja Fray Servando en su discurso: “la razón de sacrificar niños y niñas la inventó el demonio en rabiosa venganza de la educación cristiana [que] daba Santo Tomás”,²⁵ una razón muy lógica, pues en cuestiones religiosas siempre está la dicotomía en constante guerra de la que sale airoso generalmente lo bueno, no sin antes pasar por peripecias y distintos problemas acrecentados por la maldad, lo cual le deja, además del carácter sufrido, una enseñanza clara y ejemplar para que las generaciones venideras no vuelvan a caer en el error.

La posibilidad de que los indios siempre fueran idólatras es muy remota; las diversas teorías que se difundieron en cantidades sumarias llevaban dentro de su cauce las igualmente numerosas pruebas de un previo cristianismo y, por lo tanto, a estas tierras les había sucedido lo mismo que al pueblo de Israel, el cual se volvió idólatra pero, posteriormente, pudo recomponer el camino. Tales detalles son apreciados, como lo menciona Lafaye: “queda en pie el hecho de que los símbolos interpretados por los franciscanos, primero; luego por los jesuitas como símbolos cristianos lo eran realmente, al menos algunos de ellos”,²⁶

La palabra nacionalismo contiene una fuerte carga emotiva que en ocasiones desborda la euforia,²⁷ por lo cual debe utilizarse con extremo cuidado.

²⁵ Héctor Perea, *op. cit.*, pp. 35-36.

²⁶ Jaques Lafaye, *op. cit.*, p. 254.

²⁷ En verdad que el nacionalismo tiene una enorme carga emotiva entre las personas, de ahí que los

Carlos de Sigüenza y Góngora se preguntaba: “¿quien será tan desconocido a su patria que por ignorar sus historias necesite [sic] de fabulosas acciones en que vincular sus aciertos?”²⁸ Aunque en la obra de Mier la intención no era forjar un nacionalismo propiamente, sino mostrar que una de las características fundamentales para ser un buen gobernador es querer a su patria.

La imagen de Santo Tomás apóstol es, sin lugar a dudas, uno de los doce pilares del cristianismo, base de la expansión y predicación de esta doctrina que dominó y que aún hoy en día encontramos vigente; por lo tanto, así como el Apóstol representa un pilar de la Iglesia, así representaría un pilar en el nacionalismo. Podemos ver en él reflejada la grandeza y el temple de una persona cuya virtud ayudó a los antiguos mexicanos a no caer en las garras del demonio, de ahí que sea una figura memorable y digna de ser recordada.

Su presencia en estas tierras se ha vuelto un modelo al cual seguir; aunque fundamentalmente estos argumentos sean una cuestión de fe.

No hay que olvidar que en esa época, la mayor parte de la gente, era creyente y seguidora del culto católico, fundamentalmente por esta razón el doctor Servando Teresa de Mier buscó un argumento y pruebas que pudieran convencer a la mayoría de la gente mexicana. Su

destierros sean castigos tan graves en cualquier parte del mundo, basta con recordar los primeros versos que escribió Ovidio en *Las Tristes*, “Parvo libro, sin mí, y no te envidio, irás a la urbe,/ pues iríay de mí!, a tu señor no es lícito./ Ve, mas inculco, como es bueno que libro esté de exiliado,/ lleva, infeliz, el hábito de este tiempo.”

²⁸ Carlos de Sigüenza y Góngora. *Teatro de Virtudes Políticas*, p. 16.

enorme influencia, además de la aguda especialización en teología que lo caracterizaba le permitieron ver los detalles para forjar el estandarte de la serpiente emplumada cristiana.

Mier acrecentó la grandeza mexicana y la puso al nivel de la europea; tan importante y válida fue la predicación de los otros apóstoles en Europa y el mundo como lo fue la de Santo Tomás en las Indias occidentales, teoría que permitió a la gente encontrar el pasado común y glorioso que los unificó bajo la bandera mexicana ■

BIBLIOGRAFÍA

- Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Trad. Soledad Loaeza Grave, México, Editorial Era, 1980.
- Butler, Alban. *Vidas de los Santos*. 2° ed., Trad. Wifredo Guinea, México, Clute, 1968, 4 vols.
- Durán, Fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. Estudio preliminar de Rosa Camelo y José Rubén Romero, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, 2 vols. (Cien de México).
- Florescano, Enrique. *Memoria mexicana*. 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2002, IIs. Raúl Velázquez. (Sección de Obras de Historia).
- Junco, Alfonso. *El increíble Fray Servando. Psicología y Epistolario*. México, Editorial Jus, 1959.
- Lafaye, Jaques. *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*. Prefacio de Octavio Paz, Trad. Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 1977. (Sección de Obras de Historia).

Mier y Noriega Guerra, Fray Servando Teresa de. *Escritos Inéditos*. Introducción J. M. Miquel I Verges y Hugo Díaz-Thome, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985.

_____. "Carta de despedida a los mexicanos" en Carmen Corona et al. *Escritos de Prisión*. Prólogo y Selección de Carmen Corona, México, Subsecretaría de Protección Civil y de Prevención y Readaptación Social, 1993, p. 21-30.

_____. "Cartas del Dr. Fray Servando Teresa de Mier al Dr. Muñoz, sobre la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe" en J. E. Hernández Dávalos (comp.). *Historia de la Guerra de Independencia de México*. México, Comisión nacional para las celebraciones del 175 aniversario de la independencia nacional y 75 aniversario de la revolución mexicana, 1985, Tomo 3, p. 151-223.

Perea, Héctor. *Fray Servando Teresa de Mier*. 3ª ed., Selección y prólogo de Héctor Perea, México, Ediciones Cal y Arena, 2001. (Los Imprescindibles).

Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Teatro de Virtudes Políticas. Alboroto y motín de los indios de México*. Prol. Roberto Moreno de los Arcos, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Miguel Ángel Porrúa, 1986, LIV-234 pp. (Biblioteca Mexicana de Escritores Políticos).

Vorágine, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. Prefacio del Doctor Graesse, Trad. Fray José Manuel Macías, España, Alianza Editorial, 1982, 2 vols. (Alianza Forma).

ORIENTACIONES HERMENÉUTICAS PARA LA INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES

MARCELINO ARIAS SANDI*

Considerando que las relaciones entre la hermenéutica filosófica, en especial la gadameriana, y las ciencias sociales han sido tema de amplios estudios y profundos debates, quiero iniciar esta trabajo señalando expresamente lo que me propongo sostener y haciendo algunas aclaraciones puntuales sobre el lugar desde el que lo hago, tomando en cuenta los deslindes y resultados de los mencionados debates, entre los que destaca el sostenido por Habermas y Gadamer.

A lo largo de sus textos Gadamer hace mención de las tareas de la hermenéutica y cómo llevarlas a cabo. A veces las nombra “tareas”; en otras ocasiones, “principios”, “formas de realizar la misma interpretación comprensiva”, “exigencias”, “condiciones”, “necesidad hermenéutica”,

etcétera; para efectos de este trabajo yo las llamo “orientaciones hermenéuticas”. Utilizo este término para tomar distancia de cualquier posibilidad de que se entiendan como los pasos de un método de interpretación, a la vez que da lugar a otorgarles un sentido flexible, en el que tienen que ser elegidas y combinadas según el caso. Siendo así, lo que pretendo explorar es la aportación de estas orientaciones hermenéuticas al trabajo de investigación en las ciencias sociales, respetando la distancia entre los fines de ambas disciplinas, pero tratando de rescatar modos de colaboración entre ellas.

Sostengo que la hermenéutica no sustituye el trabajo de las ciencias sociales, pero puede ser una buena compañera de ruta en sus investigaciones. Estas ideas están motivadas por las preguntas surgidas en algunos encuentros sostenidos con científicos sociales, preocupados por saber cómo podrían acercarse a la hermenéutica para utilizarla en sus investigaciones. En cierto modo es una respuesta, provisional, a la pregunta sobre cómo hacer hermenéutica. Cabe recordar en este momento la acotación que hace Gadamer en el texto sobre *El inicio de la filosofía occidental* cuando para indicar el modo

* Doctor en Filosofía, profesor-investigador de la Facultad de Filosofía de la Universidad Veracruzana. Coordinador de la Maestría en Filosofía. Ha publicado varios artículos sobre el tema de la hermenéutica, tales como: *Reflexiones sobre la tradición en Gadamer* (2004) *Relaciones con la tradición: un diálogo en construcción permanente* (2007), *Hermenéutica: delimitaciones y deslindes* (2007), *El doble sentido de la experiencia hermenéutica* (2008), entre otros. arisandi@gmail.com

en que ha procedido en su reflexión sobre los presocráticos, señala:

Pienso que es necesario comenzar con una reflexión metodológica, introductoria, en un cierto sentido legitimadora: el dato decisivo de estas lecciones sobre los presocráticos es que no comienzo con Tales de Mileto ni con Homero, ni con la lengua griega del segundo milenio antes de Cristo, sino que comienzo con Platón y Aristóteles. A mi parecer ésta es la única aproximación filosófica válida para la interpretación de los presocráticos. Todo lo demás es historicismo sin filosofía.¹

Este tipo de preocupaciones sobre el modo de proceder está presente continuamente cuando se trata de la hermenéutica. Ni que decir sobre la importancia que tiene hacer explícitas las orientaciones hermenéuticas cuando sabemos del continuo riesgo que se corre de caer en las arbitrariedades subjetivas al hablar de interpretación. No olvidemos que “la lente de la subjetividad es un espejo deformante”² y que

El comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua relación.³

Por las tradiciones epistemológicas de las ciencias sociales este riesgo está presente continuamente.

Por lo que toca a los deslindes y resultados del debate, sólo mencionaré algu-

¹ Hans-Georg Gadamer, *El inicio de la filosofía occidental*, p. 14.

² *Idem.*, *Verdad y método I*, p. 344.

³ *Ibid.*, p. 360.

nas ideas que me parecen centrales, y que deben tenerse presentes para el resto de la propuesta. En primer lugar, para tener una referencia clara del modo en que desde la hermenéutica se concibe la relación con las ciencias, lo afirmado por Gadamer en el prólogo a la segunda edición de *Verdad y método I* es clarificador:

Sería una empresa vana querer hacer prédicas a la conciencia del querer saber y del hacer humano, tal vez para que éste aprendiese a andar con más cuidado entre los ordenamientos naturales y sociales de nuestro mundo. El papel del moralista bajo el hábito del investigador tiene algo de absurdo. Igual que es absurda la pretensión del filósofo de deducir desde unos principios cómo tendría que modificarse la “ciencia” para poder legitimarse filosóficamente.⁴

Es fundamental tener esta advertencia a la mano, para no colocar a la hermenéutica como un discurso normativo ni legitimador del quehacer de las ciencias sociales. Ya Habermas reconoció desde hace años la aportación de la hermenéutica a la lógica de las ciencias sociales para la superación de su rigidez positivista, partiendo de los análisis de la conciencia de la historia-efectual y el modelo de la traducción. Esto lo ha reconocido Gadamer, pero también advierte que:

Si la explicitación de las condiciones hermenéuticas que concurren en las ciencias comprensivas induce a las ciencias sociales...a crear sistematizaciones metodológicas que faciliten su labor, ello representa sin duda un logro científico. Pero la reflexión hermenéutica no deja-

⁴ *Ibid.*, p. 11.

rá que ellas la obliguen a ceñirse a esta función inmanente a la ciencia, sobre todo no dejará que le impidan aplicar de nuevo una reflexión hermenéutica al extrañamiento metódico de la comprensión que practican las ciencias sociales...⁵.

Y, por su parte, Habermas señala que “Los argumentos principales de la hermenéutica filosófica gozan hoy de amplia aceptación (aunque no como doctrina filosófica sino como paradigma de investigación) dentro de las ciencias sociales.⁶ Es, precisamente, en el espacio que se abre entre estas dos posiciones en el que se inscribe lo aquí propuesto; es decir, el modo en que se puede dar la cooperación entre ambas sin transgredir la lógica de cada una de ellas, desde luego, dando cierta prioridad a la postura de la hermenéutica.

Ahora bien, una vez planteadas las “condiciones” que han sido puestas desde ambos campos, es posible iniciar con la indagación de las orientaciones hermenéuticas que nos interesan. Cabe advertir, finalmente, que no es posible en el espacio de este texto examinar todas las orientaciones que se desearía; sin embargo, considero que con algunas alcanzará para plantear el asunto.

En primer lugar, y partiendo de que en cualquier investigación es fundamental apropiarse del horizonte del preguntar, revisemos las orientaciones de que se dispone para lograrlo.

Es de todos conocido que en todo protocolo de investigación en cualquier disciplina de ciencias sociales, o en filo-

sofía, ya sea los elaborados por alumnos en clases de metodología o seminarios de tesis, o bien en los que deben registrar los investigadores ante sus cuerpos colegiados, debe estar claramente planteado el problema de investigación, que en muchos casos se sintetiza en una pregunta de investigación. ¿Cómo se llega a tal pregunta, qué puede aportar la hermenéutica en tales casos?

La hermenéutica filosófica ha estudiado cuidadosamente la estructura de la pregunta, y de los rasgos de la pregunta pueden obtenerse unas orientaciones significativas. Gadamer afirma que la pregunta va por delante en toda investigación. Un primer rasgo de la pregunta que orientaría a cualquiera que iniciara la elaboración de su proyecto, es el siguiente:

Es esencial a toda pregunta el que tenga un cierto sentido. Sentido quiere decir, sin embargo, sentido en una orientación. El sentido de la pregunta es simultáneamente la única dirección que puede adoptar la respuesta si quiere ser adecuada, con sentido.⁷

Si atendemos a este rasgo, resulta que se abre un espacio de reflexión específico para el investigador, ya que cuando plantea cierta pregunta puede suceder que tal planteamiento sea insuficiente para señalar un sentido; puede ser que la pregunta sea tan vaga o difusa que las posibilidades de respuestas hereden esas características. Por más que se esfuerce el investigador en diseñar una ruta metodológica puntual para resolver su problema, sin la dirección de una pregunta con sentido andará desorientado. Ahora surge otro

⁵ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método II*, p. 231.

⁶ Jürgen Habermas, *Conciencia moral y acción comunicativa*, p. 34.

⁷ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I*, p. 439.

punto de reflexión sobre la pregunta, a saber, ¿cómo se sabe que una pregunta tiene sentido y si realmente abre una vía de indagación? Aquí se puede rescatar otro de los rasgos centrales de la pregunta: que la pregunta es una respuesta a algo que nos interpela.

Si bien en el campo de las ciencias sociales las propias teorías orientan sobre las preguntas que deben formularse para ser congruente y pertinente con las mismas, no alcanza sólo con cumplir ese requisito para comprender la pregunta que se formula. El punto es identificar qué es lo que preocupa del mundo social y qué provoca que se responda con una pregunta. Al revisar la relación entre preocupación, pregunta y teoría, podría tenerse un primer atisbo del sentido de la pregunta. A esto se puede agregar otro rasgo de la pregunta; aquél que Gadamer destaca del proceder socrático: el saber que no se sabe. Dice Gadamer: “Para poder preguntar hay que querer saber, esto es, saber que no se sabe.”⁸ Esto es, si preguntar quiere decir abrir:

La apertura de lo preguntado consiste en que no está fijada la respuesta... El sentido del preguntar consiste precisamente en dejar al descubierto la cuestionabilidad de lo que se pregunta.⁹

Una buena parte de las preguntas con las que se pretende iniciar una investigación parecen más bien necesitadas de desarrollar una apología en lugar de una búsqueda; el investigador supone saber ya la respuesta a lo preguntado y sólo quiere encontrar cómo sustentarlo, para conven-

cer a otros de sus propias convicciones. Esta vía no abre, más bien cierra las posibilidades de conocer cómo son las cosas, en tanto cierra la posibilidad de encontrarse con otras respuestas posibles.

Tanto para el preguntar como para el sentido que se abre con ello, es conveniente reconocer su relación con el momento de la historia efectual. Al respecto dice Gadamer, pensando en los historiadores:

Nosotros por nuestra parte hemos destacado en cambio que todo historiador y todo filólogo tienen que contar por principio con la imposibilidad de cerrar el horizonte de sentido en el que se mueven cuando comprenden. La tradición histórica sólo puede entenderse cuando se incluye en el pensamiento el hecho de que el progreso de las cosas continúa determinándole a uno, y el filólogo que trata con textos poéticos y filosóficos sabe muy bien que éstos son inagotables. En ambos casos lo transmitido muestra nuevos aspectos significativos en virtud de la continuación del acontecer... Esto es lo que habíamos detectado en el marco de la experiencia hermenéutica como el momento de historia efectual.¹⁰

Considerando lo anterior, cualquier investigador deberá tener presente que no ha de guiarse por la pretensión de encontrar “la pregunta” exacta, ni la “respuesta final”; el reconocer la finitud histórica de la experiencia permitirá entender las preguntas formuladas y las respuestas encontradas como parte del acontecer vital del sentido y su diversidad.

Ahora bien, aun cuando se podrían hacer más referencias a otros aspectos del

⁸ *Ibid.*, p. 440.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 452.

preguntar, como de lo que se trata es de explorar el modo en que la hermenéutica puede orientar algunas acciones dentro de las investigaciones en las ciencias sociales, cabe, junto con lo dicho hasta ahora del preguntar, agregar otras orientaciones, que también tienen que ver con ganar y moverse en el horizonte del preguntar.

Cuando Gadamer refiere al círculo hermenéutico para indicar su fecundidad para la praxis hermenéutica, hace especial énfasis en el cuidado que debe tenerse con la introducción de las ocurrencias propias en la investigación. Así, de la cita que toma directamente de Heidegger destaca que:

...sólo se comprende realmente cuando la interpretación ha comprendido que su tarea primera, última y constante consiste en no dejarse imponer nunca por ocurrencias propias o por conceptos populares no la posición, ni la previsión ni la anticipación, sino en asegurar la elaboración del tema científico desde la cosa misma.¹¹

Y agrega:

Toda interpretación correcta tiene que protegerse contra la arbitrariedad de las ocurrencias y contra la limitación de los hábitos imperceptibles del pensar, y orientar su mirada “a la cosa misma”.¹²

Asimismo, para completar, dice: “el que intenta comprender está expuesto a los errores de opiniones previas que no se comprueban en las cosas mismas.”¹³

¹¹ *Ibid.*, p. 332.

¹² *Ibid.*, p. 333.

¹³ *Loc. cit.*

Con estas tres citas obtenemos un panorama certero de uno de los riesgos de toda investigación, a saber, la introducción arbitraria, diría yo, irreflexiva, de las opiniones previas, o bien de términos que debieran tener un uso conceptual y se introducen con su sentido ordinario. En el campo de las ciencias sociales, pongamos el caso de la antropología, se habla como comprensible de suyo del “hombre”, como si fuera un concepto que no requiere aclaración alguna y que puede ser usado sin mayor trámite. En el campo de la pedagogía se habla de la “educación” o de la “sociedad” de la misma forma.

Ese tránsito no pensado de las palabras en su uso común hacia el campo de la investigación es, a mi entender, uno de los más claros ejemplos de cómo se introducen hábitos imperceptibles del pensar o los propios hábitos lingüísticos. Ignorando el uso acrítico de los conceptos se pretende, a partir de ellos, formular preguntas e investigaciones que sean viables y permitan conocer algo del asunto planteado.

