

# CONTENIDO

<i>DOSSIER LO FANTÁSTICO O LA IRRUPCIÓN DE LO SOBRENATURAL</i>	3	Edelmira Ramírez Leyva ■ PRESENTACIÓN
	5	Ana María Morales ■ PRESENTACIÓN <i>DE LO SOBRENATURAL EN POESÍA</i>
	9	Ann Radcliffe ■ DE LO SOBRENATURAL EN POESÍA
	19	Ana María Morales ■ EL CONTENIDO DE LAS TUMBAS O COMO TENER MIEDO EN BROCELIANDA
	33	José Miguel Sardiñas ■ EL VAMPIRISMO EN RELATOS MODERNISTAS
	45	Alejandra Sánchez Valencia ■ PRESENCIA Y AUSENCIA DE DIOS EN <i>WIELAND</i> O LA TRANSFORMACIÓN
	57	Francisco Aragón ■ EL MIEDO A “LO OTRO” EN <i>LA PIEL FRÍA</i> , NOVELA DE ALBERT SÁNCHEZ PIÑOL
<i>EDUCACIÓN</i>	71	Gloria Cervantes ■ COMPETENCIAS Y HABILIDADES EN LA NUEVA CULTURA EDUCATIVA
	79	Rosaura Hernández Monroy ■ LA REDACCIÓN UNIVERSITARIA: UNA TAREA INACABADA
	89	Vida Valero Borrás Dolores Serrano Godínez Gerardo A. Pérez Barradas ■ LA PROMOCIÓN DE LA ADQUISICIÓN DE LA HABILIDAD DE LA ESCRITURA EN LA CLASE DE LENGUA INGLESA

<i>EDUCACIÓN</i>	99	María Margarita Alegría de la Colina ■ EL MIEDO EN EL ÁMBITO EDUCATIVO. HACIA UNA EDUCACIÓN CON HUMANISMO
<i>HISTORIA</i>	115	Felipe Sánchez Reyes ■ “EL FANDANGO”: CASIMIRO CASTRO
	131	Graciela Sánchez Guevara ■ LA METÁFORA VISUAL DEL PODER. REPRESENTACIONES EN LOS TEXTOS GRATUITOS DE HISTORIA DE MÉXICO
<i>LITERATURA</i>	145	Alejandro Caamaño Tomás ■ EL DIÁLOGO Y LA LITERATURA DE MATRIMONIO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI
	157	Ociel Flores Flores ■ LA BÚSQUEDA DEL OTRO: LA INVENCION DE SÍ MISMO
<i>MIRADA CRÍTICA</i>	171	Alfredo Rosas Martínez ■ Alejandro Caamaño Tomás ■ Haydé Zavala ■ Alejandro Ortiz Bullé Goyri ■ José Francisco Conde Ortega ■ Jelena Rastovic
	197	■ SINOPSIS DE LOS ARTÍCULOS ■ COLABORADORES

# PRESENTACIÓN

Edelmira Ramírez Leyva\*

Uno de los elementos esenciales de la literatura fantástica es la presencia de lo sobrenatural que irrumpe en la realidad intratextual. Percepciones y efectos diversos produce dicha presencia, tanto en los personajes como en los lectores. Entre las reacciones más comunes se encuentran el miedo y el terror, estos sentimientos tienen la función de coadyuvar a la creación de la atmósfera ominosa, propia de lo fantástico, enriquecida, desde luego con la multiplicidad de seres, objetos, símbolos y escenarios necesarios para complementar los instantes de ruptura de la realidad que genera la presencia de lo sobrenatural, inherente a la literatura fantástica.

El presente *dossier* recoge cuatro artículos de investigación que reflexionan sobre los tópicos antes citados, a los que se agrega la traducción de un texto de Ann Radcliffe, una de las exponentes más importantes de la literatura inglesa del terror. De esta autora, Gerardo Altamirano presenta la traducción de *On the supernatural*, texto en forma de diálogo, en el que Radcliffe analiza algunos conceptos teóricos relevantes propios de la literatura fantástica.

Ana María Morales nos introduce por los senderos del terror en la literatura medieval, a partir del análisis del recurso del muerto redivivo y las múltiples reacciones que desencadena, en especial en los *romans artúricos* donde la maravilla engalana las historias.

José Miguel Pardiñas evoca otro de los elementos que han alimentado en forma muy fructífera a la literatura fantástica y a otros géneros, como lo hace al internarse en el inagotable tema de los vampiros, en especial, los modernistas.

*La piel fría* del escritor catalán Alberto Santos Piñol, le permite a Francisco Aragón reflexionar sobre el miedo, el terror que puede provocar el “otro”, sobre todo cuando el personaje central se encuentra autoexiliado en una isla pérdida en el océano antártico, asediado de unas singulares criaturas submarinas.

Sobre el mismo tópico, pero con otro enfoque, Alejandra Sánchez Valencia analiza *Wieland* de Charles Brockden, en donde es la ausencia de un ser omnipotente –como es Dios– la generadora de manera directa o indirecta del terror, de un terror que lleva a la destrucción.

Las aportaciones de este *dossier* son una contribución al estudio del inagotable universo de lo fantástico en la literatura. ■

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.



# PRESENTACIÓN

## DE LO SOBRENATURAL EN POESÍA

Ana María Morales\*

La novela gótica, con la truculencia de sus argumentos y la exhuberancia de su entramado de imaginación sombría produjo obras que todavía hoy se consideran esenciales en la literatura de terror. El género ha sido visto como el pionero de lo fantástico moderno y eso en general se debe a que algunos de sus representantes más destacados tuvieron opiniones encontradas de cómo incorporar a sus textos la maravilla sobrenatural. Pueden encontrarse autores que prefieren estructurar sus novelas sobre la sobrenaturalidad asumida (destacando la presencia de monstruos, demonios y fantasmas que en verdad aparecen en el texto) y otros que prefieren estructurarlas como una concatenación de sucesos extravagantes que finalmente resultaran naturales. Estas dos corrientes opuestas tuvieron representantes de gran peso, la primera, que se conoce como la corriente del horror está representada por *El monje* de Mathew Gregory Lewis y es una escuela que proponía el uso de lo sobrenatural para golpear la sensibilidad del público, la descripción morosa de los detalles escabrosos y el contacto abierto con un Más Allá que en lugar de traer tran-

quilidad o esperanza se revela como fuente del mal. La segunda corriente, la del terror, tiene su máxima exponente en Ann Radcliffe y ésta defendía la supremacía de un terror más racional que permitiera a los lectores no caer en la desesperación del miedo preternatural.<sup>1</sup>