Además, como es tan común el uso de estos términos en ciertos espacios académicos, lo que se tiene es que se han introducido de manera imperceptible los hábitos mencionados. Bajo estas circunstancias, lo que se puede esperar es que las preguntas elaboradas de esta forma serán preguntas que el propio investigador no comprenda, y menos aún darán sentido a su investigación.

Aquí la hermenéutica ofrece una advertencia, una orientación, fundamental para la formulación de las preguntas de investigación, que podría expresarse del siguiente modo: desconfía de las palabras en las que más confías. Puede ser que

para introducir un término o concepto nuevo el investigador tome las precauciones pertinentes, pero no así con sus palabras favoritas, y es a través de ellas que puede deslizarse la arbitrariedad de las ocurrencias. Esto no impide que a su vez se tenga presente que “la interpretación empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados.”¹⁴ Aquí cabe tomar en cuenta la diferencia entre ocurrencias, hábitos lingüísticos y conceptos. Cuidarse de unas, no introducir otros y sustituir algunos, sería una orientación conveniente.

Si bien se corren riesgos por la falta de reconocimiento de los propios hábitos lingüísticos, también está presente otro doble riesgo. El primero es el de imponer los propios hábitos lingüísticos al leer textos de otras épocas o latitudes, y el de asumir “como tarea nuestra el ganar la comprensión del texto sólo desde el hábito lingüístico de su tiempo o de su autor.”¹⁵ Esto es por demás común en las lecturas de muchos filósofos, en las cuales desde un canon dominante del presente se hace la lectura de un autor del pasado, sin distinguir explícitamente entre sus horizontes. Ni que decir cuando hablamos de las historias de la educación. Esta actitud nos llevaría a hacer efectivo el siguiente señalamiento de Gadamer:

El que quiere comprender no puede entregarse desde el principio al azar de sus propias opiniones previas e ignorar lo más obstinada y consecuentemente posible la opinión del texto [...] hasta que finalmente ya no pueda ser ignorado y dé al traste con su supuesta comprensión.¹⁶

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 334.

¹⁶ *Ibid.*, p. 335.

Esto, traducido a los procesos de investigación, lo podemos identificar con la enorme cantidad de proyectos fallidos que a medio camino, o lo que debería ser medio camino, se estrellan con la imposibilidad de seguir adelante por la inconsistencia de sus afirmaciones o, peor aún, se empeñan en continuar en la necesidad que desea imponerse sin sustento alguno.

Tomando en cuenta la estrecha vinculación que tienen entre sí las distintas orientaciones hermenéuticas comentadas en este texto, más las que no se han de mencionar, que constituyen una trama que da forma al proceder hermenéutico, es pertinente recuperar los señalamientos que hace Gadamer sobre un tema central de la hermenéutica: la distancia en el tiempo. Aun cuando los comentarios de Gadamer se dirigen principalmente al modo en que este aspecto interviene en la hermenéutica, creo que es factible extender su alcance hasta el quehacer de las ciencias sociales.

En el caso de la hermenéutica, sobre todo la del romanticismo, es criticable su pretensión de tratar de comprender un texto mejor de lo que lo había hecho el propio autor. Suponía que era posible mostrar el sentido pleno de la producción originaria más allá de lo puesto por el autor original. Esto implica tener la certeza de que un texto dado tiene un sentido, y que tal sentido puede ser comprendido por el intérprete mejor que por el autor, sobre todo, y aquí radica lo importante, por la distancia en el tiempo entre ambos, que le da una posición superior al intérprete sobre el autor, que en todo caso se maneja bajo la consigna de *comprender mejor*, incluso cuando se aceptaba que había que “ponerse en los zapatos del otro”.

Aquí una primera advertencia: es imposible ponerse en los zapatos del otro, por más que se desee. Es notable cómo esta pretensión ha sobrevivido durante muchos años y en lugar de moderarse más bien se ha extendido a otros ámbitos del quehacer científico, como es el caso de las ciencias sociales, especialmente en esta época en que la presencia y el reconocimiento del *otro* han tomado un lugar protagónico. Ya sea por la distancia en el tiempo o por la pertenencia a distintas tradiciones, la posibilidad de ponerse en los zapatos de otro está cancelada.

En tal caso, más que tratar de superar la distancia en el tiempo, (o la distancia entre horizontes) de lo que se trata es de reconocerla para encontrar las formas de dialogar considerando esa distancia, y no su anulación. Esto requiere reconocer la productividad del intérprete y no sólo de la obra, o el acontecimiento original. Esto tiene que ver con el horizonte de la interpretación, es decir, el mundo de sentido del lector y no sólo con la obra original, es decir:

Cada época entiende un texto transmitido de una manera peculiar, pues el texto forma parte del conjunto de una tradición por la que cada época tiene un interés objetivo y en la que intenta comprenderse a sí misma. El verdadero sentido de un texto tal como éste se presenta a su intérprete no depende del aspecto puramente ocasional que representan el autor y su público originario. O por lo menos no se agota en esto. Pues este sentido está siempre determinado también por la situación histórica del intérprete, y en consecuencia por todo el proceso histórico.¹⁷

¹⁷ *Ibid.*, p. 366.

Así, la comprensión puede reconocer su momento productivo y no sólo el reproductivo. Si pensamos esta afirmación frente a la muy conocida de “conocer lo que realmente pasó” o “saber lo que realmente quiere decir el texto”, podemos concluir que tales posturas sólo pueden ser sostenidas por quienes desconocen la productividad de la interpretación, o por el tema que aquí tratamos, la productividad de la distancia en el tiempo y, también, de la teoría e investigación científica. Buscar un sentido último es olvidar que “el sentido de un texto supera a su autor no ocasionalmente sino siempre”,¹⁸ y podemos extender esta idea hasta los acontecimientos sociales e históricos.

Reconocer la productividad e inevitabilidad de la distancia en el tiempo puede modificar los modos de proceder, los propósitos de la investigación y, más aún, los criterios de validez y objetividad. En tal situación cabe recordar continuamente que:

El tiempo ya no es principalmente un abismo que hubiera de ser salvado por que por sí mismo sería causa de división y lejanía, sino que es en realidad el fundamento que sustenta el acontecer en el que tiene sus raíces el presente. La distancia en el tiempo no es en consecuencia algo que tenga que ser superado. Este era más bien el presupuesto ingenuo del historicismo: que había que desplazarse al espíritu de la época, pensar en sus conceptos y representaciones en vez de en las propias, y que sólo así podría avanzarse en el sentido de una objetividad histórica. Por el contrario de lo que se trata es de reconocer la distancia en el tiempo

¹⁸ *Loc. cit.*

como una posibilidad positiva y productiva del comprender.¹⁹

Si reconocemos que el sentido no pertenece en exclusiva ni al autor, ni al texto original, ni al intérprete, ni al modo de interpretación de una época determinada, sino al asunto mismo y su acontecer temporal, entonces la objetividad del sentido no deberá ser buscada en un sólo lugar, y al mismo tiempo nos protegeremos de las tentaciones del subjetivismo o el objetivismo, y podremos tratar mejor con la historicidad de las interpretaciones.

Hasta ahora hemos revisado sólo algunas de las múltiples orientaciones que la hermenéutica puede ofrecer para la investigación en las ciencias sociales; desde luego que es posible rastrear muchísimas más que enriquecerían la comprensión y ejecución de las investigaciones en esos campos. Como es evidente, sería poco menos que imposible darles un orden secuencial o metódico. Se trata más bien de tenerlas presentes a lo largo del proceso de la investigación ya que todas ellas actúan, por decirlo así, simultáneamente; no reclaman para sí una jerarquía especial durante el proceso; sólo advierten de riesgos y sugieren acciones para evitarlos o solucionarlos. Dejan intactas las exigencias teóricas y metodológicas específicas de las disciplinas sociales, pero las enriquecen y fortalecen en su modo de hacer investigación. La hermenéutica, a su vez, puede tomar de los logros de las ciencias sociales, historia, antropología, sociología, etcétera, elementos que le permitan en su propia praxis formular el horizonte de sentido de su preguntar y proceder en la comprensión de sus asuntos■

¹⁹ *Ibid.*, p. 367.

BIBLIOGRAFÍA

- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método I*, Editorial Sígueme, Salamanca, 1993.
- . *Verdad y método II*, Editorial Sígueme, Salamanca, 1992.
- . *El inicio de la filosofía occidental*, Paidós, Barcelona, 1995.
- . *El inicio de la sabiduría*, Paidós, Barcelona, 2001.
- . *Acotaciones hermenéuticas*, Editorial Trotta, Madrid, 2002.
- . *El giro hermenéutico*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Habermas, Jürgen, *Conciencia moral y acción comunicativa*, Editorial Península, Barcelona, 1988.

LA VIGENCIA DE JUAN AMÓS COMENIO EN EL PENSAMIENTO EDUCATIVO ACTUAL

ISELA CIPRÉS*

INTRODUCCIÓN

Muy pocas veces nos cuestionamos acerca de todos los principios, métodos, teorías, etcétera, que subyacen detrás de la “nueva” postura de un pedagogo o psicólogo. Cuántas más al tener ya no digamos un libro, tal vez sólo una revista pedagógica o *journal* –sea este electrónico o impreso– nos limitamos sólo a emitir un juicio –las más de las veces pobre– sea bueno o malo sobre el material que es sometido a nuestra consideración por su autor. ¡Ah!, pero hay veces, si es que el autor fue ingenioso en su empresa, en que leemos con atención, pasamos la vista hoja tras hoja, leyendo y releendo la información, un concepto, otro. Yo tuve la fortuna de encontrarme con uno de esos autores, ¿su nombre? Juan Amós Comenio, ¿su obra? *Didáctica magna*. Me aproximé a la obra de Comenio, debo admitirlo, como consecuencia lógica del deber por cumplir. Ahora, al escribir estas líneas puedo –sin faltar a la verdad–

confesar que ésta ha sido una de las empresas que más he disfrutado en la vida, la siguiente es una cita que define los rasgos más importantes de la biografía de dicho autor:

(1592-1670) Jan Amos Comenius (en checo, *Komenský*) nació el 28 de marzo de 1592 en Moravia, región de la actual República Checa. Considerado el fundador de la pedagogía moderna. Era el menor de cinco hijos y el único varón de una familia de granjeros acaudalada. Sus padres pertenecían a la Unión de Hermanos Moravos (también llamados Hermanos Bohemios, o Iglesia Morava). Después de completar sus estudios en Alemania, volvió a su país natal. Más tarde, a la edad de 24 años, fue ordenado sacerdote de la Unión de Hermanos Moravos. En 1618, Comenius fue colocado al frente de la pequeña parroquia de Fulnek, ciudad situada a unos 240 kilómetros al este de Praga. En aquel tiempo, la Contrarreforma católica, destinada a combatir el protestantismo, se hallaba en pleno apogeo en Europa. El conflicto religioso entre católicos y protestantes alcanzó su punto álgido con el estallido de la guerra de los Treinta Años (1618-1648).

* Egresada de la Especialidad en Literatura Mexicana, UAM-Azcapotzalco.

Tras una década de lucha, la religión católica fue declarada la única confesión legítima en Moravia. A Comenius y a los miembros de las clases altas se les dio la oportunidad de elegir: convertirse al catolicismo o abandonar el país. Puesto que Comenius no estaba dispuesto a claudicar, trasladó a su familia a la pequeña ciudad de Leszno, importante centro de la Unión de Hermanos Moravos en Polonia. Aquello marcó el principio de un exilio que duraría cuarenta y dos años y que le privaría de regresar a su patria. Comenius se empleó como maestro de Latín en el Gimnasio de Leszno, una escuela para pre-universitarios. No obstante, al poco tiempo se sintió descontento con los métodos inadecuados de enseñanza, y con buena razón. El sistema escolar de la época se encontraba en un estado deplorable. Por ejemplo, solo a los varones se les consideraba dignos de recibir educación, aunque se excluía a los que nacían en la pobreza. La instrucción en las aulas consistía principalmente en llenar la cabeza de los estudiantes con sintaxis, palabras y frases del latín. ¿Por qué razón? Porque la Iglesia Católica controlaba la mayoría de las escuelas del medievo, y dado que la liturgia se celebraba en latín, era fundamental la enseñanza de esta lengua para asegurar una provisión constante de futuros sacerdotes. Además, no se daba atención alguna a fijar objetivos concretos en el aprendizaje, ni tampoco la educación que recibían los alumnos les ayudaba a pasar progresivamente de lo sencillo a lo complicado. La disciplina era severa, en ocasiones incluso cruel, y el ambiente moral, degradado. Comenius no fue el primero que defendió la necesidad de una reforma educativa.

En Inglaterra, Francis Bacon había condenado la insistencia en el latín y había aconsejado retomar el estudio de la na-

turalidad. En Alemania, Wolfgang Ratke y Johann Valentin Andreaë, entre otros, también habían intentado hacer mejoras, aunque ninguno de ellos obtuvo el favor del Estado para sus proyectos. Comenius propuso un programa para hacer amena y no tediosa la educación, y lo llamó pampaedia o pansofía, que significa "educación universal" (se debe enseñar todo a todos).

Su finalidad fue establecer un sistema de enseñanza progresivo del que todo el mundo pudiera disfrutar. Decía que a los niños se les debía enseñar gradualmente, enlazando de manera natural los conceptos elementales con los conceptos más complejos. Asimismo, propugnó el uso de la lengua materna durante los primeros años de escolaridad en lugar del latín. Sin embargo, la educación no debía confinarse a la adolescencia, sino abarcar toda la vida del individuo. Comenius escribió que el estudio tenía que ser "completamente práctico, completamente grato, de tal manera que hiciera de la escuela una auténtica diversión, es decir, un agradable preludio de nuestra vida". También opinaba que la escuela debía centrarse no solo en la formación de la mente, sino de la persona como un todo, lo que incluiría la instrucción moral y espiritual. Su obra *Didáctica Magna*, de la cual trataremos aquí, se divide en Didáctica General (Cáp. 1-9) Didáctica Especial (Cáp. 10-14) y Organización Escolar (Cáp. 15-33).¹

Casi todas las biografías y reseñas coincidían en citar la *Didáctica Magna* como obra fundamental de Comenio, de modo que la decisión se imponía. Conseguí pues el libro y comencé a leerlo, y su efecto fue

¹ En <http://www.pedagogia.com.mx/juan-amos-comenius/68/> [Consultado el 29 de noviembre de 2009]

tal en mí que no pude parar de hacerlo por horas. Confieso que no es un texto fácil; pero me cautivó la temática que aborda y el enfoque del autor en torno a tantos y tantos hechos de la naturaleza: su forma de actuar, de revelarse ante nosotros, de dominar cada acto de nuestra vida, y dentro de todo ello, Dios como la constante en cada uno de los actos humanos y sus consecuencias, Dios envuelto entre tantos y tantos conceptos que Comenio intenta explicarnos mediante sus minuciosas caracterizaciones y ejemplos.

La *Didáctica* de Comenio es un texto tan interesante que cautiva al lector al grado de llevarlo a la reflexión, a la inquisición, al debate, pero de entre todas estas emociones, la más relevante es el asombro al considerar –de repente– que ante un libro escrito hace casi cuatrocientos años, pareciera que nos encontramos leyendo a Piaget o a Ausubel²; naturalmente, estas asombrosas coincidencias me llevaron a circunscribir mi objetivo: establecer la vigencia de Juan Amós Comenio en el pensamiento educativo moderno³.

Para poder cumplir con este objetivo me di a la tarea de examinar la *Didáctica Magna* de Comenio con el fin de encontrar en ella todo aquello que me pudiese servir para demostrar que, efectivamente,

su pensamiento educativo sigue vigente. Este proceso me obligó a releer autores, teorías filosóficas, etcétera, con el fin de poder caracterizar lo más fielmente posible a Comenio desde la perspectiva de la pedagogía moderna.

A fin de establecer una conexión entre su pensamiento educativo y los paradigmas modernos, es necesario llevar nuestra reflexión más allá del simple trabajo monográfico, y orientarla hacia un análisis que nos conduzca a dilucidar las sendas que enlazan sus propuestas con el pensamiento educativo en la actualidad.

Siendo la *Didáctica Magna* una de sus obras más importantes en torno a la educación, realizaremos un análisis de la misma desde la perspectiva pedagógica moderna, en relación con el aspecto teórico que en ella subyace.

LA PANSOFÍA DE COMENIO

La Pedagogía de Comenio surge como crítica a la educación escolástica y a los sistemas memorísticos de enseñanza que se practicaban en una época en que los niños de las clases pobres no eran admitidos como educandos. Ante tal situación, él propuso reformar las escuelas y la organización escolar; estableció los propósitos de éstas orientándolas para instruir a todos “En una palabra; escuelas en las que se enseñe todo a todos y totalmente.”⁴ Esta propuesta de Comenio es fundamental dentro de su pensamiento educativo y es discutida con amplitud en su *Pansophiae Prodromus*, 1639. Durante el siglo XVIII Condorcet y luego en el XIX Comte defendieron también la idea de

² Comenio (1592-1670), Jean Piaget (1896-1980), David Ausubel (1918-2008)

³ Estoy consciente de que la Edad Moderna es una de las cuatro en que se divide la historia de occidente después de la Antigua o Clásica y la Medieval y antes de la Contemporánea. Uso el calificativo de “moderna” referido a la educación en cuanto a que la Edad Contemporánea actual no se aparta de la tendencia modernizadora, sino que ésta se ha exacerbado ante el triunfo y desarrollo de las fuerzas económicas y sociales que se gestaban lentamente en la Edad Moderna: capitalismo, burguesía, nación y Estado.

⁴ Juan Amós Comenio, *Didáctica Magna*, p. 37.

un progreso constante basado en la educación “incluyente”,⁵ tal y como Comenio lo sugería en su *Pansofía*, condimentando sus argumentos con el ingrediente de que una educación semejante serviría como motor para el desarrollo económico de las sociedades.⁶

Desgraciadamente, aún en nuestra época éste sigue siendo uno de los problemas fundamentales. En el México del siglo XIX, por ejemplo, la educación se reservaba a unos cuantos privilegiados. Los indios estaban para servir a los poderosos y no para aprender latín; su destino era el servicio y no la lectura de los clásicos. Estas prácticas excluyentes marcaron por siglos a la sociedad mexicana; ya en tiempos de la Revolución, pensadores como José Vasconcelos comenzaron a pugnar por la “inclusividad” de la educación a modo de integrar a todos los mexicanos no importando su raza, credo, estrato social u ocupación, con el fin de lograr un país progresista con una identidad nacional. Los frutos de las bondades de un modelo educativo incluyente son evidentes en el ejemplo vivo de Benito Juárez, quien siendo de extracción indígena logró ascender hasta convertirse en Presidente de la República.

CONCORDANCIAS ENTRE LA VISIÓN PIAGETIANA Y COMENIANA DEL NIÑO Y SU FORMACIÓN

La concepción de infancia de Comenio puede ser revigorizada al analizar a Piaget, dado que su enfoque se centró en el niño y sus teorías versan alrededor del

mismo; en su análisis, Comenio consideró aspectos: biológicos, psicológicos y educativos. Su crítica sobre la Educación fue que no se consideraba la naturaleza del niño en el contexto de su desarrollo. Si retomamos estos aspectos de la teoría de Comenio y su enfoque, reorientándolo y complementándolo desde la óptica piagetiana, se abre un panorama más amplio y, vista a través de esta perspectiva, la teoría de Comenio cobra una pasmosa vigencia.