Justamente sobre este asunto, Ann Radcliffe escribió "On the Supernatural in Poetry", un diálogo moralizante, que al parecer la autora pretendía que formara parte del prólogo de la novela *Glaston de Boldeville*, pero que debido a su muerte se publicó póstumamente en *The New Monthly Magazine*. En este opúsculo, Radcliffe defiende la validez e importancia del uso de la imaginación y lo sobrenatural en la literatura, mientras y estos sirvan para acercar al texto a evocar lo sublime y ayuden, en última instancia, a revelar la verdad

<sup>1</sup> Esta discusión representa dos de las tres principales corrientes de la literatura gótica que son tradicionalmente tres escuelas: la historicista –representada por Horace Walpole y sus seguidores–, la del terror y la del horror. Para una explicación más amplia y una lista de las novelas que se podrían considerar en los tres apartados puede verse, por ejemplo, *The Gothic Flame* de Devendra P. Varma, una de las primeras críticas que marcará esta distinción y se apoya para ella en las características de terror y horror que diferencia Radcliffe en el texto que ahora presentamos.

\* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

y a hacer que las cosas positivas se distinguan mejor de las negativas. En relación directa con las emociones que lo sobrenatural debe suscitar, y comentando el pasaje donde aparece Banquo en el festival de Macbeth, el fantasma de *Hamlet* y las imágenes de Milton, mister W.<sup>2</sup> parece resumir el problema así:

...Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehend, that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning,<sup>3</sup> anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil?

<sup>2</sup> Mr. Willoughton, un apologista de Shakespeare que discute con Mr. Smpson, un representante del sentido común.

<sup>3</sup> Se refiere a Edmund Burke que en 1757 publicó *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* donde dice: "whatever is in any sort terrible, [...] is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure". La doctrina de Burke no sólo puso en boga lo sublime por encima de lo bello –discusión importantísima para la evolución de las nociones de belleza del Romanticismo, sino esbozó la idea de la oscuridad y lo oculto como ingredientes privilegiados de lo sublime. Ahora bien, Burke había dicho "To make anything very terrible, obscurity seems in general to be necessary", y añadido "...darkness, being originally an idea of terror, was chosen as a fit scene for such terrible representations". En efecto, él no había hecho la sutil distinción que después hace Radcliffe, pero sus ideas sobre la belleza dentro de lo oscuro y horroroso fueron esenciales para la construcción del ideal gótico.

En esta famosa distinción de dos clases de miedo, Radcliffe deja claro que considera que el terror está caracterizado por una oscuridad o indeterminación que potencia el efecto de los sucesos terribles y por ello es un camino a lo sublime y las altas esferas de la existencia; el horror, por el contrario, con su despliegue de atrocidades aniquila el alma y el lector queda incapaz de responder. Dejando fuera la primera corriente de novela gótica –la histórica y medievalizante–, este tipo de obras, plétóricas de aparecidos, castillos, amoríos y casualidades, necesitaba utilizar como piedra de toque –además de las pasiones humanas– el miedo, lo siniestro y la fantasía; sin embargo, para Ann Radcliffe, no sólo defensora, sino en su obra fiel seguidora del terror,<sup>4</sup> consideraba que los elementos sobrenaturales y macabros debían estar sabiamente dosificados y someterse a las exigencias de la trama sentimental que recorrían los personajes en su camino de iniciación a los dolores de la vida y, finalmente, aquellos sucesos que aparecían en un principio como sobrenaturales tenían al final una solución racional y explicable por múltiples coincidencias y engaños.<sup>5</sup> El intento de Ann Radcliffe por dosificar y explicar los elementos sobrenaturales contrasta, en efecto, con los seguidores de *El monje* Lewis que prefirieron acumular

<sup>4</sup> Es cierto que en muchas de sus obras mezcla libremente terror y horror, pero la mayor parte de sus novelas tratan de ser de sobrenatural explicado.

<sup>5</sup> Robert Hume abrazó tal distinción de la Radcliffe, aunque en distintos términos: él considera que las novelas de horror reemplazan los detalles psíquicos ambiguos de la novela de terror con detalles todavía más perturbadores desde el punto de vista moral y psicológicamente aún más ambiguos, es decir, una diferencia de grado, más que de sentido estético.

justamente esos elementos y permitirles conservar toda su carga de maravilla recurriendo a sus obras a la aceptación de una realidad que permitía la existencia y libre operación de un código no humano. Estamos, como puede verse, en la encrucijada de los miedos físicos y metafísicos.

La traducción presente se hizo a partir de la versión electrónica de la obra que aparece en *A Literary Gothic e-text* < [www.litgothic.com/Texts/radcliffe\\_sup.pdf](http://www.litgothic.com/Texts/radcliffe_sup.pdf) > y que dice ser copia directa de original aparecido en *The New Monthly Magazine* 7 (1826), pp. 145-152.■



# DE LO SOBRENATURAL EN POESÍA

Ann Radcliffe

Traducción de Gerardo Altamirano Meza\*

Uno de nuestros viajeros comenzó una seria disertación sobre las ilusiones contenidas en la imaginación.

—“Y no sólo en ocasiones frívolas” —dijo —, “sino en las metas más importantes de la vida; a menudo un objeto adula y encanta a distancia, sin embargo, a medida que nos aproximamos a él, se desvanece dejándonos sólo decepción en nuestros corazones, y a veces un daño mucho más severo”.

Estas divagaciones, expresadas con un aire de descubrimiento por Mr. S., quien a menudo se complicaba la existencia pensando en cualquier asunto, excepto aquél concerniente a una buena merienda, perdieron a su compañero que, persiguiendo tales conjeturas dadas en la presente escena, no obstante humilde, prosiguió trayendo a la conversación a Shakespeare y llevando el tema a regiones desconocidas.

—“¿Dónde está ahora el espíritu impecadero?”, dijo, “Ese espíritu que pueda exquisitamente percibir y sentir; aquél que pueda inspirarse en el amplio abanico de personajes que esta vida ofrece para, de esta manera, crear sus propios mundos. Ese espíritu al cual lo grandioso,

lo hermoso, lo melancólico y lo sublime de naturaleza visual, pueda llamarle la atención y logre hacerlos corresponder no sólo con los sentimientos, sino también con las pasiones. Ese espíritu que parezca percibir un alma en todo; y así, en la elaboración secreta de sus personajes, y en la combinación de los incidentes, pueda mantener los elementos y su escena siempre en unísono con ellos, resaltando sus efectos.

De la manera que acabo de describir, se dio la escena en la que aquellos conspiradores en Roma, quienes bajo los rayos y truenos de la tormenta, lograron reunirse en el pórtico del teatro de Pompeyo. Las calles desiertas por la multitud temerosa, ese lugar, abierto al aire libre como era, fue conveniente para su consejo; con lo que respecta a la tormenta, simplemente no la sintieron; no era más terrible para ellos que sus propias pasiones, ni tan terrible a otros como el espíritu ardiente y embravecido que les provoca, casi inconcientemente, arder en furia. Estas llamativas circunstancias, y otras de importancia sobrenatural, ayudaron a la caída del conquistador del mundo, un hombre cuyo poder fue representado por Cassius como aterrador, igual que esa noche, cuando la

\* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

muerte cubierta fue vista en el rayo que caía del cielo, para alumbrar las desiertas calles de Roma.

¿Qué tanto lo sublime de estas circunstancias remarcan nuestra idea del poder de César, de su impresionante grandeza de carácter, y nos preparan y hacen que nos intereseamos en el destino de este personaje? El alma entera se glorifica y adorna, en la completa energía de atención, sobre el progreso de la conspiración contra él; y, no habiéndolo sabiamente Shakespeare retirado de nuestra vista, no habría balance de nuestras pasiones”.

—César era un tirano”, dijo Mr. S.

Mr. W. lo miró por un momento, sonrió, y después silenciosamente hizo una reflexión sobre el curso de sus propios pensamientos.

—“Ningún maestro jamás conoció la manera de tocar los acordes adecuados de la simpatía por medio de pequeñas circunstancias, como lo hizo nuestro Shakespeare. En “Cymbeline”, por ejemplo, qué finamente dichas circunstancias hacen uso de, para despertar el ánimo de una buena vez, la solemnidad en la expectación y la ternura; y, llamando de nueva cuenta al suave recuerdo de un dolor pasado, se prepara la mente para fundir, por medio de una ocurrencia misteriosa, una pequeña pizca de dolor con nuestra piedad o compasión. Así, cuando Belarius y Arviragus regresan a la cueva donde habían dejado a la infeliz y desaliñada Imogen para que reposase; y mientras se encuentran parados a las afueras del antro; y Arviragus, hablando del pobre enfermo ‘Fidele’ con la más tierna piedad; se escucha una música que emana de los adentros de aquella cueva, una música tocada por aquella arpa de la cual Guiderius dice: “Desde la muerte de mi madre querida, no había

tocado antes. Todas las cosas solemnes deberían responder sólo a accidentes igual de solemnes.” Inmediatamente, Arviragus entra a escena llevando a Fidele, que no es otra que su hermana Imogen travestida, sin sentido, entre sus brazos:

—El ave ha muerto

—¿Cómo lo encontraste?

—Rígido, como ves. Así, sonriendo.

—Pensé que dormía. ¿Por qué muerto, si duerme?

—Con las más bellas flores, y mientras el verano dure y YO VIVA AQUÍ, FIDELE, endulzaré vuestra triste pena.

Por sí mismas las lágrimas pueden hablar de la conmovedora simplicidad de toda la escena.

Por otro lado, “Macbeth” muestra, en distintos ejemplos, lo mucho que a Shakespeare le agradaba resaltar los efectos de sus personajes y su de historia por medio de elementos de escenografía: Ahí, el desolado arbusto, los elementos problemáticos, ayudan a la travesura de sus seres malignos. Pero quién, después de escuchar la aterrizante pregunta de Macbeth:

¿Quiénes o qué son estas,

Tan marchitas y tan salvajes en sus vestimentas,

Que no parecen habitantes de esta tierra y, sin embargo, caminan sobre ella?

¿Quién, decía, habría pensado en reducirlos a meros seres humanos, vistiéndolos no sólo como seres terrenales, sino con un vestido típico de un país, y haciéndolas verdaderas mujeres escocesas? De esta manera, no sólo se contradicen las propias palabras de Macbeth, sino también se soslaya de estas crueles agentes de la pasión todo aire extraño y sobrenatural, que las

había hecho tan llamativas a la imaginación, y que era enteramente conveniente a los solemnes e importantes eventos que ellas estaban prediciendo.

Sin duda, el perfeccionamiento en Shakespeare yace en introducir una multitud de brujas, en lugar de tres seres “tan marchitos y tan salvajes en sus vestimentas”

Con respecto a esta última afirmación, Mr. W., como era su costumbre, pensó en voz alta y Mr. S. dijo:

—“He considerado a veces que fue muy inteligente hacer que brujas escocesas en escena, parecieran mujeres escocesas. Usted debe recordar que en el mundo de las supersticiones concernientes a las brujas, éstas viven familiarmente entre los mortales; consecuentemente, deben aparecer con vestidos del país donde se supone que viven, de otra manera, serían mayormente sospechosas de brujería, lo cual encontramos no fue el caso.

—“Usted está hablando de ancianas, no de brujas,” dijo Mr. W. riendo, “y debo más que sospechar de usted, dando crédito a tan obsoleta superstición, que destruyó y dio muerte a muchas mujeres extrañas, pero aún exentas de culpa. Estoy hablando de la bruja verdadera, la bruja del poeta; y todas nuestras nociones y sentimientos conectados con el terror que a esto nos puede inducir; la vestimenta salvaje, la apariencia de aquello que no parece “habitante de esta tierra”, son rasgos esenciales en el agente sobrenatural, que trabaja la maldad en la oscuridad del misterio.

En cualquier momento que la bruja del poeta condesciende, de acuerdo con la noción vulgar, a mezclar la simple y ordinaria travesura con su malignidad, y para ser familiar, ella es absurda, y pierde su poder

sobre la imaginación; la ilusión se desvanece. Tan problemático es el efecto de las brujas en el escenario y en mi mente, que probablemente hubiera dejado el teatro cuando ellas aparecieron, de no haber sido por la fascinante actuación de Miss Siddons, quien fue alabada durante toda la obra, y logró que mi disgusto se disipara. De la misma manera me hizo olvidar a Shakespeare mismo, mientras toda la conciencia de la ficción se perdía.