Comencemos pues abordando el pensamiento de Comenio. Él sostiene que el hombre nace como un ser natural y que para hacerse hombre precisa formarse como tal a través del conocimiento de las cosas, por medio de la experiencia:

Nadie puede creer que es un verdadero hombre a no ser que haya aprendido a formar su hombre; es decir, que esté apto para todas aquellas cosas que hace el hombre [...] El hombre es a propósito para el trabajo en cuanto a su cuerpo, pero vemos que al nacer sólo hay en él una simple aptitud y poco a poco ha de ser enseñado a sentarse, tenerse en pie, andar y mover las manos para servirse de ellas.⁷

Comenio sostiene que la formación del hombre debe iniciar a edad temprana, y proporciona como razón para justificarlo el que durante esta etapa los seres humanos pueden moldearse. Inicia su capítulo VII diciendo:

La formación del hombre se hace muy fácilmente en la primera edad, y no puede hacerse si no es en ésta [...] La condición de todo lo nacido es que

⁵ Carlos Fuentes, *Por un progreso incluyente*, p. 17.

⁶ *Loc. cit.*

⁷ Juan Amós Comenio, *Didáctica Magna*, p. 20-21.

mientras está tierno fácilmente se dobla y conforma; si se endurece resiste el intento.⁸

Según Comenio, la infancia es la etapa en que se puede ejercitar a los niños en las artes y en los oficios; la infancia es determinante para la formación del hombre, su naturaleza misma le permite entonces el pleno desenvolvimiento. Deben formar a los niños primero sus padres y posteriormente los preceptores.

En sus estudios de los niños Piaget va más allá abundando en la forma como éstos se desarrollan y adquieren el conocimiento; a este respecto Comenio sugiere:

I. No se emprenda con la juventud sino lo que la edad y el ingenio no solamente alcanzan, sino piden.

II. No se haga aprender de memoria sino lo que haya sido rectamente comprendido por la inteligencia. Y no se exija a la memoria más que lo que estamos ciertos que sabe el niño.

III No se mande hacer sino aquello cuya forma y modo de imitar haya sido suficientemente enseñado.⁹

En este aspecto Piaget propone una explicación genética de la inteligencia, dividiendo el desarrollo en cuatro periodos cada uno de los cuales implica diferentes estadios.

– El primer periodo es el de **la inteligencia sensoriomotriz** que comprende de 0 a los 2 años; Piaget sostiene que durante este periodo el niño se construye a sí mismo y al mundo a través de sus sentidos, y abarca desde su nacimiento hasta la aparición del lenguaje; presenta seis

estadios: Primero: mecanismos reflejos (0 a 1 mes); segundo: reacciones circulares y primarias, primeros hábitos (1 a 4 meses); tercero: reacciones circulares secundarias (4 a 8-9 meses); cuarto: coordinación de esquemas secundarios (8-9 a 11-12 meses); quinto: reacciones circulares y terciarias; experimentación activa (11-12 a 18 meses); sexto: transición del acto intelectual senso-motor a la representación (18-24 meses).

– El segundo periodo es el de **la inteligencia representativa preoperatoria** y comprende dos estadios; el primero es el del pensamiento preconceptual y lo circunscribe de los 2 a los 4-5 años. El segundo estadio es el del pensamiento intuitivo y comprende de los 5 a los 7-8 años.

– El tercer periodo es el de **la inteligencia operatoria concreta** y se distinguen dos estadios: el de las operaciones simples (7-8 a 9-10 años) y el de sistemas de clases y relaciones (9-10 a 11-12 años).

– El cuarto periodo es el de **la inteligencia operatoria formal**; según Piaget, en este periodo se forma el sujeto social. Se extiende de los 11-12 años hasta los de adolescencia en que se completa el desarrollo de la inteligencia; distingue dos estadios: el primero, de las operaciones combinatorias, que alcanza su nivel de equilibrio hacia los 14-15 años. El segundo: el de las relaciones interproporcionales, que se alcanza a partir de los 14-15 años.¹⁰

En este sentido, Comenio nos dice:

Se ejercitan en los niños: los sentidos en primer lugar (esto es fácil); después

⁸ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰ Enrique García González, *Piaget, la formación de la inteligencia*, p. 45-52.

la memoria; luego el entendimiento y por último, el juicio. Así, gradualmente, seguirán; porque la ciencia empieza por el sentido y por la imaginación pasa a la memoria; después por la inducción de lo singular, se forma el entendimiento de lo universal, y por último, de las cosas suficientemente entendidas se compone el juicio para la certeza del conocimiento.¹¹

Si analizamos con detenimiento los periodos del desarrollo de la inteligencia que caracteriza Piaget y luego releemos las palabras de Comenio, podemos observar que éstas incluyen trazos fundamentales que pueden ser contenidos dentro de la teoría Piagetiana y descritos con detalle como consecuencia de los profundos estudios realizados por Piaget.

Comenio nos propone cuatro grados de enseñanza dispuestos según la edad y el programa de estudios:

- Escuela materna: se dedica a cultivar al niño durante sus primeros años fortaleciéndolo y orientándolo, apoyándolo a fin de estimular y desarrollar sus capacidades. Plantea la introducción del niño al conocimiento del mundo por medio de conceptos fáciles que le permitan ir ampliando su visión del mismo con el fin de que más adelante pueda incorporarse con facilidad a la escuela común; cabe destacar que Comenio enfatiza el papel de los padres –acentuando el de la madre– durante esta etapa formativa.

- Escuela común: abarca desde los seis a los doce años y se dedica a fomentar los sentidos internos; es decir, de la inteligencia, la imaginación y la me-

moria. A esta escuela, que será de carácter público, deberán acudir sin distinción todos los niños y niñas. El horario de clases ascenderá a cuatro horas en las que se impartirán materias como la lectura y la escritura; aritmética, geometría, etcétera, junto con el canto, la música y el siempre presente estudio de la Biblia.

- La escuela latina o gimnasio: destinada a los jóvenes de entre doce y dieciocho años, que se van a dedicar a una profesión de las calificadas como liberales (abogados, doctores...). El fin de esta escuela es fomentar el juicio y la crítica del educando mediante asignaturas como gramática, física, matemáticas, moral, didáctica y retórica.

- La academia o escuela superior: destinada a los alumnos de edades comprendidas entre los dieciocho y los veinticuatro años. Es el correspondiente a los estudios universitarios, y es de donde saldrán en un futuro los encargados de regir la sociedad.

Como observamos, es fácil establecer una analogía entre el sistema educativo por niveles que sugiere Comenio y el que rige hoy en día a la mayor parte de las sociedades modernas sin ignorar –claro está– las particularidades o adaptaciones específicas que cada una de estas sociedades ha considerado pertinentes dentro de sus propios sistemas educativos. Por otra parte, si analizamos de nuevo la teoría de Piaget en lo referente a los cuatro periodos del desarrollo de la inteligencia, observaremos que es factible establecer una concordancia entre ambas propuestas en lo referente a las aptitudes

¹¹ Juan Amós Comenio, *op. cit.*, p. 77.

describas por Piaget en cada periodo, y los contenidos y desarrollo de habilidades propuestos por Comenio para cada nivel educativo.

La teoría piagetiana ha permitido que educadores y pedagogos comprendan mejor la realidad del niño y su desarrollo, con la consecuente mejor adecuación de estrategias y contenidos para que éste logre acceder más exitosamente al proceso de enseñanza-aprendizaje. Si amalgamamos los conceptos de Piaget con los expuestos por Comenio y los trasladamos a la Pedagogía moderna, podemos percibir la vigencia del pensamiento comeniano en los sistemas educativos correspondientes.

La teoría piagetiana ha influido en las corrientes didácticas actuales dado que ha brindado las bases científicas, así como el enfoque biológico y genético que Comenio solo atinó a anticipar en su tiempo.

COMENIO DESDE UNA PERSPECTIVA CONSTRUCTIVISTA

Comenio realiza una fuerte crítica a la escuela de su tiempo. En su preocupación por regular los procesos formativos escolarizados propone la que habrá de convertirse en la primera gran reforma educativa de la edad moderna, reforma que si bien en su tiempo es vista como una utopía, poco a poco irá cobrando solidez. En sus argumentos y caracterizaciones del pensamiento educativo percibimos rasgos que nos resultan familiares, y en los que encontramos el germen de lo que habría de convertirse en la escuela moderna.

La aplicación de las diferentes corrientes en el terreno de la educación ha permitido ampliar las explicaciones en tor-

no a los fenómenos educativos y a cómo intervenir en ellos. La perspectiva constructivista representa hoy una de las posturas de mayor vanguardia en el quehacer educativo. Dicha propuesta se alimenta de las aportaciones de diversas corrientes como el enfoque psicogenético de Piaget (1896-1980), la teoría de Ausubel (1918-2008) en torno a la asimilación y el aprendizaje significativo, y la de Vygotsky (1896-1934) en relación con el impacto e implicaciones del entorno sociocultural en el proceso enseñanza-aprendizaje.

La concepción constructivista del aprendizaje escolar sostiene la idea de que la finalidad de la educación impartida en las escuelas es facilitar el crecimiento personal del alumno involucrándolo en procesos dirigidos, en el marco del contexto sociocultural al que pertenece. Dicho de otra manera, para propiciar un aprendizaje satisfactorio de acuerdo con esta propuesta el alumno debe participar en tareas sistemáticas y cuidadosamente planificadas, que logren propiciar en él una actividad mental constructiva.

La corriente constructivista desdeña la concepción del alumno como mero receptor de conocimientos; rechaza también la idea de que el desarrollo se reduzca a la simple acumulación de aprendizajes específicos. El constructivismo sostiene que para lograr el aprendizaje se debe promover la socialización y la individualización del alumno, respetando y permitiendo de este modo que construya una identidad personal en el marco de un contexto social-cultural determinado; esto implica que "la finalidad última de la intervención pedagógica es desarrollar en el alumno la capacidad de realizar aprendizajes significativos por sí solo en

una amplia gama de situaciones y circunstancias (aprender a aprender)".¹²

De acuerdo con Coll¹³ la visión constructivista se alinea en torno a tres ideas fundamentales:

Primera: El alumno es el responsable de su proceso de aprendizaje; es quien construye sus saberes de modo activo cuando manipula, descubre, inventa, explora; aún cuando es solo un receptor al leer o escuchar a otros.

En este sentido, Comenio afirma:

Es inmanente en el hombre el deseo de saber...Los ojos, los oídos, el tacto, el mismo entendimiento buscando siempre el objeto en que emplearse, se dirigen en todo momento al exterior [...] Los ejemplos de quienes se instruyen por sí mismos demuestran toda evidencia de que el hombre puede llegar a investigarlo todo con el auxilio de la Naturaleza.¹⁴

Analizando las palabras de Comenio podemos percibir que él también reconoce en el alumno esa capacidad de construcción de saberes a la que alude Coll.

Segunda: La actividad constructivista del alumno no se aplica a contenidos con un cierto grado de dificultad, es decir, el alumno no descubre o inventa todo del conocimiento, dado que muchos contenidos son resultado de un

proceso de construcción previo. Podríamos decir entonces que, en este caso, el pupilo más bien reconstruye un conocimiento pre-existente; sin embargo, a nivel personal lo construye dado que su aproximación a él es progresiva y comprensiva, y lo dotará de significación personal.

En el capítulo XVI de su *Didáctica Magna* Comenio nos describe los "requisitos generales para aprender y enseñar"; y nos advierte:

Cualquier idioma, ciencia o arte se enseñe primero por los más sencillos rudimentos para que tenga de ella total idea. Luego más intensamente los preceptos y ejemplos. En tercer lugar, el sistema completo con las excepciones.

Analizando con detalle el consejo de Comenio encontramos que no solo advierte el grado de dificultad progresivo del conocimiento sino que nos sugiere el modo de adecuado de introducirlo para dar cabida a ese proceso interno de construcción: individual, gradual y progresivo por parte del alumno al que apela Coll.

Tercera: La función del maestro es la de enlazar procesos de construcción del alumno con el saber colectivo culturalmente organizado orientando, guiando y explicando. "El núcleo de los estudios debe distribuirse cuidadosamente en clases, a fin de que los primeros abran el camino a los posteriores y les den sus luces."¹⁵ Esto nos destaca Comenio en torno al papel del maestro a la hora de organizar el "sa-

¹² Cesar Coll, *Psicología y Currículum*, p.133. Este estudioso es Doctor en Psicología y, actualmente, catedrático de Psicología Evolutiva y Educativa en la Universidad de Barcelona. Tiene muchas aportaciones en el campo del constructivismo y en el de la teoría de las competencias.

¹³ V. *Ibid.*, p. 441-442

¹⁴ Juan Amós Comenio, *op.cit.*, p. 68.

¹⁵ *Ibid.*, p. 69.

ber colectivo” citado por Coll, enfatizando la importancia de dicha organización para “alumbrar” los subsecuentes saberes de tal suerte que el proceso interno de construcción del alumno no se vea obstruido. Abundando en el papel del docente, Comenio indica:

Los objetos se disponen de tal manera que primero se conozcan los próximos; después, los más cercanos; luego, los lejanos, y por fin los más remotos...al exponer reglas a los niños no hay que aclararlas con ejemplos que estén lejos de su alcance [...] sino tomados del uso diario...¹⁶

En torno a las explicaciones nos instruye:

1. “Toda arte debe ser encerrada en reglas brevísimas, pero muy exactas.”
2. “Toda regla ha de ser expresada en muy pocas palabras, pero claras en extremo.”
3. “A toda regla han de acompañarse muchos ejemplos para que su utilidad sea manifiesta, por muchas aplicaciones que la regla tenga.”¹⁷

COMENIO Y EL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO

Dentro del constructivismo se aborda el aprendizaje significativo propuesto por Ausubel como una herramienta para conseguirlo mediante la participación del alumno en una actividad mental constructiva que promueva la socialización, la individualización y la reflexión que conlleven al aprendizaje, mismo que puede

¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

lograrse por recepción, por significación, o por repetición.

Diversos autores han afirmado que es mediante la realización de aprendizajes significativos que el alumno construye significados que enriquecen su conocimiento del mundo físico y social, coadyuvando a su crecimiento individual.

¿Qué nos dice Comenio a este respecto?

La atención puede excitarse y sostenerse... Si se ayuda la atención representando todo, en cuanto sea posible por medios sensibles [...] Si se da maña para mezclar algo que deleite y aproveche así interesará los espíritus avivando su deseo y atención [...] Si al comienzo de cualquier trabajo se cautiva a los oyentes con la exposición del asunto que va a tratarse o se les excita con las cuestiones que se presentan; bien sean las ya tratadas, que por coherencia se relacionen con la materia presente; bien sean cuestiones futuras que, al advertir su desconocimiento, estimulan con mayor avidez a su estudio.¹⁸

Antes había señalado:

– Por todos los medios hay que encender en los niños el deseo de saber y aprender.

– El método de enseñar debe disminuir el trabajo de aprender de tal modo que no haya nada que moleste a los discípulos ni los aparte de la continuación de los estudios.

– Las cosas mismas animan a la juventud si están al alcance de su edad y se exponen con claridad, mezclando, desde luego, las jocosas o en realidad menos serias y siempre agradables.

¹⁸ *Ibid.*, p. 98.

– Para que el método excite el deseo de los estudios es necesario, en primer lugar, que sea natural... si ofreces a la vista o el oído una hermosa pintura o melodía, no tendrás que emplear amarras para que el oído o la vista se dirijan a ellas.

– [...] para que el método mismo constituya un atractivo es necesario suavizarlo con cierta prudencia, a saber: que todas las cosas, aún las más serias se traten de modo familiar y ameno, en forma de coloquio o disputa enigmática...¹⁹

Al inicio del capítulo XI Comenio dice:

Hasta ahora hemos carecido de escuelas que respondan perfectamente a su fin. Y describe Llamo escuela, que perfectamente responde a su fin, a la que es un verdadero taller de hombres; es decir, aquella en la que se bañan las inteligencias de los discípulos con los resplandores de la sabiduría para poder discurrir prontamente todo lo manifiesto y oculto...²⁰

Y continúa su crítica al sistema:

[...] apenas se vio jamás alimentado el entendimiento con la verdadera esencia de las cosas; se le llenaba las más veces con la corteza de la palabras (una locuacidad vacía y de loro)...²¹

Como podemos observar, Comenio criticaba la escuela de su tiempo porque carecía de todo aquello que dota al conocimiento de significado, de construcción, lo que obstaculiza el aprendizaje

¹⁹ *Ibid.*, pp. 74-75.

²⁰ *Ibid.*, p. 37.

²¹ *Ibid.*, p. 39.

significativo que conduce a la genuina aprehensión del conocimiento.

Introduce Comenio el capítulo V de la obra que nos ocupa diciéndonos: “La naturaleza ha puesto en nosotros la semilla de los elementos antedichos (erudición, virtud y religión). Más adelante argumenta: “Es un principio admitido por todos que el hombre nace con aptitud para adquirir el conocimiento de las cosas...” Enfatiza la tendencia de éste hacia la construcción del conocimiento, y concluye:

Nada pues necesita el hombre tomar del exterior sino que es preciso tan solo desarrollar lo que encierra oculto en sí mismo y señalar claramente la intervención de cada uno de sus elementos.²²

Apela así nuevamente a la importancia de dotar el aprendizaje de significación, amén de propiciar el proceso de internalización individual del educando mediante la búsqueda de todo aquello que éste posee en su interior, para utilizarlo en la aprehensión de cada nuevo contenido que se le presente.

En el capítulo XVII, Comenio establece los “fundamentos de la facilidad para enseñar y aprender” y al respecto nos advierte:

[...] hemos procurado investigar los medios de que ha de valerse el formador de la juventud para llegar de un modo cierto a la consecución de su propósito; veamos ahora cómo han de atemperarse dichos medios a las diversas inteligencias para que puedan recibirlos con facilidad y agrado.

I. Se comienza temprano antes de la corrupción de la inteligencia.

²² *Ibid.*, pp. 11-12.

- II. Se actúa con la debida preparación de los espíritus.
- III. Se procede de lo general a lo particular.
- IV. Y de lo más fácil a los más difícil.
- V. Si no se carga con exceso a ninguno de los que han de aprender.
- VI. Y se procede despacio en todo.
- VII. Y no se obliga al entendimiento a nada que no le convenga por su edad o por razón del método.
- VIII. Y se enseña todo por los sentidos actuales.
- IX. Y para el uso presente.
- X. Y siempre por un solo y mismo método.²³

El logro del aprendizaje significativo, la memorización comprensiva de los contenidos y la funcionalidad y aplicación de lo aprendido, son tres aspectos fundamentales que considera la perspectiva constructivista. Como hemos observado a lo largo de nuestro análisis, Comenio los enfatiza constantemente, puntualizando en todo momento el profundo respeto que tiene por el alumno y el especial cuidado que el preceptor debe poner en el contenido que le presenta: la manera y la gradación con la que lo hace, así como el vehículo por el cual se le hará llegar al entendimiento mismo del pupilo con tal de lograr un aprendizaje significativo que propicie su proceso interno de construcción del conocimiento. "Debe formarse primero el entendimiento de las cosas; después la memoria, y, por último, la lengua y las manos."²⁴

Otro aspecto fundamental para lograr un aprendizaje significativo es el uso de materiales didácticos que lo faciliten, di-

chos materiales deben ser relevantes, pertinentes, adecuados y significativos. Por ejemplo, en torno a la enseñanza de la escritura nos advierte:

Suelen proponerse los ejercicios de escritura casi sin elección del asunto y sin enlace en los temas, lo cual da por resultado que sean simples ejercicios de escritura, que poco o nada hacen trabajar el entendimiento y que, como hechos sin propósito alguno, son planos inútiles sin ningún valor práctico para la vida. La escritura ha de practicarse tomando como materia la de la ciencia o arte que en la clase se estudia; proponiendo a los discípulos o trozos de historia [...] o comentarios y modelos que imitar, con lo que a la vez se practica la escritura, se ejercita el entendimiento y se cultiva el lenguaje al recitarlo.²⁵

En su propuesta, Comenio nos insta a realizar prácticas de enlace de conocimientos que amén de reforzar el aprendizaje de los mismos, también doten de significación a la tarea asignada al educando.²⁶

Favorece la atención representarlo todo, en cuanto sea posible, por medios sensibles, aconseja Comenio:²⁷

²³ *Ibid.*, p. 106.