Miss Siddons, como Shakespeare, siempre se fusiona con el personaje que ella representa, lanzando una ilusión o encantamiento sobre toda la escena que la rodea, algo que disimula los muchos defectos en el ordenamiento del teatro, es decir la escenografía. Yo supondría que ella sería el mejor y más fino Hamlet que jamás ha habido, superando incluso a su propio hermano en ese papel; ella haría un uso mejor de la tierna y refinada melancolía, la profunda sensibilidad, que son los encantos peculiares de Hamlet, y que aparecen no sólo en el ardor, sino en la irresolución ocasional y debilidad de su carácter, el destello secreto que reconcilia todas sus inconsistencias. Una sensibilidad tan profunda puede difícilmente ser sólo imaginada y, por lo tanto, raramente asumida. La firmeza de su hermano, incapaz a ser sometido, no realza de lleno esta parte del personaje, como la ternura de esta mujer lo haría, además de que Miss Siddons podría ayudarse con la ambientación.

No obstante, la fuerte luz que muestra las montañas de un paisaje en toda su magnificencia, con todos sus rugosos filos, no les da nada de interés a los personajes, como lo haría una luz melancólica que pueda investirlos de grandeza; dignidad, aunque suave, y magnificencia, mientras oscurece.”

—“Todavía pienso”, dijo Mr. S., sin hacer caso de lo que su compañero decía, “que en una superstición popular, está bien ir con las nociones populares, y me parece adecuado que uno vista a sus brujas como mujeres viejas del lugar donde se supone han aparecido”.

—“Siempre y cuando estas nociones nos preparen para la pena que el poeta ha diseñado para exaltar el ánimo” dijo Mr. W., “estoy de acuerdo con usted en que está bien que esto se haga, pero, para este caso, cada detalle familiar y común debe ser cuidadosamente evitado. En nada ha sido Shakespeare más exitoso que en esto; y en otro caso, algo un poco más difícil, aquél de seleccionar circunstancias de maneras y apariencias para sus seres sobrenaturales, los cuales, a pesar de ser salvajes y remotos, en el punto más alto de la aprensión común, nunca turban el entendimiento por la incompatibilidad, pero esto no nos compete.

Muy por encima de todo ser ideal, está el fantasma de Hamlet, con todos sus incidentes de tiempo y espacio. El reloj oscuro encima de la distante plataforma, el odioso aspecto de la noche, la propia expresión del guardia que afirma que ‘el aire muere terriblemente; pues hace mucho frío’, la recolección de una estrella, un mundo desconocido, son las circunstancias que excitan la desesperación, la melancolía y los sentimientos solemnes, y ellos mismos nos predisponen a recibir, con curiosidad temblante, el odioso ser que se acerca; asimismo, nos complacen en esa extraña mezcla de horror, piedad, e indignación, producido por la narración que se revela. Cada pequeña circunstancia de la escena entre aquellos que miran la plataforma y demás personajes, entre ellos Horacio,

contribuye a excitar algunos sentimientos de melancolía, solemnidad, extrañeza, o expectación, todos ellos en unísono; conduciéndonos hacia la curiosidad con la que presenciamos la conclusión de la escena. Así sucede con la primer pregunta de Bernardo y las justas palabras en réplica, “Párate y descífralo tú mismo”.

No obstante, no hay una simple circunstancia en ninguno de los diálogos con los cuales la obra inicia, ni si quiera en los pequeños, que no lleve un efecto secreto sobre la imaginación. La escena termina con Bernardo que desea que su compañero guardián, después de haberle preguntado si ha tenido una velada calmada, finalice su trabajo.

Cuando Horacio entra, se suscitan una serie de circunstancias, que únicamente pudieron haber sido creadas por el más profundo estado de sensibilidad, estas circunstancias, a grandes rasgos, se pueden resumir en lo siguiente: la pregunta que Horacio le hace a Bernardo y que tiene que ver con la aparición; la revelación del por qué Horacio ha consentido vigilar esta noche con ellos; el hecho de que se sienten juntos, mientras Bernardo relata las peculiaridades de lo que se ha visto por dos noches continuas, es decir, el fantasma; y, sobre todo, las breves líneas con las cuales comienza su historia: “La noche anterior...”, además de lo abrupto con lo que se rompe el silencio, cuando “la campana suena de manera estruendosa”; en ese instante aparece el fantasma, llevando la historia más allá de lo real.

Si usted lee todas estas circunstancias ya citadas, unas, digamos, mil veces, aún continuaría su efecto sobre el lector tal como se suscitó la primera vez; y me temo que aún aterrorizan, incluso cuando

hablo simplemente de ellas, como ejemplos del arte exquisito del poeta.

—“Ciertamente usted debe ser muy supersticioso”, dijo Mr. S., “de otra manera tales circunstancias no podrían interesarle”

—“Hay muy poca gente que lo es menos de lo que yo lo soy” —contestó W. “De lo contrario, entiendo muy poco la noción de lo que usted llama superstición”

—“Esto es muy paradójico”

“Así parece, pero no lo es. Si no puedo explicar esto, tómelo como un misterio de la mente humana”.

—“Si me fuese posible creer en la existencia de fantasmas”, —replicó Mr. S., “seguramente habría para mí un fantasma de Hamlet; Sin embargo no puedo darle crédito a tales cuentos, pues están fuera de lo razonable y de la probabilidad.

—“Usted cree en la inmortalidad del alma”, —dijo Mr. W.—, con solemnidad, “incluso sin la ayuda de la revelación; esto es una prueba de que aún así nuestras facultades confinadas no alcanzan a comprender *cómo* el alma existe, después de la separación con el cuerpo. Desconozco absolutamente que a los espíritus se les permita ser visibles para nosotros en la tierra; aún así, posiblemente se les consienta aparecer por muchas razones raras e importantes, y esto acaso desencadenaría una ligera suspensión o un cambio momentáneo de las leyes prescritas para aquello que nosotros reconocemos como Naturaleza.

Esto es, la situación se da sin un ejercicio más del mismo PODER CREATIVO, a quien le debemos reconocer tantos millones de ejemplos existentes, y sólo por el cual en este momento usted y yo respiramos, pensamos o, no contando con él, no podríamos ser posibles, y creo, esto puede ser probable.