²⁶ Si se me permite ejemplificar con una anécdota personal, comento que yo como maestra de lengua extranjera, procuro contextualizar siempre las actividades de lectura y de escritura, por ejemplo, cuando doy el futuro simple, les pido a mis alumnos que imaginen que heredaron una enorme suma de dinero o que se sacaron la lotería, les digo que planifiquen lo que harían en un fin de semana si tuvieran un jet privado, pasaporte vigente, visa y todo el dinero que quisieran para gastar, los invito a que planeen lo que harían y que lo registren por escrito para luego relatarlo a la clase.

²⁷ *Ibid.*, p. 99.

²³ *Loc. cit.*

²⁴ *Ibid.*, p. 67.

Así, vemos que es muy posible, fijar en los niños los relatos de la Biblia y otras historias mediante cuadros o pinturas. Con gran facilidad y persistencia podemos, cualquiera de nosotros, imaginarnos lo que es un rinoceronte, si, aunque no sea más que una pintura, lo hemos visto alguna vez [...] Puede también, si en alguna ocasión falta el natural, emplearse modelos o representaciones. Esto es, modelos o imágenes hechos para la enseñanza...²⁸

Tanta es la importancia que Comenio otorga a los materiales didácticos, que en 1658 publicó su *Orbis Sensualium Pictus* que fue el primer texto escolar ilustrado que apareció en la historia de la pedagogía. Comenio afirma:

Es necesario que el conocimiento empiece siempre por los sentidos (cierto es que nada hay en el entendimiento que no haya estado en el sentido). ¿Por qué, pues, ha de darse comienzo a la enseñanza por la narración verbal y no mediante la inspección de la cosa?²⁹

Comenio insiste una y otra vez en que es necesario apelar a los sentidos para captar la atención de los estudiantes en torno a los contenidos, de modo tal que se logre captar su atención y envolverlos en los conocimientos que se les pretendemos suministrar. ¡Ésta es, sin duda, la magia de la enseñanza, la miel que logra atraer hasta al más escurridizo de los intelectos! Comenio lo sabía, de ahí su insistencia en el manejo de recursos didácticos en el aula.

²⁸ *Ibid.*, p. 111.

²⁹ *Ibid.*, p. 110.

COMENIO, EL ANDAMIAJE Y LA TEORÍA DE VYGOTSKY

Otro concepto que se aborda en el constructivismo es el del andamiaje (*scaffolding*), propuesto por Bruner en los sesentas, por medio de el cual podemos explicar la función tutorial que debiese cubrir el profesor, sostiene que las intervenciones tutoriales deben ir de acuerdo con el nivel de competencia del alumno en una tarea, de modo tal que entre más dificultades tenga el educando en relación a la tarea, cuanto más directivas deben ser las intervenciones del profesor o tutor.

Como hemos podido observar a lo largo del presente análisis, la preocupación de Comenio en relación a la competencia de los alumnos en torno a los conocimientos es siempre fundamental. Si bien, al analizar la obra de Comenio hemos podido rastrear en ella muchos rasgos rescatables desde perspectivas modernas, debemos también reconocer que este autor era extremadamente tradicional para los estándares de la educación actual.

En un fragmento del capítulo XIX dedicado a relatar los “fundamentos de abreviada rapidez en la enseñanza” nos describe algunas de sus estrategias:

Si en medio de los ejercicios, interrumpiendo su lección, dice de pronto: Tú o tú, ¿Qué acabo de decir? Repite este periodo. Tú, dinos con qué motivo hemos llegado a esto...³⁰

Y así continúa su relato pasando por uno, dos o tres, corrigiendo si es necesario o solicitando la intervención de un tercero o del grupo para rectificar; este hecho

³⁰ *Ibid.*, p. 99.

en sí mismo representa un modelo educativo sumamente tradicional, demasiado guiado y por demás centrado en el maestro. Sin embargo, un poco antes, en ese mismo capítulo, Comenio propone la formación de “Decurias” o grupos pequeños de estudio que se encuentran bajo el cargo de los “Decuriones”; éstos pueden ser alumnos aventajados de la clase en los cuales los miembros de las “Decurias” pueden apoyarse para la solución de dudas y sorteo de dificultades.

La simple existencia de estos “Decurias” nos sugiere en sí misma la necesaria e inevitable socialización que implica el trabajo por “equipos”, por así decirlo; desde el punto de vista del andamiaje³¹, esta clase de dinámica implica el tipo de tutoría al que se refiere Bruner ¿cómo podemos inferir tal cosa? Pues simple y sencillamente por el hecho de que los “Decuriones”, no obstante de ser muy aventajados y ligeramente más “expertos” que el resto, no eran ni muy cercanamente comparables al profesor, es decir, el simple hecho de ser parte del mismo grupo y de estar al mismo nivel que los demás determinaba

³¹ Con base en la concepción de la zona de desarrollo próximo como el espacio que existe entre lo que un educando conoce y lo que puede llegar a aprender; es decir, al potencial que tiene, Lev Vigotsky acuñó el concepto de andamiaje, referente al apoyo que un adulto o un discípulo aventajado puede brindarle para lograr ese paso. Jerome Bruner introduce este concepto de andamiaje o apoyo consistente en una graduación cuidadosa en la dificultad de la tarea y el grado de ayuda, en forma tal que no resulte tan fácil como para que el aprendiz pierda el interés en ella, ni tan difícil que renuncie a su realización. Para ampliar la información al respecto se puede consultar dos obras de Bruner: *Realidad mental y mundos posibles* y *La educación puerta de la cultura*, así como *Pensamiento y lenguaje* de Lev Vigotsky. La ficha completa aparece en la bibliografía de este trabajo.

radicalmente una postura y personalidad totalmente distintas a la del preceptor, empero, su disposición y manera de abordar los problemas y resolver las dudas se asemejaba muchísimo más a la propuesta por Bruner.

Esta estrategia fue retomada en el siglo XVIII por Lancaster y Bell y se conoció como el sistema de enseñanza mutua o de “monitores”. Bell reunía por parejas a alumnos indisciplinados o menos capaces con otros más aventajados que fuesen capaces de orientarlos y estimularlos al trabajo³²; cabe resaltar el hecho de que también los métodos de Lancaster y Bell han sido criticados por su estimada rigidez y tradicionalismo; con todo y eso, no podemos negar la evidencia del andamiaje en éstas prácticas, y las enormes ventajas que el trabajo por equipos representa en el terreno de la interacción social dentro del grupo. ¿Y todo esto hacia dónde nos lleva?

En los métodos tradicionales, la interacción docente-alumno es la constante; implica una acción recíproca puesto que compromete una reflexión por parte del alumno acerca de lo que oye decir al maestro o lo que le ve hacer; reflexiona también sobre su propia ejecución. De este modo el alumno, al intentar construir y verificar los significados de lo que ve y oye, ejecuta los comandos del maestro a través de una imitación derivada del modelado del maestro; la eficacia de tales métodos ha sido comprobada por generaciones, aunque suene duro de admitir, de modo que no podemos descalificar de entrada su validez.

³² Nicola, Abbagnano et al., *Historia de la Pedagogía*, p. 450.

El problema con este tipo de aprendizaje es que dependerá en gran medida del docente y de sus capacidades el que el alumno llegue a aprehender el conocimiento. El punto es que durante siglos los alumnos fueron capaces de aprender de este modo, lo cual evidencia que funciona pero ¿Por qué funciona? Bueno, como ya se mencionó, este modelo educativo implica interacción entre el alumno y el maestro, pasiva para el alumno, pero interacción al fin.

Como ya se comentó, este tipo de interacción involucra un trabajo de reflexión por parte del alumno que lo lleva a la construcción de su propio proceso de aprendizaje. Los mecanismos internos o “instrumentos psicológicos” que operan en la mente han sido estudiados por Vygotsky y representan lo que él llama “mediación instrumental,” que converge con otro proceso al que llama “mediación social”; la convergencia de la mediación instrumental y la social permiten la representación externa de instrumentos. La mediación instrumental interpersonal se da entre dos o más que cooperan en una actividad conjunta o colectiva, lo que construye el proceso de mediación que el sujeto pasa a emplear más tarde como actividad individual.

Para Piaget el desarrollo y el aprendizaje van de la mano, pero Vygotsky se concentra en el desarrollo cultural. En su teoría sobre la zona de desarrollo próximo sostiene que el aprendizaje no va de la mano simplemente con el desarrollo sino que tira de él. Así pues, Vygotsky defiende la idea de que la interacción social es un factor determinante que coadyuva en la construcción del conocimiento y, por ende, del desarrollo en el aprendizaje. Es precisamente en la zona

de desarrollo próximo en la que, por medio de la interacción, un individuo coadyuva a su propio proceso constructivo del conocimiento.

Retomando, la precaria interacción alumno-maestro de los sistemas tradicionales, el “andamiaje” de Bruner, el “monitoreo” de Lancaster y Bell y el “decuriato” de Comenio, observamos que funcionan por el simple hecho de que implican interacción; sin embargo, los descubrimientos de Vygotsky también pugnan por una interacción social, misma que en los métodos tradicionales no se considera. De acuerdo con su teoría, precisamente entre mayor y más nutrida sea esa interacción social, mayor y más eficaz será la construcción del conocimiento.

Como mencionamos al inicio del presente apartado, la teoría constructivista se nutre de las teorías de Vygotsky y su interacción social; Piaget y su enfoque psicogenético; Ausubel y su teoría del aprendizaje significativo. A lo largo de nuestro análisis hemos observado cómo una a una las teorías han concordado de algún u otro modo con el pensamiento de Comenio, lo que pone de manifiesto la vigencia del mismo en el pensamiento pedagógico moderno.

CONCLUSIONES

Como hemos podido observar, la vigencia del pensamiento comeniano es evidente. La lectura de la obra de Comenio nos lleva a descubrir la semejanza de sus conceptos con los del pensamiento educativo moderno. Advertimos por medio del presente análisis cómo uno a uno sus principios se amalgamaban a los modernos cobrando nuevas significaciones;

pero esto no es producto de la casualidad, más bien se debe al momento histórico en el que Comenio desarrolló su pensamiento. Descartes con su *Discurso del Método* revoluciona el pensamiento científico y filosófico sentando las bases para abordar los objetos desde una perspectiva científica que permitiese acceder a ellos sin la falibilidad de las antiguas posturas.

Por otra parte, Bacon nos alumbró el camino para abordar la realidad del ser humano obligándonos a voltear hacia el interior de nosotros mismos en busca de respuestas que hagan a un lado nuestros prejuicios que empañan y distorsionan nuestra visión de la realidad entorpeciendo la búsqueda de la verdad. Por último, Comenio y su concepción de la educación, Comenio y su propuesta pedagógica orientada hacia el educando considerado como el eje en torno al cual debe orbitar la fenomenología educativa. Copérnico, Kepler y Comenio, tres visionarios, tres excepcionales hombres que contribuyeron a derrocar el arcaísmo, del pensamiento antiguo, para dar paso a la luz de nuevos ejes, de nuevos centros, tres hombres que reorientaron la concepción de dos universos: el universo estelar y el universo pedagógico.

No es pues casualidad que Comenio y su pensamiento hayan trascendido hasta nuestros días; el momento histórico, social, y filosófico exigía cambios, ruptura de paradigmas, replanteamientos, revoluciones.

La constante a lo largo de todo el análisis realizado a la obra de Comenio fue establecer su vigencia, así como demostrar lo anticipado y visionario de sus conceptos; pudimos determinar, por ejemplo, las enormes concordancias que existen entre sus conceptos y la teoría piagetiana. Analizando su discurso pareciera incluso

que una teoría antecedió a la otra, como si no existieran los siglos que las separaron.

Otro elemento fundamental y continuamente presente es la insistencia de Comenio en utilizar los vehículos adecuados para hacer llegar el conocimiento a los educandos; una y otra vez insiste en la necesidad de remitirse a la realidad interior de éstos a fin de lograr instaurar en ellos la forma de aprender y el gusto por hacerlo, ese famoso *aprender a aprender* evocado por Coll.

Una y otra vez insiste Comenio en aprovechar de los alumnos los sentidos, los motivos interiores. Al respecto de los sentidos, nos advierte que son el vehículo más eficaz para administrar el conocimiento; sobre los motivos interiores, Comenio arguye que son la mejor herramienta de la cual puede valerse el maestro para apelar al entendimiento de sus alumnos, dicho de este modo, pareciera que estamos hablando de conceptos acuñados por Ausubel; difícilmente se intuiría que se trata de pensamientos concebidos hace casi cuatrocientos años pero es así, el tránsito de Comenio por la senda del pensamiento humano es muy añejo, no obstante la luz de sus teorías es aún capaz de iluminar nuevas veredas como la que juntos recorrimos a lo largo de este análisis; incluso puede fácilmente instalarse como uno de los focos que iluminan autopistas de más o menos reciente inauguración, como la de Piaget o la de Ausubel, por ejemplo.

El pensamiento de Comenio es muy vasto, demasiado como para poderlo incluir completo dentro de un modesto análisis como éste, y es que cada que uno lee y relee a Comenio va encontrando nuevos resquicios por analizar, nuevos aspectos a tener en cuenta, no en vano

es considerado por muchos como el padre de la pedagogía.

Desde mi primera aproximación Comenio resultó impactante, me encontré frente a uno de esos autores que marcan de por vida, de esos que tienen muchos aspectos importantes y trascendentes. Su obra es la obra que día a día protagoniza millones de maestros y alumnos a lo largo y ancho del mundo ■

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, N. y Visalberghi A. *Historia de la pedagogía*. FCE, México, 1957.
- Axtell, J. *The Educational Writings of John Locke*. Cambridge, C.U.P., 1968.
- Bruner, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles*. Barcelona, Gedisa, 1988.
- . *La educación puerta de la cultura*. Madrid, Visor, 1977.
- Coll, Cesar. *Psicología y curriculum*. Laia, Barcelona, 1988.
- Comenio, Juan Amós. *Didáctica magna*. 16ª ed., Porrúa, México, 2006.
- Flores D' Arccais, G. *Diccionario de las Ciencias de la Educación*. Ediciones Paulinas, Madrid, 1990.
- Fuentes, Carlos. *Por un progreso incluyente*. Instituto de Estudios Educativos y Sindicales de América, México, 1997.
- García González, E. Piaget, *La Formación de la inteligencia*. Trillas, México, 2001.
- García Morente, M. *Lecciones preliminares de filosofía*. Época, México, 1989.
- Gutiérrez Sáenz, R. *Historia de las doctrinas filosóficas*, Esfinge, México, 1977.
- Mastache Román, J. *Didáctica general (Primera Parte)*. Herrero, México, 1969.
- Vigotsky, Lev. *Pensamiento y lenguaje en Obras escogidas*, t. 2. Madrid, Visor, 1993.

VIÑETAS DE OCTAVIO PAZ

Armando Cisneros Sosa, *Introducción al mundo de Octavio Paz*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 2008, pp. 135. (Colección Sociología. Serie Saberes).

Con ánimo de introducir a la compleja y apasionante trayectoria de Octavio Paz, Armando Cisneros Sosa nos ofrece en el libro que aquí presentamos una serie de viñetas. En efecto, por su tono de relato en que se combinan la familiaridad con los eventos, la plasticidad y el apunte crítico, los doce capítulos de que consta el libro –a los que se suma la introducción– producen el efecto de escenas cercanas que forman un continuo de ágil registro. El autor se detiene en sucesos biográficos, como son la infancia, el matrimonio y la amistad, principalmente con Alfonso Reyes; en afinidades literarias y políticas; y también de algunas de las empresas editoriales del poeta: *Plural*, *Vuelta*. Repasemos ahora algunos de estos capítulos para mostrar el interés del conjunto.

El cuadro de infancia, esbozado en el primer capítulo, pone de relieve la proximidad de Paz con su abuelo, el conocido

periodista y político Ireneo Paz, cuya muerte en 1924 deja en el niño un sentimiento de orfandad porque tiene entonces 10 años. En cambio, como relata Cisneros Sosa, la relación con el padre, el también periodista Octavio Paz Solórzano, es distante. En todo caso, lo más decisivo en el capítulo dedicado a la familia se encuentra en la temprana negativa del escritor a seguir un “destino” previsto por su historia familiar. “¿Seguir la vida de su padre, llena de luchas políticas fracasadas? Había que romper radicalmente con ese pasado.

La Revolución había terminado también para el joven Octavio Paz Lozano. Sólo le quedaba en la sangre el gen de las letras y de la comunicación periodística. Se iniciaba el camino de la *poiesis*, de la creación” (p. 26). Al subrayar este gesto indirectamente se describe la apuesta por la libertad de la poética de Paz, quien entiende la poesía como aparición de lo improbable e incluso de lo imposible. En lo biográfico esto se traduce en el desafío del destino, y en el plano histórico, en la superación de las condiciones dadas.

En el capítulo dedicado a las amistades, Cisneros Sosa sugiere el paralelismo entre Octavio Paz y Alfonso Reyes, quien

también conjura el pasado por medio de la literatura en su *Ifigenia cruel*. A pesar de su talante discreto, Reyes rechaza con violencia semejante a la de Paz el designio familiar-nacional que amenazaba con aprisionarlo.

Cisneros Sosa narra el ingreso de Paz a la tertulia de los Contemporáneos con la solemnidad que el evento amerita. Como se expone en “Los barandales”, segundo capítulo del libro, el contacto con este grupo y la toma de postura respecto a sus ideas estéticas resulta fundamental en la trayectoria de Paz. Al hilo de esta cuestión, se pone de manifiesto también el interés del autor por el nexo del poeta con el entorno social y político. Aun cuando se sabe heredero del ideal de rigor y de la vocación cosmopolita de los Contemporáneos, Paz suma a estas exigencias la del compromiso social, de lo que deja constancia en *Barandal*, la primera de sus revistas, y en los episodios relacionados con la aparición y clausura de esta publicación. Cisneros explica que la respuesta a los acontecimientos depende de grupos con espíritu diferente: escepticismo por parte de los Contemporáneos, mientras que el grupo de *Barandal* se caracteriza por su talante juvenil.

En el capítulo titulado “El ABC del marxismo” se desarrolla de forma equilibrada el tema de la actitud política del joven Paz. Más que en las discusiones del momento, este apartado se centra en la calurosa acogida de Paz a los españoles en quienes reconoce su línea familiar materna y, lo que es quizá más decisivo, la tradición en que se inserta su poesía. Sin poner en duda su militancia política, que es conocida, el autor muestra que incluso en ese momento de mayor eferescencia Paz distingue entre arte y ac-

tividad revolucionaria. Por ello, salvo excepciones, sus poemas no adoptan el tono de la propaganda. Aquí se destaca además el intenso intercambio del poeta no sólo con los escritores del exilio, sino también con los filósofos, quienes le presentan alternativas intelectuales en esa época tan marcada por la inflexibilidad de las ideologías.