Ahora, la probabilidad es suficiente para la justificación del poeta, se supone que el fantasma probablemente viene a cumplir una tarea importante. ¡Oh!, Nunca debería cansarme en detenerme en la perfección de Shakespeare, en su manejo de cada escena conectada con ese solemne y misterioso ser, que toma tal posesión de la imaginación, que difícilmente pareceríamos concientes de que somos seres de este mundo, mientras contemplamos “el espíritu extravagante y errante”. El espectro sale, acompañado de circunstancias naturales tan conmovedoras como aquellas bajo las cuales hizo su aparición: sea por el primer rayo de la mañana, que ‘hace palidecer por su grandiosa luz intelectual’; sea por el primer viento de aire matutino, el vivo aliento, que la aparición aquella se retira.

No hay, sin embargo, relajación alguna al ver cómo se interpreta el fantasma de Hamlet. La más fina imaginación es un requisito para darle colorido a tal personaje en el escenario: y aún, casi ningún actor es capaz de encarnarlo. En la escena en donde Horacio devela su secreto a Hamlet, Shakespeare, aún conciente del papel de las circunstancias, hace del tiempo la tarde, y lo marca con las mismas palabras de Hamlet: “Buena tarde, señor”, a lo cual Hamlet y Warbuton cambian, sin ninguna razón, a un saludo de “buen día”; así, se hace que Horacio relate su más interesante y solemne historia bajo la luz clara de la más animadora parte del día, cuando los sonidos del amanecer tocan sus cítaras y el sol mismo parece contradecir cada cuento dudoso. De esta manera se aminoriza cualquier sentimiento de terror. La discordancia de esto debe entenderse inmediatamente por aquellos que se han inclinado ante la voluntad del alma del poeta.

“¿Cómo sucede entonces”, dijo Mr. S., “que objetos de terror a veces nos estremecen, cuando incluso se suscitan en medio de escenas llenas de felicidad y esplendor como, por ejemplo, la escena del banquete en “Macbeth”?”

“Estos objetos, como usted los llama, nos estremecen por la fuerza del contraste” dijo Mr. W.; “pero el efecto, aunque repentino y fuerte, es también transitorio; es lo terrorífico del horror y la sorpresa, lo que ellos entonces comunican, más que los sentimientos profundos y solemnes excitados bajo circunstancias más concordantes, y dejan a la mente en un estado de expectación. ¿Quién sufrió por el fantasma de Banquo, el tipo de terror melancólico y sublime, al cual Hamlet lo llama primario? A pesar de que la apariencia de Banquo, en el festival de Macbeth, no solamente nos dice que ha sido asesinado, esto nos recuerda el destino del gracioso Duncan, yaciente en silencio de muerte por aquellos quienes, en esta misma escena, se regocijan sobre sus restos. Ahí, aunque la profunda piedad se mezcla con nuestra sorpresa y horror, nosotros experimentamos un grado muy menor de interés y de un tipo inferior. La unión de la grandeza y la oscuridad, a la cual Mr. Burke describe como una especie de tranquilidad entintada con terror, y que, asimismo causa lo sublime, sólo es encontrada en Hamlet; o en escenas donde circunstancias del mismo tipo prevalecen.”

—“Eso puede ser” —dijo Mr. S.—, “y percibo que usted no es uno de aquellos que afirman que la oscuridad no hace ninguna parte de los sublime.”

—“Estos hombres que afirman lo que usted dice, deben ser hombres de muy fría imaginación”, dijo W., “para quienes la certeza es más terrible que la conjetura.

Terror y horror son verdaderamente opuestos; el primero expande el alma y despierta las facultades a un nivel de vida más alto; mientras que el segundo contrae, congela y casi las aniquila. De aquí comprendo que, ni Shakespeare ni Milton por sus ficciones, ni tampoco Mr. Burke con su razonamiento, buscaron por ninguna parte el horror positivo como una fuente de lo sublime, a pesar de que todos ellos coincidieron en que el terror es una fuente alta de este tipo; ¿y dónde yace la gran diferencia entre el horror y el terror, sino en la incertidumbre y la oscuridad que acompaña al primero, con respecto al pavoroso mal?

—“Pero qué dice usted acerca de aquella imagen en el *Paraíso Perdido* de Milton, cuando se afirma —‘Sobre su frente se sentó el horror emplumado’, preguntó con curiosidad Mr. W.

—“Como una imagen, ciertamente es sublime; llena la mente con una idea de poder, pero no coincide con que Milton intentara declarar el sentimiento de horror como sublime; y, después de todo, su imagen produce más terror que horror, pues la imagen no se retrata a manera de que se distinga, sino que es vista a ojeadas a través de las sombras que la obscurecen, algo que trae como consecuencia que se excite la imaginación para contemplar el resto; Milton solamente dice “sobre su frente, se sentó el horror emplumado”<sup>1</sup>; usted observará que la visión del horror y otras tantas características se dejan a la imaginación del lector; y de acuerdo con

<sup>1</sup> On th’other side Satan alarm’d  
Collecting all his might dilated stood,  
Like *Teneriff* or *Atlas* unremov’d;  
His stature reacht the Skie, and on his Crest  
Sat horror Plum’d... (IV. 985-989)

la fuerza de esto, quien lo lea sentirá la imagen de Milton poco sublime.

Incluso puedo decir que, cuando lo hubo bosquejado, Milton probablemente sintió que ni siquiera su arte podría llenar ese contorno, y presentar ante otros ojos el rostro horrorizado que su “ojo mental” le mostró. Ahora, si la oscuridad tiene tanto efecto sobre la ficción, lo que debe tenerlo en la vida real, cuando para acreditar el objeto de nuestro terror, se buscan los medios para escapar de ella. Usted observará que esta imagen, a pesar de indistinguible u oscura, no se confunde.”

—“¿Cómo puede alguna cosa ser indistinguible y no confusa? —Preguntó Mr. S.

—“¡Vamos! Esa pregunta viene de las nuevas enseñanzas”, contestó W.; “la confusión es una cosa tan positiva como lo distintivo, aunque no necesariamente tan palpable; y ésta puede, mezclando y confundiendo una imagen y otra, contraer la imaginación en lugar de excitarla. La oscuridad deja algo para que la imaginación exagere; la confusión, al hacer que una imagen torne en otra, deja solamente caos en el que la mente no puede encontrar magnífico, nada para alimentar los miedos y dudas, o para actuar sobre cualquier camino; aún así, confusión y oscuridad son términos que se usan indiscriminadamente por aquellos que pretenden probar que Shakespeare y Milton estaban mal cuando empleaban la oscuridad como una causa de lo sublime; o bien que Mr. Burke estaba igualmente errado en sus razonamientos con respecto a este mismo tema y que, asimismo, la humanidad entera ha estado en un error, debido a la naturaleza de sus propios sentimientos, cuando se observan estas ilusiones de los grandes maestros de la imaginación, cuya magia ha impresionado a un auditorio de un teatro en

donde se representa ya una cueva de bruja, ya isla encantada, ya el castillo de un asesino, los terraplenes de un usurpador, una batalla, en fin, todas las varias escenas del mundo viviente y real.