En el capítulo “La amistad”, por un lado se documentan los malentendidos de Paz con Torres Bodet y sus efectos en la poética de Paz. Por otro, se insiste en la relación con Reyes, personaje tutelar que sale al auxilio del poeta en momentos decisivos; se apuntan las afinidades de estos escritores; entre otras, el “culto mesiánico al lenguaje”, y la audacia, ya mencionada, con que lo dos escritores rebasan los condicionamientos biográficos e históricos; y por último, se señala que Paz reconocía, más allá de sus grandes deudas con Reyes, la nitidez de su prosa. Además se menciona a otros amigos: Ramón Xirau, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska. En última instancia se trata de un capítulo sobre la relación de Paz con Torres Bodet y con Reyes, lo que no es problema. El problema está en que no ofrece un examen suficiente del tema propuesto: la amistad. Haría falta ampliar la nómina de amigos que se presenta, y ahondar en el nexo que une a Paz con algunas de las figuras mencionadas, por ejemplo, en la muy compleja relación que sostiene con Fuentes.

En “Simpatía por el diablo” se desarrolla la relación de Paz con el surrealismo, el asunto por el que el autor se siente más atraído, lo que se refleja en la intensidad que adquiere el relato en este capítulo. Se reseña aquí el primer encuentro de Paz con Breton durante la estancia de és-

te en México en 1937, época en que ya es patente el atractivo que ejerce en Paz la crítica a la razón que propone el surrealismo. Se destaca además, desde otro punto de vista, la reserva de Paz frente al escepticismo de los Contemporáneos que deriva, en última instancia, del solipsismo racionalista. Esta reclusión del yo cancela la posibilidad de comunión, que es uno de los propósitos que persigue para Paz tanto en lo personal como en lo artístico. En este mismo capítulo, Cisneros Sosa apunta el nexo entre el mundo vital de la fenomenología y el impulso libertario del surrealismo. Se trata de una línea de investigación sugerente que merece ser explorada con mayor amplitud.

En referencia al reencuentro de Paz con Breton en París en los años cuarenta, Cisneros Sosa nos descubre que los hallazgos que comparte con los surrealistas durante su estancia en Francia son confirmaciones de intuiciones previas. Esa camaradería que surge del secreto compartido se ilustra con una referencia a “Noche en claro”, donde se recrean las andanzas nocturnas de Paz, Breton y Peret.

En este poema, a la soledad y a la derrota, se anteponen los poderes de la poesía, por la que todavía se puede pensar en un renacer, como se advierte con emoción en el libro: “Había en esa elegía un toque de humor negro. Se sabían solos, pero no asumían ni el solipsismo ni el nihilismo [...] Era en cambio, como el título del poema, un aclarar, un renacer” (p. 86).

En el capítulo sobre el “Arco y la lira” Cisneros Sosa recapitula lo dicho anteriormente para concluir que la continua pregunta por la poesía en Paz va de la mano de la pregunta por la libertad, pues en su caso la palabra poética reúne la reivindicación y el compromiso. Ante el

aislamiento de la razón moderna la poesía se presenta como escape hacia uno mismo y hacia los otros, como se compendia en este ensayo de Paz que es ya un clásico no sólo para la literatura mexicana sino para la universal, a decir de sus traducciones a diversas lenguas.

Como se muestra en el capítulo titulado “Plural”, la crítica de Paz al marxismo responde a la filiación surrealista, corriente que no admite dogmas de ninguna procedencia: “El surrealismo, negador de las representaciones absolutas, sean estas idealistas o materialistas, permite a Paz deshacerse de los neomarxismos de moda” (p. 110). A raíz de esta crítica en 1984, como explica Cisneros Sosa en el capítulo sobre “Vuelta”, un sector indignado por las declaraciones del poeta en torno a la revolución nicaragüense quema su efigie en el Paseo en el Paseo de la Reforma.

En contraste, Cisneros Sosa reconoce la nobleza de Paz en circunstancias graves, cuando renuncia a la embajada en la India como protesta por la represión del movimiento estudiantil del 68. Y este es otro rasgo del libro que presentamos: sin ser una apología, reconoce la coherencia de la trayectoria de Octavio Paz sustentada en convicciones que se mantienen desde su juventud hasta el fin de sus días. Entre estas destacan, como se ha venido diciendo, la crítica al solipsismo de la razón, el reconocimiento a la unidad de poesía y libertad, y el compromiso político y social.

Cierra el libro un esbozo de la entrega del Nobel a Octavio Paz en el capítulo que se titula precisamente, “Nobel”. El tono es de alegría compartida. Después de seguir el trayecto del poeta, Cisneros Sosa aparece como un entusiasta reseñista de este homenaje único que examina desde

un ángulo original. A su parecer, no sólo recibe el premio el individuo sino también el grupo de que forma parte. Así, continúa Cisneros, si Sartre obtuvo el Nobel para el existencialismo, y Neruda para la poesía militante, Paz lo ganó para el surrealismo.

Este repaso de las viñetas que se nos ofrecen en el libro *Introducción al mundo de Octavio Paz* nos deja la impresión de novedad. A través de sus páginas redescubrimos los dilemas que se le presentan al poeta en su juventud. ¿Qué hacer ante la disyuntiva entre el arte puro y el compromiso del que no se puede abdicar? ¿Cómo sostenerse en un ideal político sin cerrar los ojos a noticias fidedignas que lo cuestionan? ¿Qué respuesta dar al

autoritarismo del régimen mexicano? La imagen del Paz de los últimos años puede ocultar el paso oscilante del personaje real que desde muy pronto tuvo que definirse, y que encontró en la poesía el criterio para decidir en situaciones cambiantes. Porque la poesía, a pesar de su apariencia inasible, puede marcar pautas y pautas rigurosas, que se traducen, por ejemplo, en la defensa de la propia libertad y la de los otros, como nos muestra Armando Cisneros en su semblanza de Octavio Paz ■

Tatiana Aguilar-Álvarez Bay
Coordinación de Humanidades, UNAM.

Dillon, Susana. *La marquesa del papa. La mujer más rica de la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Ediciones B Argentina, 2009. 204 pp.

En el barrio de La Recoleta de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la Avenida Alvear extiende sus siete cuadras desde la Avenida 9 de Julio hasta Cementerio de La Recoleta. En ese breve tramo concentra algunos de los palacios más lujosos y bellos de la capital argentina. En la esquina con Montevideo se alza una mansión construida entre 1907-1909 por la famosa firma de la época Tabaza y Bianchi, según proyecto del Arq. Edouard Le Monnier y que resultó uno de los testimonios más completos y valiosos del patrimonio argentino de la *belle époque*.¹ Los dueños, Juan Antonio Fernández y Rosa de Anchoarena, la ofrecieron en renta a Marcelo T. de Alvear que en ese momento era el embajador argentino en Francia y que había sido electo presidente de la Nación, para

que fuera su residencia durante el lapso 1922-1928. Posteriormente fue adquirida por doña Adelia María Harilaos de Olmos que siguiendo su ferviente devoción católica, recibió como huésped al Cardenal Paccelli, futuro Papa Pío XII, durante su visita a Buenos Aires con motivo del Congreso Eucarístico de 1934, del que ella había sido decidida promotora; a su muerte (1949), la devota dama dejó la propiedad en la que había pasado los últimos años de su vida, a la Iglesia Católica. Así, la embajada de la Santa Sede y la Nunciatura Apostólica se encuentran hasta hoy en el Palacio Harilaos de Olmos.

En agosto de 1930, el papa Pío XI le otorgó a Adelia María el título de Marquesa Pontificia en reconocimiento de su cuantiosa obra pía, distinción que sólo había recibido anteriormente María Unzué de Alvear y que Eva Duarte de Perón no logró se le concediera pese a su trabajo en pro de la justicia social, que no beneficencia –pero esa es otra historia–. De ahí el título del libro reseñado.

La autora, Susana Dillon², mujer admirable, madre de una “desaparecida”

¹ Grementieri, Fabio. “La cuadra más preciada”, *La Nación*, martes 30 de junio de 2009. En línea. www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=184721 (2 de julio de 2009)

² Nació en Pergamino, provincia de Buenos Aires, Argentina, en 1925.

durante la dictadura militar (1976-1983), tuvo la fortuna de rescatar a su nieta que había nacido en cautiverio, cubrió la tristeza por la pérdida con otros hijos: sus libros. Además, asevera en la nota de solapa: “soy de las que morirán cuando se les dé la gana y sé que mis hijos putativos, esos que nacieron en la lucha, tomarán la posta”.

Ese espíritu obstinado y sensible que la llevó a batallar en las tribunas contra las dictaduras asesinas, que la encauzó a escribir a favor de los derechos humanos, de las mujeres y de las comunidades aborígenes, permea el contexto de *La marquesa del papa* cuando recalca la situación opresiva en que se educaba a las mujeres, dependientes de la férula paterna o marital, del “que dirán”, de la virginidad y de la propia ley que las consideraba inferiores.

Dillon misma hubo de revelarse a diario contra esas costumbres, así que relata comprensivamente la historia de una mujer que a pesar de su cuna privilegiada estuvo atada a los prejuicios de su época, ligada a los preceptos religiosos y, al parecer, con una obsesión por ser aceptada a la diestra de Dios.

En 200 páginas de amena lectura, Susana Dillon va desgranando los pasos de la familia de Adelia María nacida en Buenos Aires en 1865, hija de Carolina Senillosa y Horacio Harilaos, al igual que sus tres hermanos mayores: Horacio, Raúl y Felipe. Mientras que la madre provenía de una familia de poderosos terratenientes, el origen del padre es dudoso, lo cierto es que llegó a Argentina de Grecia, sin dinero ni historia conocida, pero con mucha prestancia y modales aristocráticos que le dieron entrada a los salones de las familias criollas de abolengo. Carolina, la

hija mimada de Felipe Senillosa y Pastora Botet, vio al apuesto griego y se enamoró —o encaprichó—, de tal manera que pasó por encima de la oposición familiar que logró vencer tras ayunos, encierros, llantos y berrinches continuos y un malhumor que traía desesperada a familia y amigos. En una época en que las jóvenes casaderas obedecían con la cabeza baja la orden de contraer matrimonio según la conveniencia paterna y que, en caso de rebeldía, eran enviadas a un convento, Carolina Senillosa y Botet se salió con la suya.

Dillon intercala en la biografía datos esclarecedores sobre ese tiempo, de riqueza rápida pero sólo para unos cuantos y lo ejemplifica claramente al referirse al reparto de las tierras arrebatadas a los pueblos mapuche, tehuelche y ranquel como consecuencia de la Conquista o Campaña del Desierto (1879-1882), emprendida por el general Julio Argentino Roca. Gran parte del dominio territorial de la Pampa y la Patagonia oriental pasó a manos de los que serían los grandes estancieros que generaron esa riqueza espectacular gastada a manos llenas en Europa, particularmente en París.

A los soldados que “vivieron años de guerras, privaciones, enfermedades, matando indios tan desgraciados como ellos”, los “recompensaron con 100 hectáreas de campo sin acceso al agua. Indios y milicos tuvieron la misma suerte: ser pobres para siempre o enrolarse en las levas forzosas para las guerras de cuanto batifondo político los pusiera en pie de lucha”. (p. 20)³

³ En adelante, se anota la página del texto que corresponde la cita.

En esa sociedad dispar, los audaces se enriquecieron con los saladeros y la exportación de cueros que era de tal magnitud que sostenía las rentas del país. Horacio Harilaos, ayudado por su suegro, amasó su propia fortuna, pero los derroches ilimitados de su esposa casi lo llevan a la ruina y provocan su ida a Europa con los dos varones mayores. Adelia María y su hermano Felipe permanecieron con la madre. Ella, fue sometida a una educación severa de parte de la institutriz y de sacerdotes que tanto “machacaron en la religiosidad de la chica que se instaló en su espíritu joven una aversión hacia la propia relación de pareja, hacia el sexo, al que se consideraba fuente de pecado y puerta del infierno” (p. 25), y que dejan en duda si el matrimonio con Ambrosio Olmos se hubiera consumado.

La autora radica en Río Cuarto, provincia de Córdoba, hace muchos años y ahí surgió su interés en develar “una historia de opulencia, locura y muerte” (p. 9) relacionada con el acaudalado Ambrosio Olmos (1839-1906) que se radicó en dicha ciudad en 1867, en la que instaló una barraca –donde se almacenaban los cueros para exportación–, y una casa de ramos generales, e inició un camino de prosperidad económica que lo llevó a adquirir numerosas tierras y a ocupar cargos públicos, hasta el de gobernador (1886-1889).

La autora dedica tres capítulos de los veintidós que integran su libro, a este hombre que tuvo escasa escolaridad pero suficiente capacidad de trabajo, y ojo preciso para aprovechar las oportunidades que se le presentaban, tal como sucedió en su relación con Julio Argentino Roca (1843-1914) que fue dos veces presidente de la República Argentina (1880-

1886 y 1898-1904) y que lo consideró su hombre fuerte en Córdoba.

Olmos, como otros en iguales circunstancias, fue proveedor del ejército que comandó Roca para “ampliar el territorio bajo soberanía efectiva de la nación”, y vaya si se cumplió ya que millones de hectáreas se pusieron a remate o fueron repartidas entre las familias patricias y entre otros –como Olmos– que apoyaron con dinero o vituallas la conquista de un desierto que no era tal.

En el lapso de quince años, Ambrosio Olmos logró reunir 250,000 hectáreas en las inmediaciones de Río Cuarto, entre ellas “su joya fue la compra de El Durazno, pues pensaba concretar allí su sueño dorado: una estancia moderna con rodeos de las mejores marcas en las razas que fueran para exportación”. (p. 41)

En 1887, cuando Ambrosio Olmos tenía 48 años y una fortuna consolidada, conoció a Adelia María en casa de su hermano mayor, Horacio Harilaos, y “quedó impactado por esa muchacha ausente. Se prendó de su figura, su piel traslúcida, su empaque orgulloso, su recato.” (p. 53) Y así inició quince años de cortejo, pues la dama no claudicaba ante flores ni regalos costosos que eran regresados invariablemente.

La madre de Adelia, doña Carolina, desesperaba por casar “a esa refractaria al matrimonio con el codiciado estancierito [al que consideraba] un salvador para sus eternos problemas económicos”. (p. 53) Y fue en París donde “se rindió la plaza” el 13 de mayo de 1902, al parecer la esquiwa dio el sí a un Olmos moribundo a quien los médicos diagnosticaron un final cercano. Sin embargo, el cordobés logró superar el momento –fingido o no–, y la nueva pareja aún pasó dos años en

Europa donde Olmos adquirió maquinaria agrícola (en Inglaterra) y la novedad del momento: el automóvil.

Carolina Senillosa de Harilaos falleció en París el 27 de febrero de 1904 y esa fue otra de las razones que adujo el marido para regresar a Argentina, sobre todo para ver qué iban a hacer con El Durazno.

Adelia, sin su madre y sin la parafernalia parisina, fue acentuando sus largos silencios que la mantenían ajena a todo. Cuando el 30 de abril de 1906, Olmos fue encontrado muerto por su fiel Ludovico, ella no registró el hecho y como sonámbula parecía vivir en otra dimensión.

En entrevista con la autora, Adelita Harilaos de Di Paola, nieta de Horacio Harilaos Senillosa, el hermano mayor de Adelia María, le devela un secreto de familia. Su abuelo descubrió que la muerte del cuñado no respondió a un suceso natural, sino que había sido envenenado al comer caquis maduros—su fruta predilecta—, que habían sido inyectados de arsénico.

La pesquisa dio con el asesino, un joven sobrino de conducta disipada que no había recibido de su tío millonario el apoyo para sus gastos superfluos y viciosos. Sin embargo, la familia decidió no dar a conocer el hecho y guardar el secreto para alejarse de la vergüenza y la reprobación social. Así, se llevaron a cabo dos entierros, uno público siguiendo los ritos usuales con un féretro relleno de piedras o de algún anónimo fallecido por esos días y otro, secreto, con el verdadero cadáver y enterrado en un lugar que sólo conocía Horacio Harilaos hijo (h).

A los 41 años, Adelia María se encerró en su propia realidad en la que negaba la muerte de su madre y de su marido. “¿Qué haría ella con esa fortuna que no sabía ni justipreciar, ni medir, ni adminis-

trar, si en su vida todo se lo habían servido en bandeja y sin tener el menor conocimiento de cómo ser empresaria?”. (p. 79) Tal como era costumbre y ley en la época, se quitaba a la mujer huérfana o viuda el derecho a disponer de sus bienes, así que la voz de Horacio (h), el jefe patriarcal de la familia Harilaos, debió prevalecer en el cónclave familiar, y se resolvió atender el veredicto de insana en los diagnósticos que se realizaron, para someterla y enviarla para su tratamiento a Francia, donde la confinaron por un año sometida a los crueles métodos que en ese entonces eran comunes para quienes “sufrían de los nervios”. Ya el mismo Jean-Martin Charcot (1825-1893) desde su cátedra en la escuela de neurología en La Salpêtrière había dejado claro que la cabeza era un territorio de experimentación.

Tal vez los rezos de Adelia María fueron escuchados porque Felipe Harilaos Senillosa, el menor de los varones, que había permanecido igualmente al lado de la madre cuando el padre marchó a Europa, se conmovió por el destino de su hermana y viajó a Francia para sacarla de su cautiverio—que no era otro el encierro al que fue sometida—. Ambos viajaron a Buenos Aires e iniciaron “una batalla legal despiadada para recuperar los bienes en los que Horacio había metido sus manos” (p. 84), por fin, en 1910 se resolvió el conflicto a favor de la viuda de Olmos. Ella, amparada por “las bondades de la fe”, logró encauzar su devoción cristiana hacia la práctica de “una caridad exacerbada y estimulada por los religiosos que la rodeaban permanentemente”. (p. 85)

Dillon consigna el hecho de que las matronas de la aristocracia porteña rivalizaban en cuanto a la importancia de su labor benéfica que se dirigía a sostener

económicamente alas de hospitales, asilos o refugios para niños expósitos, entre otros. Era un modo de acrecentar su papel destacado en la sociedad y que olía a expiación por el origen de sus fortunas. La Sociedad de Beneficencia cumplía su papel y las damas aparecían en las revistas *El Hogar* o *Atlántida*, cortando las cintas de inauguración de los inmuebles que su abultada billetera había patrocinado. La viuda de Ambrosio Olmos no se sustrajo a ese influjo ni a las visitas a París, costumbre de las elites argentinas de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Sin embargo, fiel al deseo de su esposo, Adelia María Harilaos de Olmos, se ocupó de El Durazno en su memoria. Contó para ello con Wilfred, hijo de Samuel Andrew, el mayordomo inglés ya fallecido que había sido contratado por el propio Olmos. El joven Andrew se había criado en la estancia y respondió a la enseñanza paterna de fidelidad y trabajo de tiempo completo; comenzó por tratar de frenar los gastos fabulosos que respondían al afán de la dueña por construir “parques y jardines versallescos, una piscina fantástica que hacía pensar en palacios y termas romanas, las pérgolas orladas de flores, los pavos reales junto a las llamas y los guanacos, los cisnes nadando en lagos artificiales”.