—“Aún así hay poetas, y de los grandes también” dijo Mr. S., “cuya mente no parece haber sido muy susceptibles a aquellas circunstancias de tiempo y espacio —de lo que usted, quizá, llamaría lo pintoresco en el sentimiento —que usted parece pensar tan necesarias al logro de cualquier efecto poderoso sobre la imaginación. ¿Qué dice usted, digamos, sobre Dryden?”

—“Que él tuvo una imaginación muy fuerte, un ingenio muy fértil, una mente preparada para la educación y gran sutileza de sentimiento. No obstante, Dryden no tuvo —por lo menos no en buena proporción con estas cualidades— esa delicadeza de sentimiento, que nosotros llamamos gusto. Por otra parte, su ingenio fue dominado por el gusto prevaleciente de la corte, y por una cúpula con el mundo, muy a menudo humillante a su moral, y destructor de su sensibilidad. Esto no se encuentra, por ejemplo, en Milton, cuya moral estuvo protegida por su ingenio y su imaginación jamás supeditada al mundo que le tocó vivir.”

—“Entonces, usted parece pensar que habría grandes poetas, sin una percepción llena de lo pintoresco —me refiero a lo pintoresco como la belleza y lo grande en naturaleza y arte— y con una pequeña susceptibilidad a lo que usted llamaría las circunstancias acordantes, la armonía de lo cual es esencial a cualquier efecto poderoso sobre los sentidos.”

—“No, simplemente no puedo permitir eso. Tales hombres pudieron haber tenido grandes talentos, ingenio, juicio, pero no el alma de la poesía, que es el espíritu de

todo esto, e incluso algo maravillosamente más sublime, algo demasiado bello para ser definido. Ciertamente eso incluye una percepción instantánea y un exquisito amor a cualquier cosa que sea llena de gracia, magnífica y sublime, que posea el poder de medir y combinar tales circunstancias e interesar al lector por la representación, incluso más de lo que podría hacerlo el hecho de ver verdaderamente la escena. Como quiera que esto pueda llamarse, y que corona la mente del poeta y la distingue de otra mente cualquiera, nuestro corazón entero instantáneamente la reconoce en Shakespeare, en Milton, en Gray, en Collins, en Beattie y en otros, pocos a decir verdad, no exceptuando a Thomson, a cuyos poderes la repentina lágrima de la delicia y la admiración rinde al mismo tiempo testimonio y tributo. ¿Qué tan deficiente fue Dryden en cuanto a los sentimientos del poeta? Esto se revela en su alteración de la “Tempestad”, en la cual no sólo minoriza el interés de la trama, sino que desfigura el personaje de Miranda, cuya simplicidad, ternura e inocencia, puede, en palabras de otra gran obra de Shakespeare, ser “abrillantada en cristal”. Un amor de belleza moral es tan esencial en la mente de un poeta, como un amor de belleza pintoresca. Hay tanta diferencia entre el tono de los sentimientos morales de Dryden y Milton, como lo hay entre las percepciones de lo magnífico y bello en la naturaleza. Aún así, cuando recuerdo el “festejo de Alejandro”, me impresionan los poderes de Dryden y mis propios juicios sobre estos; asimismo, estaría listo para desmentir lo que he dicho, a no ser que

considero este ejemplo particular como parte de la música en la mente de Dryden. No puedo, sin embargo aceptarlo como la más fina oda en lengua inglesa, pues a mi mente llegan “el Bardo” de Gray, o la “Oda a las pasiones” de Collins.

Pero, regresando a Shakespeare, a veces, mientras camino bajo la profunda oscuridad de la terraza norte del castillo de Windsor, cuando la luna brilla allá en lo alto, he pensado que esta misma atmósfera se le presentó a Shakespeare en la mente, cuando escribió las escenas nocturnas de Hamlet; y, como alguna vez me he parado sobre la plataforma, que ahí se proyecta por encima del precipicio, y he oído sólo el mesurado paso de un centinela, y he visto su sombra pasar bajo la luz de la luna, al pie de la alta torre Este, debo confesar que casi he esperado ver la sombra del rey, parada aún sobre la plataforma solitaria ante mí. La misma estrella –‘más allá la misma estrella que vigila desde el polo’– pareciera observarme en la torre de la terraza, cuyo contorno oscuro se alza sobre los cielos. Todo ha sido tan silencioso y lleno de sombras, tan grande y solemne, que la escena parece encajar justamente para aquellos “asuntos no mortales que pertenecen a la tierra”. ¿Alguna vez observó el fino efecto de la Torre Este, cuando estuvo parado sobre la torre norte, y su alto perfil se rasga en el firmamento? Es más impresionante de noche, ¿verdad?, es más impresionante cuando las estrellas aparecen, a diferentes alturas, sobre esa alta línea oscura, y cuando el centinela sobre el reloj mueve una figura que más se parece a una sombra■

## BIBLIOGRAFÍA

Burke, Edmund (1958) *A Philosophical Enquiry into the Origin Of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. introd. and notes by J. T. Boulton, London, Routledge and Kegan Paul.

Varma, Devendra P. (1957) *The Gothic Flame. Being a history of the Gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences*, London, A. Backer.



# EL CONTENIDO DE LAS TUMBAS O COMO TENER MIEDO EN BROCELIANDA

Ana María Morales\*

Las historias medievales artúricas han sido consideradas un plácido universo donde los caballeros emprenden aventuras felices que los llevan a enfrentar hadas y dragones en un entorno de maravilla feérica, donde el miedo no se puede aclimatar sino como un recurso retórico que subraya el valor de los héroes. Sin embargo –y a pesar de que lo feérico existe y es parte importante de las historias caballerescas–, no toda maravilla funciona igual ni causa el mismo impacto en los personajes que pueblan ese mundo de cosas admirables cuyo espacio parece contener todo cuanto la imaginación es capaz de crear.

Es por ello que hay distintas coordenadas desde donde la maravilla puede invadir la cotidianeidad de los caballeros artúricos: lo mismo Oriente con sus exóticos autómatas que Finisterre con sus ambiguas hadas; pero también hay otras direcciones y una de ellas es la que apunta al camino de la muerte. La muerte –sus misterios y sus dominios– es una de las coordenadas que encausa la explicación hacia la mayor oscuridad y el desconocimiento que tenemos de sus implicaciones hacen que sea uno de los campos más fértiles para el

florecimiento de maravillas (no siempre tranquilizadoras), uno de los territorios por excelencia de los Otros –los seres amenazantes que pueblan su reino–, y la gran frontera que separa a lo cotidiano de lo extraordinario. Si la vida aparece como el período de lo real, la muerte es el de lo maravilloso. Este límite natural de la vida humana se ha rodeado de múltiples creencias y miedos que posibilitan que la imaginación se desborde en la recreación de explicaciones y esperanzas de que el final no sea tan tajante como parece. Imaginar el más allá de la muerte y sus mundos es y ha sido una de las ocupaciones favoritas de los seres humanos. Y es, además, un territorio privilegiado para que la función compensatoria de lo maravilloso se manifieste. Los paraísos prometidos que justifican el hambre, la desolación y el aburrimiento que se sufren cada día y los infiernos amenazantes que castigan el gozo, la felicidad o la saciedad vividos día a día nivelan las diferencias evidentes que hay entre todos y plantean la única posibilidad de creer en la intrínseca igualdad que se supone existe entre los hombres. Empero, en ocasiones ese mundo tras la muerte no es ya el lugar de destino último –que sin que importe su valencia es

\* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

tranquilizador por su mera existencia—, sino el territorio impreciso que se abre por distintas fisuras y permite que algunos de aquellos que debería haber cruzado y abandonado para siempre este mundo regresen y lo hagan de manera perturbadora, se convierte en una referencia de inquietud y miedo.

A pesar de ello, éste ha sido un acercamiento poco frecuentado, y uno de los elementos que en ocasiones pierde importancia a los ojos de los investigadores que se han dedicado a estudiar lo maravilloso medieval es ese particular tipo de maravilla que aparece en muchos textos —medievales o no— como una herramienta para suscitar terror: los muertos que se niegan a permanecer descansando en paz. De hecho, en el famoso e influyente estudio de Jacques LeGoff “Lo maravilloso en el Occidente medieval” hay tan sólo dos menciones a lo que podríamos considerar presencias o lugares de Ultratumba: el viaje al más allá (relacionado con los *inmara*) en el inventario del apéndice y en el análisis de un *exemplum* de Cesario de Heisterbach que relata el regreso de un muerto. Este último se utiliza justamente para testimoniar la poca alteración que provoca la presencia del *revenant* (el que vuelve) en el mundo de los vivos:

Un jeune noble, qui est convers cistercien, garde des moutons dans une grange de l'abbaye cistercienne à laquelle il est attaché et il voit apparaître devant lui un cousin qui est mort récemment. Très simplement, il lui demande: “Que fais-tu?” L'autre lui dit: “Je suis mort, je suis venu parce que je suis dans le Purgatoire, il faut que vous priiez pour moi. —On va faire le nécessaire.” Il s'éloigne sur la prairie et il disparaît au bout du champ, comme s'il faisait partie du paysage na-

turel, sans que le monde ait été véritablement troublé par cette apparition.<sup>1</sup> (25)

Presentado de esta manera, es clara la interpretación de LeGoff acerca de la mínima turbación que el mundo ha registrado ante la intervención de un ser que debería estar violentando una ley natural que indica que los muertos no vuelven, pero, más que pensar que esta recepción de muy bajo perfil sea generalizable, habría que considerar el género literario del texto al que LeGoff hace referencia: un milagro, que además se usa como un ejemplo, una guía, del comportamiento aceptado. No sólo se trata aquí de un asunto sobre la reducción de lo maravilloso en este tipo de textos y en este tipo de maravilloso<sup>2</sup> —la que parecería una violación, la

<sup>1</sup> “...un joven noble que se hizo cisterciense guarda ganado en un campo de la abadía cisterciense y ve aparecer frente a sí a un primo muerto recientemente. Con toda sencillez el joven le pregunta ‘¿Qué haces aquí?’; el otro le responde: ‘Me he muerto y he venido porque estoy en el purgatorio y es menester que oréis por mí’. ‘Así lo haremos’. El difunto se aleja por el prado y desaparece por un extremo del campo, como si formara parte del paisaje natural y sin que el mundo haya sido realmente turbado por semejante aparición” (15). La traducción es de Alberto L. Bixio para la edición de Gedisa citada en la bibliografía.

<sup>2</sup> En otro lugar he dicho, haciéndome eco del mismo LeGoff, que lo milagroso aparece como una necesidad de reducir lo inexplicable a lo conocido (la voluntad y potestad del Dios aceptado como único), pero que, como género, el relato que llamamos milagro tiene como finalidad justificar la fe religiosa y demostrar el poder de Dios a los incrédulos. El papel de lo milagroso no es tanto divertir o entretener, o incluso ayudar a la evasión de lectores u oyentes: su interés principal es servir de ejemplo de conducta y reafirmar la fe, el milagro es propagandístico. En el relato de Cesario de Heisterbach, la función del difunto que regresa de Ultratumba para pedir misas que lo ayuden a descansar en paz no sólo es profundamente propagandística de los beneficios y utilidad de la oración, sino que refuerza la creencia en el siste-

presencia del muerto entre los vivos es en realidad una excepción realizada con el consentimiento de Dios, para quien todo es posible— está también implicada la función de los milagros como refuerzo de la ideología cristiana, función ajena a lo maravilloso en muchos otros tipos de relatos como pueden ser los *romans* —novelas, según una vaga y poco adecuada nomenclatura moderna— de aventuras caballerescas.

Es cierto que los muertos que regresan, visitantes casi siempre incómodos, suelen relacionarse con mayor facilidad con la literatura decimonónica o con la leyenda popular que con los elegantes *romans* medievales, pero también ahí llegan a aparecerse, y cuando lo hacen distan mucho de no “turbar el mundo”, de hecho son recibidos con grandes muestras no sólo de sorpresa, sino de terror.