En contraposición a esa excesiva demostración de riqueza, ella visitaba personalmente los pabellones del Hospital Rivadavia a los que mantenía económicamente, para comprobar la limpieza de las sábanas o la calidad de la comida para los pacientes y, con igual perseverancia, visitaba la cocina de su palacio y de su estancia principal, para constatar el destino de la comida que sobraba. Estaba dotada de una energía que imponía a

los que la rodeaban, no aceptaba a los lentos y menos que no se le informara del aprovechamiento de sus donativos. Esto último digno de practicar en estos tiempos cuando no sabemos en qué grado los apoyos llegan a quien deben.

“Severa pero justa”, Adelia ejercía su veto o aceptación en la elección de los candidatos o candidatas para el casamiento de sus sobrinas y sobrinos, lo que hacía extensivos al personal de servicio. Su sobrina nieta recuerda que compartía su médico de cabecera con sus empleados y no hacía menos a la hora de regalar un ajuar para el recién nacido de su fiel ayuda de cámara, Ramón, comprado en Casa Gesell “donde vestían a los bebés de las familias ricas”. Si bien era estricta e intransigente con los que haraganeaban, “tuvo empleados por más de treinta años a los que dejó casas y jubilaciones cuando se sintió morir.” (p. 98)

Esta particular mujer, de acuerdo con la educación pacata recibida, no aprobaba la conducta de las mujeres que en las primeras décadas del siglo XX se iban liberando no sólo de los corsés físicos sino también de los morales. Aborrecía a artistas, literatas y sufragistas, y tuvo particular inquina contra Victoria Ocampo, quien saltando las convenciones de su época y clase, se divorció, tuvo amores libres y, para colmo, manejaba despreocupadamente su Packard por las calles porteñas, llevando a varones célebres que ella invitaba con su dinero para que ellos expusieran sus conocimientos o habilidades y así ampliar la estrechez cultural de sus congéneres.

Susana Dillon se refiere a “una época de agudas diferencias sociales” (cap.14), que tiene en un extremo a la clase privilegiada que levantó para el primer

centenario de la Independencia palacetes similares y mejores que los de la admirada París, paseos, parques y monumentos que llamaban la atención de los primeros turistas. Pero ese pequeño sector de la ciudad puerto no representaba al país y, ni siquiera, a la propia capital cuyos barrios de la zona sur se fueron llenando de inmigrantes llegados de distintos puntos europeos que escapaban de las guerras y la pobreza de su tierra natal. Las últimas décadas del siglo XIX, vieron llegar a miles de ellos que se amontonaron con los provincianos en los conventillos surgidos de la división de las grandes casonas abandonadas por sus acomodados dueños, que se trasladaron a la zona norte para escapar a brotes epidémicos. Se comenzó a poblar la pampa húmeda con italianos, españoles, suizos, alemanes y otras minorías. En Buenos Aires nació el tango y el lunfardo.

En 1919 inició una ola de represión policial y militar, primero contra la llamada huelga agraria organizada en protesta por los abusos cometidos por los terratenientes hacia sus colonos, posteriormente, en 1921 asendada contra peones, esquiladores y otros asalariados de la Patagonia, que habían atendido a la campaña de sindicalización impulsada por las sociedades obreras afiliadas a FORA comunista.⁴ Nada de eso tocó a las propiedades que fueron de Olmos. (cap. 15)

⁴ *La Patagonia rebelde* es un film de 1974, dirigido por Héctor Olivera, con guión de Osvaldo Bayer, Fernando Ayala y el propio Héctor Olivera, con intérpretes de la talla de Héctor Alterio, Luis Brandoni, Federico Luppi y Pepe Soriano, entre los más conocidos actualmente. Ilustra con dura crudeza la lucha por la dignificación del trabajo y la represalia indigna de los patrones apoyados por fuerzas militares.

En 1923, los campos cordobeses sufrieron sequías e invasión de langosta, las cosechas fueron llenando los graneros y luego las bodegas de los barcos que irían a Europa para elaborar el pan para los sobrevivientes de la guerra. En la colonia que llevaba el nombre de la dueña de la tierra, Adelia María, los chacareros⁵, aprovechando una visita de la dama a El Durazno, se juntaron para reclamar una disminución en el porcentaje de los tributos y para sugerir que esa rebaja se invirtiera en mejoras. Ella los recibió y después de una comida compartida, los arrendatarios⁶ expusieron sus razones. “Largo fue el tironeo por los puntos a rebajar”, pero lograron bajar dos. Sin embargo, los visitantes tuvieron la mala idea de asistir con sus flamantes *Ford T* adquiridos con los excedentes pagados por el cerealista aprovechando la buena racha de ese año. Al ver los relucientes vehículos estacionados bajo los eucaliptos, Doña Adelia perdió la compostura.

La señora terrateniente, tan dadivosa con los sacerdotes y miembros del clero, se indignó sin embargo cuando tuvo que hacer justicia con quienes la servían aun en la miseria. Ellos no tuvieron la astucia de prometerle el Cielo a cambio de mejoras en sus sacrificadas vidas”. (p. 127)

⁵ En Argentina: “Chacarero”: agricultor, granjero, que generalmente renta la tierra para cultivarla o criar ganado. El término “chacra” es la voz quechua para granja.

⁶ Costumbre que aún hoy perdura, los dueños de tierras las arriendan cobrando un alto porcentaje de la ganancia obtenida con la cosecha, si esta última es buena y los precios igual, no hay problema, ambos ganan, pero cuando la lluvia no es oportuna por poca o por mucha o alguna plaga asola el cultivo o baja sustancialmente el precio del cereal, el agricultor debe pagar igual.

A esta piadosa mujer le parecía inaudito que sus campesinos tuvieran automóviles, pues lo consideraba un lujo que era privilegio de los de su clase; ¡y que además le pidieran rebaja! También fracasaron los representantes de la colonia que iba progresando y con ello la necesidad de contar con una iglesia propia; les pareció lógico que la benefactora de tantos templos no negaría uno a la localidad que lleva su nombre. Lo hizo y los despidió con un interrogante: “¿No les parece que hice bastante con darle mi nombre a un pueblo tan chico?” (p. 127)

¡Ah, qué doña Adelia! Por otro lado, es larga la lista de sus dadas aportaciones a parroquias, hospitales, asilos, además de las proporcionadas al Obispado, al Seminario Diocesano y a las Damas Vicentinas. Ayudó, entre otros, para la construcción de los Ángeles Custodios, refugio de empleadas y escuela doméstica; dotó de terreno y mobiliario a la Iglesia de los Sagrados Corazones y de cinco mil hectáreas con todo lo plantado en ellas, a la escuela salesiana San Ambrosio. Una extensa lista de su actuación y donaciones figura al final del libro.

Dejó de viajar a Europa y se consagró “a sacarse de encima la pesada mochila de su fortuna”. (p. 156) Se levantaba al alba y ponía en movimiento a todo el mundo, particularmente a sus tres secretarías. Se rodeó de ingenieros, arquitectos, constructores y albañiles, para que llevaran a cabo las obras que financiaba. Como se señala al inicio, el Vaticano premió la inconmensurable labor de esa filántropa tenaz apoyada por la fortuna heredada y mantenida por ella, así como por sus fieles y eficaces mayordomos y demás personal a su servicio. El título de Marquesa Pontifica que el papa Pío XI le otorgó en 1930 fue un

estímulo para trabajar sin descanso, como ella acostumbraba, con el fin de convocar al Congreso Eucarístico Internacional que se celebró en 1934 en Buenos Aires.

En “Té para dos”, capítulo 22, se anota una incongruencia por parte de las dos concurrentes: Eva Duarte de Perón y Adelia María Harilaos de Olmos. Es arto conocida la diferencia abismal que hubo entre la esposa del presidente Juan Domingo Perón y las encumbradas damas porteñas, particularmente con las integrantes de la Sociedad de Beneficencia de la que en su momento Adelia María fuera presidenta. Las aristócratas no aceptaban el origen ni la profesión de artista de la joven encumbrada por su relación con Perón, por su parte, Eva, entendía que las necesidades de los pobres debían resolverse de muy distinta manera.

Aquí, Dillon nos presenta una perla obtenida de labios de Ramón Lencina, el fiel ayudante de Adelia y mayordomo de la residencia porteña, quien relató emocionado el “esperado encuentro”, en el verano de 1948, entre su patrona ya de 82 años y la pareja presidencial, ya que él personalmente atendió la pequeña mesa donde las dos mujeres compartirían el té, mientras Perón y otros invitados lo hacían en mesas aparte, en una de las salas del palacio de la avenida Alvear. Se saludaron de beso en la mejilla y

Adelia casi en un susurro le dijo a Eva: “Al natural, usted es más bonita que en las fotos”. Se había roto el hielo y pasaron a tratar los temas que importaban: Eva perseguía el marquesado y la anciana “en tono amable y distendido” argumentó sobre su juventud y la enormidad de las dádivas que fueron necesarias para lograr el título, además, de la “perseverancia y las devociones que, estaba segura, la

joven no practicaba". (p. 186) Adelia, por su parte, quería ser enterrada en una de las iglesias que ella había construido y se topaba con la prohibición establecida de tiempo atrás para tales actos. Terminada la merienda, Evita sonriente le entregó la ansiada autorización. En respuesta, *La Marquesa del Papa* pidió a Ramón que alcanzara un sobre dispuesto en una consola cercana, era "un papel alargado, con una cifra de varios ceros y la firma con la letra rotunda, alta y aserrada de Adelia". (p. 187) Eva lo recibió, lo abrió y comentó gozosa: "Serán para la fundación".⁷

El joven y ceremonioso Ramón acompañó a la salida a la pareja presidencial, le pareció que "había despedido a la historia misma". (p. 187) Y así era, puesto que la rancia estirpe debió ceder su puesto a las arrolladoras acciones del dúo Perón/Evita.

La anciana dama dejó clara en su testamento la decisión de transformar El Durazno en la Escuela Agrícola "Ambrosio Olmos" bajo la conducción de la orden salesiana. De hecho, Dillon comienza la biografía de la singular mujer relatando su visita al casco de 171 hectáreas que actualmente ha sido renovado, con su "iglesia de postal europea" y los amplios jardines y pérgolas que seguro recuerdan el paso de Ambrosio Olmos y Adelia María Harilaos, y de las numerosas y encumbreadas visitas que acompañaron a la viuda.

⁷ La Fundación Eva Perón, funcionó desde 1948 hasta el golpe de estado en 1955 que derrocó el gobierno de Perón. Su obra fue excepcional para la época: distribuía libros, alimentos, ropa, máquinas de coser, y juguetes para familias carenciadas del país. Se encargó de construir grandes complejos hospitalarios, casas para ancianos, para madres solteras, para jóvenes provincianos que llegaban a la capital para continuar sus estudios. También brindó asistencia a otros países.

El 15 de septiembre de 1949 se apagó la vida de Adelia, quien fue enterrada como quería en la Iglesia del Sagrado Corazón Eucarístico de Jesús, junto a la tumba de su esposo. ¿Sabría ella que el cadáver de Ambrosio Olmos no está donde se dice que está?, ya que su trágico fin fue encubierto por su cuñado Horacio Harilaos. Una simple lápida en las paredes de la iglesia recuerda a la pareja que legó tantísimo dinero no sólo para su construcción sino para otras muchas obras similares. Si bien ella hubiera querido un mausoleo como los que había visto en los templos europeos, "un túmulo romántico de tiempos legendarios" como el de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla. (p. 196)

La lectura de esta obra no sólo ofrece la trayectoria de vida de una mujer y la descripción de su clase social, sino que la inserta en un contexto histórico en el que se resalta la desigualdad que dio origen al encumbramiento de los menos y la pobreza y desesperanza de muchos. Sus páginas reflejan la mirada nada complaciente de la autora quien, sin embargo, no deja de anotar las obras de una Adelia María que trabajó incansablemente por aquello que su educación le signó como posible y que supo romper con un destino amarrado a las decisiones de su hermano mayor y tomar las riendas de una fortuna que la asfixiaba, para dedicarla a fines que considero nobles. ¡Descanse en paz la *Marquesa del Papa!* ■

Ana María Peppino Barale
Departamento de Humanidades, UAM-A.

LOS MOVIMIENTOS OSCILANTES DE LA HISTORIOGRAFÍA CHILENA DURANTE EL SIGLO XX

Pinto Vallejos, Julio y María Luna Argudín (Compiladores), *Cien años de propuestas y combates. La historiografía chilena del siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2006, 465 pp.

El texto que reseño es una interesante propuesta de difusión de las historiografías nacionales del siglo XX que coordina, desde hace algunos años, la historiadora María Luna Argudín en la UAM, unidad Azcapotzalco, y que tiene como finalidad responder a la necesidad de divulgar entre el público mexicano en general, y en particular entre los estudiantes universitarios de las áreas de historia y ciencias sociales (tanto de licenciatura como de posgrado), otras experiencias e interpretaciones históricas aparentemente ajenas al modelo elaborado en México.

El Dr. Julio Pinto Vallejos, destacado historiador chileno, asumió el reto propuesto por María Luna Argudín. En una versión preliminar fue ofrecido, en junio del 2002, como un curso que se organizó para la Maestría en Historiografía de México de la UAM, para posteriormente, en el 2006

con la introducción de algunas modificaciones, escribir dichas conferencias, brindando un balance de la historiografía elaborada en su Chile durante el siglo XX, texto que está dedicado íntegramente a hacer un recorrido por las grandes corrientes o “líneas de tensión que este quehacer ha exhibido en estos cien años”.

Desde 1990, Julio Pinto, ha contribuido a renovar los estudios de la historiografía social-popular. Específicamente ha centrado su agudeza analítica en las relaciones políticas y socio-laborales del Norte Salitrero, en la formación de un ideario político en los obreros de la pampa y en la confrontación de los proyectos históricos populistas y revolucionarios durante la crisis de representación y legitimidad que enfrentó el sistema oligárquico-parlamentario en Chile, durante los años 1900-1920.

Junto con Gabriel Salazar, María Angélica Illanes, Sergio Grez y Luis Ortega, ha puesto en marcha un revisionismo de la historiografía marxista que se desarrolló en Chile entre 1950 y 1973, además de la materialización de un proyecto teórico-metodológico cristalizado en una agrupación vasta de historiadores que ha llevado a cabo una serie de investigaciones sobre la sociedad popular y sus proyectos

históricos, bajo la consigna de ser fundadores de la “Nueva historia social chilena”, autoconvocándose a superar las limitaciones de los estudios históricos del marxismo criollo, con la firme decisión de ampliar los estudios de sujetos populares, hasta ese entonces, invisibilizados o ignorados por la vieja perspectiva de los historiadores que propugnaban por la revolución política, social e intelectual.

El balance de la producción historiográfica chilena investigada y publicada durante el siglo XX ha sido abordado parcialmente. Algunos trabajos, de Sergio Villalobos, Gabriel Salazar, Sergio Grez, Jorge Rojas, Luis Moulián y Luis Vitale, dan cuenta en distintos momentos, sobre todo en los últimos 30 años, de quiénes han sido los autores y las obras que han trazado las principales temáticas privilegiadas en los estudios históricos.

Sin duda que el mayor esfuerzo investigativo en este campo lo ha producido el destacado historiador, Cristián Gazmuri¹, realizando una investigación monográfica cuyo primer tomo de la obra, aparecido contemporáneamente al libro de Pinto, identifica el carácter positivista y liberal de los historiadores chilenos entre los años 1842-1920.

En un exhaustivo trabajo Gazmuri revisa a los autores y las obras que sentaron las bases de la historiografía chilena. En todo este contexto, el balance propuesto por Julio Pinto es una oportunidad de caminar en la dirección de identificar avances, propuestas, debates e involuciones que ha presentado la historiografía, no

exenta de las fracturas políticas y sociales producidas en el corto siglo XX chileno.

“Cien años de propuestas y combates. La historiografía chilena del siglo XX” presenta unas palabras preliminares de María Luna Argudín, donde explica el sentido de publicar esta obra. A continuación, Francisco Zapata hace una semblanza del autor destacando su propuesta como historiador y señalando, específicamente, algunos aportes que presenta el escrito del historiador chileno. Luego, Pinto, en un centenar de páginas, hace una reconstitución histórica de las etapas que él identifica como las propuestas principales de la historiografía chilena en el transcurso del siglo XX.

Cada una de las etapas es presentada en un marco general, seguida del examen más detenido de algún autor o de los autores considerados particularmente representativos de su respectiva corriente. La primera etapa, denominada “Fin de siècle y nacionalismo conservador (1900-1940)”, surge de ese clima de malestar generalizado y compartido que se expresó con voces polifónicas en las celebraciones del centenario de la independencia.

La denuncia de que el país estaba padeciendo una aguda “crisis moral” y los fuertes cuestionamientos hacia la oligarquía gobernante, le sirvieron de sustento, primero a Alberto Edwards y luego a Jaime Eyzaguirre, para inaugurar la corriente historiográfica nacionalista-conservadora, adoptando a nivel de premisa la idea de “Chile” como “un ente único y espiritual, provisto con características irrepetibles y superiores a la individualidad de su miembros, y portador de una suerte de “destino” histórico en cuya realización se juega su verdadero sentido de trascendencia”(Pinto: 29). A partir de

¹ Cristián Gazmuri, *La historiografía chilena (1842-1970)*, t. I (1842-1920), Santiago de Chile, Editorial Taurus y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2006.

semejantes parámetros no fue extraña la añoranza de un sentir aristocrático en Edwards. Ante sus ojos, el orden tradicional cedía paso a la decadencia en que se hallaban sumidos el empuje y la convivencia entre los chilenos, obra del liberalismo y la práctica política desorientada del régimen parlamentario. Toda esta sensibilidad la expondría magistralmente en su obra *La Fronda Aristocrática*.

Por su parte, el historiador Jaime Eyzaguirre, también mencionado, muy cercano al integrismo católico y a un hispanismo que lo llevó a ensalzar el periodo de “Chile hispánico”, “por contraste con una era moderna/republicana que se le aparecía aun más decadente que a Edwards” (Pinto: 37). Todo este pesimismo lo desarrolló abiertamente en obras tales como *Fisonomía histórica de Chile e Hispanoamérica del dolor*.

El segundo momento de la historiografía chilena se intitula “La historiografía como instrumento de cambio, 1950-1973”. Durante esta época, Chile experimentó una noción de participación en que todos los integrantes de la sociedad estaban convocados a ser activos protagonistas de un proyecto histórico de transformación sin precedentes. Dado este contexto de cambio social, democratización y polarización política, surgió la segunda gran corriente historiográfica, que vino a desafiar la hegemonía nacionalista-conservadora. “En estricto rigor, el desafío se canalizó a través de dos grandes vertientes: una más abiertamente política, y que se agrupó en torno a los llamados historiadores marxistas “clásicos”; y otra más asépticamente “académica” –aunque con connotaciones políticas a la postre igualmente evidentes–, cuyo principal referente era la escuela francesa de los Annales” (Pinto: 41).

Entre los historiadores que interpretaron la historia de Chile desde el materialismo histórico, destacan las figuras de Julio César Jobet, con su trabajo *Ensayo crítico del desarrollo económico-social de Chile*, y Hernán Ramírez Necochea, con su libro *Historia del movimiento obrero*. Antecedentes, siglo XIX. Ambos se la jugaron a fondo, en lo profesional y personal, no tan solo por una visión de la historia, sino por la viabilidad misma de los proyectos de cambio a que aspiraban para la sociedad chilena. La presencia del proletariado, la lucha de clases, el imperialismo, las formaciones sociales y económicas de Chile, fueron problemas recurrentes que dichos autores buscaron resolver desde el campo historiográfico.

En el caso de los seguidores de la escuela de los Annales, por su parte, el énfasis lo pusieron en las estructuras profundas, en los procesos de larga duración y en la importancia de los actores colectivos por sobre los individuales. Al alero del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile figuras como Sergio Villalobos, Álvaro Jara, Rolando Mellafe, Mario Góngora, entre otros, dieron sustento a una historiografía sumamente prolífica y rigurosa, que al cabo de unas décadas contaría con un sinnúmero de discípulos, como Gabriel Salazar, Jorge Pinto, René Salinas, María Angélica Illanes, muchos de ellos, años después, terminaron adscribiéndose a la perspectiva del materialismo histórico.

Cabe destacar también, tal como lo advierte Julio Pinto, que la vía pacífica hacia el socialismo atrajo a Chile a un nutrido contingente de historiadores y científicos sociales extranjeros que dejarían una huella profunda en la historiografía chilena.

El golpe militar de 1973 quebró el curso de la historia chilena y además el de su historiografía. Los anhelos de cambio estructural en la sociedad civil y la auspiciosa investigación histórica vieron abruptamente cercenados sus campos de acción. “Historiar en dictadura, 1973-1990”, es la tercera etapa que el autor considera como una experiencia de signo ambivalente. Si bien el quehacer disciplinario se vio fuertemente impactado por la arremetida represiva y refundacional, de allí mismo surgieron respuestas complejas y dinamizadoras” (Pinto: 87).

Por un lado, la imposición del régimen militar durante 17 años reactivó el paradigma nacionalista-conservador, encabezado, esta vez, por Mario Góngora y Gonzalo Vial. Pero, por otro, sirvió para potenciar la historiografía estructuralista que durante estos años vio acrecentar las figuras de Sergio Villalobos y Armando de Ramón, no tan solo como destacados historiadores sino como fuertes opositores a la dictadura. A ellos se sumaría, promediando la década de 1980, la propuesta más fructífera del siglo XX, a juicio del autor, la “Nueva historia social” liderada por Gabriel Salazar, quien en la transición política desplegaría a plenitud su gran proyecto de investigación sobre el “bajo pueblo” y la “violencia política” ejercida por el “patriciado” contra las formas alternativas de construir “sociedad civil” y “governabilidad” en Chile, durante los siglos XIX y XX.

A partir de 1990, recuperados plenamente los espacios para investigación, reflexión, debate académico y difusión de las ideas, la historiografía chilena dio inicio a una cuarta etapa identificada por Julio Pinto como “La batalla de la memoria, 1990-2002”. Durante estos años, el que-

hacer historiográfico en Chile no pudo sustraerse de la atomización que ha caracterizado a los estudios históricos a nivel internacional. El género, las ideas, la cultura, la alteridad, el poder, la sociabilidad, la microhistoria, la vida privada y cotidiana, el multiculturalismo, la globalización, han sido –aun hoy– los objetos de estudio primordiales en estos últimos 25 años por un centenar de entusiastas historiadores, en su gran mayoría adscritos a la “Nueva historia social”; otros tantos al legado de los estructuralistas. Sin embargo, Chile ha visto en los estudios históricos también una necesidad de fijar sus recuerdos, de impedir la imposición política del olvido y “dar vuelta a la hoja” sobre el pasado reciente.

En este sentido, Gabriel Salazar, Alfredo Jocelyn-Holt y Gonzalo Vial representan para Pinto las tres grandes vertientes que han prevalecido en el escenario de la historia académica. Salazar y Jocelyn-Holt, aun con perspectivas opuestas, en lo político e histórico, han coincidido en la necesidad de avanzar en la recuperación de la historia reciente de Chile, mientras que Gonzalo Vial, último bastión de la historiografía nacionalista-conservadora ha abogado –y lo sigue haciendo– por edulcorar el régimen militar y su obra política. No es un problema su visión, sino los alcances que ésta tiene, pues su perspectiva histórica, desde mediados de los años 1980, ha circulado a través de los textos escolares, y desde 1990 sus columnas y fascículos de historia en medios de prensa de alcance nacional lo catapultaron como el historiador oficial de la dictadura.

La obra termina con un contraste entre las historiografías chilena y mexicana, elaborada por María Luna Argudín. La

autora trabaja en paralelo los historiadores mexicanos –bien conocidos por ella– y chilenos –aquellos que destaca Pinto–, principalmente procurando destacar las coincidencias entre ambas historiografías. Para esto se vale de una cronología equivalente a la utilizada por Julio Pinto. Lo que se obtiene como resultado es muy significativo, pues se logra establecer, con suficientes argumentos, que ambas historiografías se han forjado al calor del debate político y de las transformaciones sociales.

La segunda parte del libro se completa con una antología de 330 páginas que seleccionó el autor, y que en parte da cuenta de su propio balance. Con autores como Edwards, Eyzaguirre, Jobet, Góngora, Salazar, Jocelyn-Holt, Vial, Illanes, Tinsman y el Manifiesto de los Historiadores cuyos resultados de investigación más representativos se incluyen fragmentariamente. Lamentablemente en esta selección, elaborada por Pinto, no hay argumentos que nos orienten a realizar una lectura crítica, y menos si ésta es una contribución de fondo en la historiografía chilena.

Estamos conscientes que hacer el balance de un siglo en materia historiográfica, de cualquier país, no es tarea simple; sin embargo, disponer de un centenar de páginas para ello, aun siendo de carácter ensayístico y un retrato no exhaustivo y detallado, alcanza para referirse a investigadores que han tenido una influencia, no menor, tanto en sus estudios como abriendo perspectivas que han ampliado notablemente los campos del conocimiento histórico de Chile. Llama la atención que Julio Pinto, siendo un investigador riguroso y prolijo, haya omitido en su trabajo a un grupo significativo

de historiadores, tanto consagrados como en vías de serlo, en este recuento.

El caso más ilustrativo es el de Guillermo Feliú Cruz, destacado historiógrafo y bibliógrafo, cuya obra tuvo alcance en toda Latinoamérica. Su papel como formador de historiadores y pedagogos en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile así lo confirma. En su aula, al calor del debate y de su sabiduría, se formaron Jobet, Ramírez Necochea, Góngora, Villalobos, Mellafe, trabajados por Pinto en su balance, además de otros dejados fuera de este recuento, pero igual de trascendentes en sus investigaciones como los anteriores; nos referimos a Julio Alemparte, con su obra sobre el cabildo colonial; a Eugenio Pereira Salas, quien con su estudios sobre los juegos, la comida y la pintura colonial ha dado impulso hoy a investigaciones de historia cultural y de vida cotidiana; a Néstor Meza, estudioso de la conquista y la legislación indígena en Chile y América, maestro de Leonardo León, hoy en día el investigador más sobresaliente de la historia mapuche colonial y republicana. Paradójicamente, el historiador Pinto releva a este último en su recuento, dejando fuera a Meza, quien otorgara las primeras armas para que León se convirtiera en el historiador que es.

Julio Heise es otro gran historiador formado por Feliú Cruz y también desplazado en este balance. Sus estudios sobre el Parlamentarismo e Independencia como aprendizaje político lo sitúan como uno de grandes historiadores políticos que ha tenido Chile, nada de ello es rescatado por Julio Pinto. A eso debemos sumar las ausencias de figuras tan emblemáticas como Ricardo Donoso, Raúl Silva Castro y Osvaldo Arias, todos investigadores fundamentales para comprender la evolución

de las ideas políticas en Chile en la primera mitad del siglo XX, ya sea a través de un Arturo Alessandri, de la contribución del periodismo o el rol de la prensa obrera ampliando el debate en el espacio público.

Los historiadores nos hemos quejado siempre del excesivo centralismo capitalino que adquieren nuestras investigaciones, y que acusa la falta de perspectiva regional o local en las historiografías elaboradas. En este sentido, es censurable que el balance no incluya el gran aporte de historiadores regionalistas, tales como Mateo Martinic, Gabriel Guarda, Leonardo Mazzei o Patrick Puigmal, que han comprometido sus talentos con tramas históricas que escapan a la excesiva pirotecnia que muestran algunos trabajos de historia capitalina, que bajo la estridencia dejan entrever premisas débiles y sin sustento.

Frente a la omisión de historiadores de la estatura intelectual y peso académico que hemos señalado resulta exagerado, por decir lo menos, que la historiadora María Angélica Illanes tenga un lugar tan destacado en este recuento, a tal punto que se califique su labor historiográfica, entre mediados de 1980 y principios de 1990, como la antesala de sus "páginas brillantes en las décadas por venir". Sin desconocer la obra sugerente de Illanes, estamos convencidos que los trabajos de Feliú Cruz, Pereira Salas, Donoso o de un Moisés Poblete, autor prolífico en los estudios de la legislación social y laboral, de las condiciones de vida y de una temprana caracterización de la evolución del movimiento obrero chileno, incluso anterior a Jobet, son merecedores de formar parte de las páginas brillantes de la historiografía chilena, y lamentablemente

el historiador Pinto Vallejos no contribuye en darlos a conocer al público, general y especializado, de México.

Desde principios de 1990 ha existido en Chile un creciente interés de los jóvenes por estudiar historia. En ese contexto las escuelas de posgrado crecieron vertiginosamente, y los estudios respectivos en el exterior se hicieron cada vez más recurrentes. Por eso llama la atención que el autor no haga mención de los nuevos historiadores, hijos de la transición democrática. El aporte de Milton Godoy a los estudios culturales del Norte Chico; Claudio Robles a la agricultura y ruralidad; Juan Carlos Yáñez y sus estudios heterodoxos sobre la cuestión social; Pablo Artaza, siguiendo muy de cerca al propio historiador Julio Pinto, con sus estudios de la conciencia de clase en los pampinos; Luis Castro problematizando el desierto del Norte Grande desde los conflictos del agua; Hugo Contreras buscando nuevas perspectivas en los estudios de cacicazgos indígenas del Valle Central; Santiago Aránguiz vinculando la historia de Chile a los procesos internacionales; Rolando Álvarez identificando las estrategias de la clandestinidad comunista en tiempos de la dictadura de Pinochet; Marcos Fernández en búsqueda de las identidades masculinas y la presencia del alcohol en la historia social de Chile o Alberto Harambour y su interés por identificar los rasgos del movimiento obrero en el extremo Austral de Chile, son sólo una muestra de aquellos historiadores jóvenes que ya habían publicado desde mediados de los años 1990 sus primeros trabajos, muchos de los cuales fueron inclusive presentados por el propio Julio Pinto, por lo que llama aun más la atención que no los haya incluido en su balance.

En cuanto a la antología, es claro que no es correspondiente con las etapas identificadas en este balance. Hay una inclinación manifiesta a exhibir el contraste entre la historiografía nacionalista-conservadora y la “Nueva historia social”, quedando invisibilizada la historiografía estructural, influenciada por “Anales” y los aportes de la historiografía post-dictadura, más allá de la historia política y la historia social.

Dado el tratamiento que se da en el balance a Sergio Villalobos, llama la atención que no se haya seleccionado algún pasaje importante de su vasta obra. Pudieron haber sido incluidos también Rolando Mellafe o Álvaro Jara. De autores contemporáneos, Ana María Stiven, Cristián Gazmuri, Joaquín Fermandois, René Salinas o Rafael Sagredo, bien podrían

haber sido seleccionados con algunas de sus investigaciones.

Finalmente, este balance queda en deuda en el recuento de los movimientos oscilantes de la historiografía chilena durante el siglo xx. A este respecto uno lamenta que Julio Pinto Vallejos, al presentar la historia académica chilena –mínimamente conocida en el exterior– desaproveche en parte las escasas plataformas para difundir su producción y sus modelos de hacer historiografía, más aun cuando el universo cultural e intelectual mexicano es un excelente punto de partida para explorar nuevos desafíos■

Patricio Herrera González
Centro de Estudios Históricos
El Colegio de Michoacán

Rafael Montesinos (Coord.). *Perfiles de la masculinidad*. México, Plaza y Valdés / Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 2007, 317 pp.

Los estudios sobre la masculinidad, iniciados en la década de los noventa del siglo pasado, nacen como una respuesta a las investigaciones sobre el género, enfocadas en las distintas cuestiones de la mujer: su lugar dentro de la sociedad, la cultura, la historia, la familia; la subordinación de su *ser* y *hacer* ante el hombre y los esquemas patriarcales, su limitación o negación del uso del poder, su “representatividad” en cuanto a ser depositarias del capital simbólico, así como las variantes de estas formulaciones falonarcisistas.

La respuesta a esta problemática buscó un sustento teórico en los conceptos y categorías de las ciencias sociales, donde el fenómeno de la masculinidad se vuelve objeto de estudio y referente de algunos cambios experimentados en la realidad social. La cual ya no se ceñía, únicamente, a la caracterización tradicional del uso y abuso del poder, en sus distintas

acepciones y prácticas, sobre las mujeres, sino a los cambios estructurales,¹ políticos, sociales y culturales que dieron forma a nuevas identidades genéricas.

En este contexto se inscribe el libro *Perfiles de la masculinidad*, coordinado por Rafael Montesinos. Los análisis fueron elaborados por integrantes de la UAM-I, UAM-X, FCPS/UNAM; y de la Universidad de Caldas, Manizales, Colombia. El objetivo de esta obra es dar cuenta de aquellos aspectos de la estructura social que han impulsado el surgimiento de una masculinidad desapegada de la restricción convencional del *machismo*, más acorde con los vuelcos de la realidad. Hecho que

¹ El término “estructura”, cuando se habla del género en cuanto “estructura de relaciones sociales”, se apega al concepto de estructura social en tanto que “expresa las constricciones que subyacen a una forma específica de organización social. Pero en la mayoría de los casos los estreñimientos sobre la práctica social operan a través de una serie de instituciones sociales”. Véase R. Connell. *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics*, p. 92. Tales “instituciones” se materializan en la familia, la religión, la escuela, la medicina, el Estado; es decir, en los espacios de privilegios de la masculinidad donde se garantiza el orden patriarcal, pero también se vulnera la estructura social, debido a la práctica de la acción humana como agente de la historia.

implica una manera distinta de asumirse como *hombre*, y resignificar el esquema mental de acuerdo con el vínculo con el otro (otra), que el trato común exige. El texto está dividido en ocho artículos, cuyos planteamientos tienen una base teórica desde la sociología, la antropología y la psicología social, y un reforzamiento empírico diseñado a través de entrevistas, encuestas e historias de vida.²

Para apreciar los aportes, veamos las líneas generales de cada investigación.

En “Cambio cultural, prácticas sociales y nuevas expresiones de la masculinidad”, de Rafael Montesinos, se parte de la premisa de que en la masculinidad está implícita la carga cultural; en ella, se establece un vínculo con la identidad, las relaciones sociales, la interacción entre los géneros y, simbólicamente y discursivamente, propicia la emergencia de nuevas identidades masculinas. Lo cual se patentiza en el proceso de socialización de los individuos, donde la cultura define una serie de caracterís-

ticas y cualidades para el varón. Según el autor, la sociedad proyecta en el imaginario colectivo un estereotipo para cada género, una forma de ejercer la identidad que determina el *deber ser* de hombres y mujeres.

La finalidad es ofrecer un punto interpretativo que posibilite la comprensión de los elementos por medio de los cuales los individuos construyen su identidad genérica. Su énfasis está en los conflictos concomitantes al cambio cultural que trae consigo la redefinición y emergencia de nuevas identidades genéricas en los varones.³

Con el apoyo conceptual de la sociología y la antropología, así como con la elaboración e interpretación de entrevistas, se hace un reconocimiento de las identidades masculinas del pasado y del presente, y se conforma una especie de tipología de la masculinidad.

En síntesis, la relevancia del artículo radica en la precisión de que tanto el cambio cultural, como la transformación de las estructuras sociales, políticas y económicas, impactan en la formación de las identidades genéricas.

El segundo aporte, “La construcción imaginaria de la sexualidad y la violencia masculina”, de Griselda Martínez V., sostiene la hipótesis de que en el cambio cultural todavía es posible reconocer la coexistencia entre lo viejo y lo nuevo. Esto, inserto en la modernidad, se define por la persistencia de prácticas sociales identificadas con el pasado, como es la

² Este libro continúa las investigaciones emprendidas en *Masculinidades emergentes*. Rafael Montesinos (coord.). México, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa / Miguel Ángel Porrúa, 2005. Donde se discute la cuestión del género, tomando como eje “la transformación que produce la emergencia de nuevas identidades femeninas y el efecto que esto tiene sobre la redefinición de la(s) identidad(es) masculina(s) que se debate entre un modelo tradicional y otro que todavía, a pesar de cuatro décadas de cambio cultural, no termina por definirse” (pp. 5-6). Esto se da desde los innegables cambios y transformaciones de cada ámbito de la realidad social, y con base en la incertidumbre de los imaginarios que han guiado a Occidente. Por eso, la masculinidad aparece como algo fronterizo o tangente en los cambios culturales, pues es un fenómeno en proceso que ha ayudado a transformar las concepciones respecto al modelo tradicional de la masculinidad, pero no ha conformado un corpus teórico-conceptual definitorio de su acción y axiología reales.

³ Al respecto, puede verse un análisis previo, detallado, de estas cuestiones en el libro de Rafael Montesinos. *Las rutas de la masculinidad*. En especial “Los enfoques de la masculinidad” y “Hacia una nueva identidad masculina”, pp. 71-129.

violencia sexual, la “naturaleza violenta del hombre” y la puesta en escena del erotismo.

Lo “nuevo” está dado por la revaloración de los espacios público y privado, y la construcción de un imaginario a partir de la “conciencia epocal”, regida por el equilibrio de géneros. Estos factores serán las características propias de una cultura deseosa de hacer a un lado las prácticas sociales ejercidas desde “lo masculino”.

En tercer lugar, está “La construcción cultural de la sexualidad masculina: un análisis discursivo” de Saúl Gutiérrez Lozano, donde se intenta demostrar la invariabilidad de comprender la sexualidad masculina en términos de actividad instrumental. Se parte del supuesto de que la sexualidad, en cuanto acción racional o instrumental, constituye uno entre múltiples discursos para dar sentido y organizar la experiencia de los hombres y su sexualidad. El objetivo es llegar a la descripción de la identidad masculina, construida mediante el uso del discurso del instinto sexual, y postular que semejante discurso impone un orden específico sobre las relaciones entre hombres y mujeres.

En el cuarto estudio, “Masculinidad: intergrupo e ideología”, de Óscar Rodríguez Cerda *et al*, se expone el material recabado sobre las cuestiones de la masculinidad, como objeto de pensamiento de grupos y personas; los grupos sociales en los que se manifiesta y la ideología subyacente. Aquí está en juego una especie de predeterminación social como definitoria del pensar y actuar del individuo, que lo orilla a asumir su identidad dentro de un grupo universitario y con respecto al área de conocimiento “propia de su género”. Desde luego que esto es

contrastado con los paradigmas genéricos y las identidades emergentes.

El quinto trabajo, “Masculinidad, adolescentes y representación social”, de María Teresa Acosta Ávila y Francisco Javier Uribe Patiño, se ocupa de lo identitario, desde la consistencia argumentativa de la psicología social, apoyándose en la formulación de la *representación social*, la cual, da cuenta del conocimiento del sentido común. El objetivo es indagar sobre el tipo de masculinidad operante en las estructuras mentales de los adolescentes.

La metodología se sustenta en una resemantización de las contradicciones inherentes en esta etapa del desarrollo humano, donde coexisten estereotipos sobre la masculinidad, pero también se perfilan nuevos horizontes sobre las representaciones sociales; y esto trae consigo concepciones y significados diversos sobre el particular.

El sexto artículo, “Las masculinidades: configuración social, campo de estudio y conocimiento”, de Gloria Inés Sánchez Vinasco *et al*, presenta una serie de reflexiones teórico-conceptuales sobre el género y la masculinidad. Traza la ruta de indagación sobre la cual se fue dando forma al objeto de estudio, la masculinidad, a partir de su referente, el patriarcado.⁴

⁴ Es pertinente anotar que: “Como categoría de análisis el patriarcado no puede ser entendido únicamente como dominación binaria macho-hembra, sino, más bien, como una compleja estructura piramidal de dominación y jerarquización, estructura estratificada por género, raza, clase, religión y otras formas de dominación de una parte sobre la otra”. Véase el libro de Leonardo Boff y Rose Marie Muraro. *Femenino y masculino. Una nueva conciencia para el encuentro de las diferencias*, p. 46.

El marco analítico, para la comprensión de las identidades de los sujetos, es la perspectiva de género, desde la cual se contempla la modulación de la subjetividad, enlazando las condiciones estructurales (marco social y cultural hegemónico), estructurantes (experiencias y aprendizajes particulares) y coyunturales (emergencia de detonantes no previstos), en las trayectorias de vida de los seres humanos.

La séptima investigación, "Masculinidades transnacionales: migrantes transnacionales en París", de Teresa Páramo, desarrolla la idea de que para tener una mejor comprensión de la masculinidad y la femineidad de las personas, así como de las sociedades contemporáneas, es necesaria una mejor comprensión de lo que son la identidad y el proceso identitario de los individuos. El trabajo se centra en el análisis del proceso identitario de una muestra de migrantes sudamericanos en París, y en la decodificación de historias de vida. La hipótesis es que el migrante, al dejar su espacio cultural, experimenta confrontaciones socio-culturales que afectan su identidad y su proceso identitario.

El libro concluye con, "Masculinidad, educación y trabajo en México: egresados y egresadas universitarios", de Marco A. Leyva Piña y Javier Rodríguez Lagunas. Aquí, se parte de la necesidad de continuar con la comprensión de la manera en que se transforman las condiciones sociales que configuran las relaciones de género, como una forma de acceder al entendimiento de la constitución, compleja, de las identidades de los hombres y de las mujeres. El estudio enfoca los ámbitos relativos a la incorporación al mercado de trabajo de egresados y egresadas universitarios.

Con base en datos empíricos obtenidos a través de encuestas sobre la formación profesional y la situación laboral, se presenta una reconstrucción del *hecho* desde una perspectiva de género. Así, el análisis manifiesta los procesos de redefinición de las condiciones estructurales y subjetivas, que pueden contribuir a la formación de varias configuraciones de la identidad genérica.

La lectura del libro genera la interrogante: ¿qué proceso cognitivo opera aquí?, pues la problemática abordada no sólo atañe al reconocimiento de la desigualdad genérica en todos los ámbitos del quehacer social, documentada y contabilizada prácticamente en todos los espacios. Sino también a la denuncia y la petición de un cambio de las normas imperantes que ponen en el mismo nivel de oportunidades a mujeres y hombres. Y uno puede argumentar que la masculinidad comporta un saber explicativo e implicativo, al estar enraizada en el devenir social cuyos correlatos siempre son el sujeto y el objeto.

Además, el debate sobre la masculinidad tiene que ver con el constructo social, antropológico y político que el hombre tiene de sí, visto en cuanto reconocimiento del otro (mujer) para con uno mismo, pues "El hombre hizo de la mujer la encarnación del otro, en el cual se permite descubrir, confirmar y proyectar su propio yo".⁵

Lo anterior, se orienta hacia el modelo hegemónico del varón, aquel incuestionable debido a su presencia y predominio en la *hechura* de los espacios público y

⁵ Leonardo Boff y Rose Marie Muraro. *Femenino y masculino. Una nueva conciencia para el encuentro de las diferencias*, pp. 45-46.

privado de la sociedad. Sin embargo, la presencia de grupos críticos respecto a la “legitimidad” de las estructuras operantes (patriarcales) en la vida de hombres y mujeres, ha llevado a los mismos hombres a “poner entre paréntesis” los supuestos derechos y valores conferidos por una tradición falonarcisista.

Pero, conviene precisar que la idea de *hombre* es una formulación que ha perdurado por un conjunto de estereotipos afianzados en la propia conducta de las mujeres, quienes reproducen el *modelo* en distintos espacios del ámbito laboral o familiar, cuando está de por medio el empoderamiento o las jerarquías generadoras de bienes materiales. Ésto da cabida a la pregunta ¿cómo arribar, realmente, a un *nuevo orden simbólico* y a una convivencia equitativa entre hombres y mujeres?⁶

El aporte de *Perfiles de la masculinidad* son las variantes epistémicas puestas en crisis, pues al crear el objeto de estudio, la masculinidad, los planos desde los cuales se aborda cubren, en general, los matices de la sociología, la antropología y la psicología social. Y así, en los estudios, el sujeto es activo y reproductivo, características que le permiten reconstruir la realidad a partir de la posición social y de los procesos cognitivos que le son propios.

⁶ Al respecto, son determinantes los argumentos vertidos por Pierre Bourdieu en su libro *La domination masculine*, en particular sobre el proceso de deshistorización de los discursos que han “justificado” las acciones de un individuo sobre otro, así como la crítica al reparto de espacios de acción para los individuos, fundamentados en una mitología ancestral. Véase “La masculinité comme noblesse”, “L’être féminin comme être-perçu”, “La vision féminine de la vision masculine” y “Le travail historique de déshistoricisation”, pp. 63–95.

Semánticamente, la obra toca aspectos de las ciencias sociales y encausa la discusión hacia las humanidades, pues la masculinidad, en cuanto categoría de análisis construida en la evolución social, y a la vez como reinterpretación de las estructuras operantes en la esfera pública, política, económica y cultural, resignifica los estudios de género y cuestiona los campos de poder, inscritos también en los discursos■

BIBLIOGRAFÍA

- Boff, Leonardo y Rose Marie Muraro. *Femenino y masculino. Una nueva conciencia para el encuentro de las diferencias*. Trad. de María José Gavito Milano. Madrid, Trotta, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris, Seuil, 1998.
- Connell, R. *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics*. Cambridge, Polity Press, 1987.
- Montesinos, Rafael. *Masculinidades emergentes*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa/Miguel Ángel Porrúa, 2005.
- . *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona, Gedisa, 2002.

Silvestre Manuel Hernández
Investigador en Ciencias Sociales
y Humanidades

SINOPSIS

El cómic o historieta: entre arte gráfico e historia narrativa

De producto industrial destinado al consumo de masas, el comic o historieta ha seguido una historia que lo ha elevado a la condición de arte gráfico narrativo. ¿Cómo explicar este proceso de ennoblecimiento de un subproducto cultural en un nuevo tipo de arte? El objetivo de este artículo es responder a esta pregunta, examinando las implicaciones que tiene al asumir conceptos como los de “cultura de masas” y “cultura industrial”.

Mafalda. El humor gráfico según Quino

No existe una cultura con mayúsculas y otra con minúsculas. Las distintas expresiones humanas conforman lo que cada uno somos, nos diferencia el uso que hacemos de ellas. En este caso, se expone un caso emblemático producto del ingenio de un mendocino que creó un personaje entrañable: Mafalda. Ella, su familia y amigos, se transformaron en un referente cultural que trascendió la frontera original y el tiempo generacional. Quino, el autor, supo crear una historieta cuyo contenido captó rasgos y aspectos del quehacer cotidiano que trascienden lo par-

ticular, lo cercano y familiar, y toman un carácter intercultural.

En este artículo, se revisan las singularidades del género y se resalta la importancia de mirar críticamente las rutinas cotidianas, con humor. Se expone el contexto histórico del humor gráfico en Argentina, para ubicar el recorrido de la tira diaria de Quino. Los personajes de Mafalda son presentados cronológicamente para dejar claro que su incorporación en la vertebración narrativa responde a la necesidad de ampliar la gama de situaciones con las que Quino, burlescamente, disecciona la cotidianidad de una familia de clase media porteña de los años sesenta. En suma, una reflexión sobre la universalidad de los códigos culturales que logra asumir una tira humorística.

Una mirada al franquismo desde el posfranquista *Paracuellos* de Carlos Giménez

Es indudable la capacidad que tiene el cómic para reflejar, en ocasiones, una sociedad o determinados aspectos de ella. En este caso, Carlos Giménez se destaca como un narrador gráfico de un momento particularmente doloroso para la historia

de España: las décadas posteriores a la Guerra Civil española, en las que las vivencias dramáticas de unos niños en una institución educativa manifiestan la cruda realidad de una sociedad que se carcome entre el odio y la represión.

Persépolis: la vida de una mujer en un régimen islámico

En el presente artículo se pretende hacer un estudio analítico de la novela gráfica *Persépolis*, primer trabajo de la autora iraní Marjene Satrapi, y a partir de él demostrar cómo a través del género del cómic se puede contar con veracidad la otra versión de la historia de las mujeres. En este artículo se dará seguimiento a la vida de una mujer en un régimen islámico: es la historia de una mujer, Marjene Satrapi, contada desde su particular visión, la cual nos permite, al final, un acercamiento general a la situación de la mujer islámica. Sin embargo, *Persépolis* es también una historia de fanatismo religioso, represión y violencia; es un relato autobiográfico en el que las palabras combinadas con las viñetas adquieren una estremecedora contundencia.

La imagen femenina en dos historietas: *Páginas íntimas e Historias de mujeres*

El artículo muestra cómo ha cambiado la imagen de la mujer a través del cómic y toma como ejemplos dos historietas dirigidas expresamente a un público femenino: *Páginas Íntimas* de Editorial Ejea e *Historias de Mujeres* de Editorial Trompo, ambas de la década de los 90; sin dejar de lado, por supuesto, el mencionar historietas tan importantes como *Lágrimas*, *Risas* y *Amor* de Yolanda Vargas Dulché

que marcaron un hito en la historia del cómic mexicano. Cecilia Colón hace una revisión de éstas a través de su experiencia (15 años) en escribir argumentos para las citadas editoriales.

Oralización y performance: Una interpretación posible sobre las tertulias decimonónicas

Con el artículo se propone identificar las tertulias literarias decimonónicas como hechos sociales donde la palabra estuvo marcada por su contexto y sus actores; es decir, como una suerte de *performance*. Ello es posible pues tales encuentros culturales ostentaron varios de los gestos peculiares de la *performance* o *acción artística*, tal como se configuró ésta en el vocabulario del siglo xx: involucraban un momento específico, un espacio concreto, el cuerpo del artista y su interacción con el público en derredor, todo ello por la vía de la literatura, pero también de la música y las artes plásticas. Denominarlos con una palabra cuyo significado en el ámbito creativo se acuñó décadas más tarde, tiene razón de ser a manera de licencia interpretativa que posibilita develar en uno de los usos antiguos de la palabra *literatura* –aquel que la ligó a la socialización propia de las reuniones literarias– un significado donde la palabra vale tanto como la circunstancia donde fue enunciada.

La figura de Quetzalcoatl-Santo Tomás apóstol en el sermón de Fray Servando Teresa de Mier

Una de las figuras independentistas más controversiales, sin duda, ha sido y será la del Doctor Servando Teresa de Mier

y Noriega Guerra, quien pasaría a la historia, entre otras cosas, por su sermón promulgado el 12 de septiembre de 1794. El presente trabajo se enfoca en estudiar una de las cuatro propuestas expuestas en el sermón, aquella referida a la llegada del apóstol Santo Tomás a tierras mexicanas, mismo que la gente llamó Quetzalcoatl.

Orientaciones hermenéuticas para la investigación en ciencias sociales

En este artículo se exploran las posibles relaciones entre la hermenéutica gadameriana y la investigación en ciencias sociales, revisando las orientaciones que desde la hermenéutica pueden ser útiles en tales investigaciones sin invadir las obligaciones teóricas del campo de las ciencias sociales.

La vigencia de Juan Amós Comenio en el pensamiento educativo actual

Como producto de una aproximación a la *Didáctica Magna* de Juan Amós Comenio, este artículo plantea la vigencia de la propuesta del teólogo, filósofo y pedagogo checo, en el contexto del Realismo Pedagógico surgido en el siglo XVII, que ya proponía la aplicación práctica del conocimiento con base en la inducción y la intuición, teniendo como centro del proceso enseñanza-aprendizaje al alumno.

Previa revisión del Psicologismo y el Racionalismo filosóficos, se explica el surgimiento de dicha corriente pedagógica, en el marco del Empirismo de Bacon, Hobbes, Locke y Hume, con base en cuyas teorías psicologistas la educación y el proceso de enseñanza-aprendizaje tienden a la búsqueda del porqué de las cosas a través de la observación de hechos particulares, lo que puede llevar a generalizaciones.

Se revisan enseguida las cuatro vertientes por las que transitaron los exponentes del Realismo Pedagógico: la humanista, con Erasmo de Róterdam a la cabeza, la socialista que considera básico el análisis de la sociedad para la educación y toma en cuenta el planteamiento de Tommaso Campanella acerca de una sociedad sin diferencia de clases, en la que todos deberían trabajar cuatro horas y dedicar el resto del tiempo al aprendizaje. La vertiente disciplinaria, por su parte, critica el memorismo y propugna por una educación que permita asimilar cualquier ciencia, en éste entran las propuestas de Locke respecto a la educación como disciplina formal y adiestramiento de facultades. Por último, se hace referencia a la vertiente naturalista que defiende la instrucción intuitiva, y es en ella donde se ubica a Juan Amós Comenio, cuya vigencia se analiza en relación con las corrientes constructivista, del aprendizaje significativo y vigotskyana, actuales.

COLABORADORES

Rafael Farfán Hernández

Doctor en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid. Miembro del SNI nivel 2. Publicaciones recientes: *Ferdinand Tönnies y los comienzos de la sociología alemana*. México: UAM-A, 2007, "Las implicaciones políticas y sociales de la filosofía de la vida de G. Simmel" en Sabido Ramos Olga (coord.), (2007). *Georg Simmel. Una revisión contemporánea*. Barcelona: Anthropos-UAM Azcapotzalco, y "Maurice Halbwachs y el deber (actual) de la memoria colectiva", *Revista Anthropos*, núm. 218, 2008.

Ana María Peppino Barale

Profesora-investigadora del Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Doctora en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Investigadora Nacional. Proyecto de investigación: Estudio sobre las mujeres.

Alejandro Caamaño Tomás

Profesor invitado en el Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Es licenciado en Filología Clásica por la Universidad de Santiago de Compostela, España, y realiza sus estudios de Doctorado en Filología Hispánica, en la Universidad de A Coruña, España. Ha publicado diversos artículos sobre literatura matrimonial bajomedieval y renacentista española, y actualmente trabaja su tesis doctoral "Mujer y hermosura en *El carnero*, de Juan Rodríguez Freyle".

Diana Margarita Magaña Hernández

Profesora titular del Departamento de Derecho de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Es licenciada en Derecho y actualmente está escribiendo su tesis doctoral en la Universidad de A Coruña, España. Ha realizado y publicado diversos artículos sobre la teoría de género, historia del feminismo y control social de las mujeres.

Cecilia Colón

Licenciada en Literatura Latinoamericana, tiene la especialidad en Literatura Mexicana del Siglo XX y es Maestra en Letras Mexicanas por la UNAM. Durante 15 años escribió argumentos para historietas en las editoriales Ejea, Vid, Ripley y Trompo. Escribió el libro de cuentos *Citlali y otros relatos*, editado por la UAM-Azcapotzalco (2000). Y el libro *La bailarina del Astoria y otras leyendas* editado por Plaza y Valdés (2002), en el año 2005 éste ganó el concurso de Bibliotecas de Aulas convocado por la SEP. Colabora con artículos y ensayos sobre temas diversos de literatura en las revistas *Tema* y *Variaciones de Literatura y Fuentes Humanísticas* editadas por la UAM-Azcapotzalco. Actualmente, imparte clases en la UAM-Azcapotzalco y en la Universidad del Claustro de Sor Juana.

Leticia Romero Chumacero

Profesora-investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, plantel Cuauhtepac. Actualmente prepara

una tesis para obtener el grado de doctora en Humanidades (línea Teoría literaria) en la UAM-Iztapalapa. Cursó la maestría en Letras (UNAM), un *master* en Estudios de la Diferencia Sexual (Universidad de Barcelona) y la especialidad en Literatura Mexicana del siglo XX (UAM-Azcapotzalco). Su línea de investigación más reciente se centra en la recepción de la escritura de mujeres en la historiografía literaria mexicana.

Uriel Iglesias Colón

Es estudiante de la carrera de Letras Clásicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 2007 participó en el *X Coloquio Jóvenes en la Investigación* convocado por la Coordinación de Humanidades de la UNAM. Ganó el 1er. lugar en el *Encuentro de Investigación 2007* en el área de Historia convocado por la Dirección General de Incorporación y Revalidación de Estudios de la UNAM. En 2008 participó en el Congreso Interno: *Conociendo la nueva historia. Diferentes visiones del mundo de los siglos XV-XVII* en el Instituto de Investigaciones Históricas.

Marcelino Arias

Doctor en Filosofía, profesor-investigador de la Facultad de Filosofía de la Universidad Veracruzana. Coordinador de la Maestría en Filosofía. Ha publicado varios artículos sobre el tema de la hermenéutica, tales como: *Reflexiones sobre la tradición en Gadamer* (2004) *Relaciones con la tradición: un diálogo en construcción permanente* (2007), *Hermenéutica: delimitaciones y deslindes* (2007), *El doble sentido de la experiencia hermenéutica* (2008), entre otros.

Irma Isela Ciprés Mata

Licenciada en Ciencias de la Educación, con estudios de licenciatura en Enseñanza del Inglés y egresada de la Especialización en Literatura Mexicana de la UAM Azcapotzalco con la tesina: *El ensayo "Por un progreso incluyente" de Carlos Fuentes, en el contexto de pensamiento y políticas educativas de México en el siglo XX. Un análisis discursivo.*

CONVOCATORIA

La Revista *Fuentes Humanísticas* abre sus puertas a los investigadores de todo el mundo dedicados a la historia e historiografía mexicanas, la lingüística y la literatura mexicanas contemporáneas. Los artículos que se envíen para su eventual publicación deberán ser inéditos y estar escritos en español.

No se aceptan contribuciones que estén considerándose simultáneamente por otras publicaciones.

Por este medio se convoca a los interesados a participar en los números 40 y 41 que aparecerán en el 2010. La fecha límite del primero es a partir de la publicación de esta convocatoria hasta el 31 de marzo y del segundo del 1° de mayo al 31 de julio del mismo año.

Tema del *dossier* del número 40:

La Independencia de México.

Coordinador del *dossier*: Dr. Saúl Jerónimo Romero, Tel. 5318-9438.

Tema del *dossier* del número 41:

La Revolución Mexicana.

Coordinadora del *dossier*: Dra. Edelmira Ramírez Leyva, Tel. 5318-9441.