El relato de un muerto que se anima no deja de ser impresionante sea cual sea el contexto en el que aparezca. Una prueba de cual podría ser la reacción normal de un personaje que ve moverse a alguien que creía muerto se puede encontrar en *Erec* y

---

ma del Otro Mundo cristiano que con la invención del Purgatorio no sólo abrió la puerta para una comunicación más aceptable entre vivos y muertos, sino contribuyó a una mayor participación de los creyentes en la salvación de su familiares difuntos. Jean-Claude Schmitt ilumina esta relación aludiendo a un conflicto entre el cristianismo y las prácticas que subsistían del culto a los antepasados donde los difuntos pasan de ancestros que requieren veneración y culto propios a convertirse en un testimonio de Dios como una autoridad que permite a determinadas almas solicitar de sus familiares el auxilio necesario para su salvación y, de paso, dejar constancia de que la Ultratumba cristiana existe y es el verdadero destino de esas almas que antes podían permanecer cerca de sus deudos. Sobre este asunto, es importante también *El nacimiento del Purgatorio* de Jacques LeGoff.

*Enide* —roman courtois de Chrétien de Troyes, escrito en el último tercio del siglo XII—. Tomando a un desmayado Erec por muerto, él y su mujer Enide son llevados por un conde a su castillo. Sin preocuparse por la aflicción de la hermosa Enide, el conde procede a cortejarla y en respuesta a sus negativas llega a golpearla. El escándalo hace que Erec despierte y ataque al conde partiéndole la cabeza sin que medie siquiera un desafío. Tal conducta debería haber provocado el ataque de la gente del conde, pero algo los detiene y obliga a huir:

Li chevalier saillant des tables;  
tuit cuident que ce soit deables  
qui leanz soit entr'ax venuz.  
N'i remaint juenes ne chenuz,  
car molt furent esmaïé tuit;  
li uns devant l'autre s'an fuit  
quanqu'il püent a grant eslais;  
tost orent voidié les palés,  
et dient tuit, et foible et fort:  
“Fueiez ! Fueiez ! Veez le mort.”  
Molt est grant la presse a l'issue,  
chascun de tost foïr s'argüe;  
li uns l'autre anpoint et debote;  
cil qui derriers ert an la rote  
volsist estre el premerain front:  
ensi trestuit fuiant s'an vont  
que li uns n'ose l'autre atandre.<sup>3</sup>  
(vv. 4831- 4847 [pp. 147-148])

<sup>3</sup> En la traducción de Carlos Alvar para Editora Nacional: “Los caballeros se levantan de las mesas; piensan todos que es [un] diablo que se ha metido allí, entre ellos. No se queda ninguno, joven o viejo, pues gran miedo tuvieron todos; unos ante otros han huido como pueden, muy lejos; pronto dejaron vacío el gran salón, a la vez que gritaban, tanto débiles como fuertes:

—¡Huid, huid! ¡He aquí al muerto!  
Mucho tumulto hay a la salida, cada cual se ocupa de huir pronto: unos a otros se empujan y derriban; el que estaba al final de todos, quisiera estar al primero, delante; así escapan huyendo, sin que uno ose esperar al otro.” (157)

Como es evidente, no hay forma de considerar que la presencia ya no de un muerto sino de una persona considerada como tal sea un fenómeno registrado con apenas un poco de admiración: el miedo que hace huir a guerreros probados, la incapacidad de la mesnada del conde de vengar a su señor, el tumulto que provoca su presencia son testimonios de que tan extraño y amenazador resulta que un supuesto muerto se ponga en movimiento.

En ocasiones se ha mencionado que para la mente medieval –inmersa en la magia y las supersticiones– es imposible turbarse ante estos sucesos, cómo el registro de sorpresa apenas sobrepasa la de una cortés admiración. En pasajes como el anterior podemos constatar que estas afirmaciones podrían matizarse. Con este episodio estamos en presencia no sólo del miedo físico, el terror normal que puede sentirse ante una amenaza a la integridad –los personajes de la corte del conde son guerreros acostumbrados a defenderse–; la huida precipitada de jóvenes y viejos registra un sentimiento diferente, el del horror que paraliza por incomprensible, porque está más allá de la comprensión y que permite avizorar un abismo de misterio e ilegalidad que resulta más terrible que la mera presencia de un enemigo inesperado.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Podría señalarse que estamos en presencia del horror del que habló Anne Radcliffe: “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them” (en línea; “Terror y horror son verdaderamente opuestos; el primero expande el alma y despierta las facultades a un nivel de vida más alto; mientras que el segundo contrae, congela y casi las aniquila” Trad. Gerardo Altamirano para la versión que aparece en este mismo número de *Fuentes Humanísticas*).

Un poco antes de que Erec se levante, el conde ha increpado a Enide con las siguientes palabras: “Certainnement poez savoir / que por duel nul morz ne revint, / n’onques nus avenir nel vit.”<sup>5</sup> (vv. 4758-4760 [p. 145]). Se trate o no de un personaje que demuestre poco respeto por los difuntos, lo cierto es que el conde ha enunciado una ley natural que excluye la posibilidad de que un muerto regrese y como prueba de su aseveración invoca ni más ni menos que la evidencia de los sentidos de una comunidad completa: “n’onques nus avenir nel vit”. Estas son las razones por las que cuando la gente del conde huye, no sólo lo hace de un ser que creen muerto, sino también huyen y sienten el miedo que suscita un hecho completamente anormal, trasgresor, ilegal que los orilla a tratar de explicar el por qué de la violación de una ley de funcionamiento de realidad tan perentoria como es que los muertos no resucitan. Es decir, no se trata de personajes que estuvieran esperando que un cadáver pudiera moverse y que por tanto pudieran comportarse tan civilizadamente como el joven cisterciense de Cesario de Heisterbach, si no que consideran lo sucedido como una maravilla atroz, y –dentro de un esquema de maravilloso como éste– entonces, ante la evidencia de sus propios sentidos, los personajes tienen que modificar su sistema de decodificación de la realidad para aceptar la anomalía del suceso y ofrecer una explicación no con sus propias leyes de realidad, sino con una perteneciente a un sistema alternativo de leyes, la magia, de preferencia la magia oscura: “piensan to-

<sup>5</sup> “Tened por cierto que ningún muerto resucita por los lamentos, nadie vio que sucediera jamás tal cosa” [p. 156].

dos que es [un] diablo". Es en este cambio sutil, en el que puede rastrearse la influencia del cristianismo que obliga a considerar que cualquier muerto que regresa puede ser un demonio,<sup>6</sup> en el que habría que buscar los verdaderos resortes que mueven a los personajes a sentir miedo físico, pero también horror; es el testimonio de hasta que punto es necesario explicar lo ocurrido ante el escándalo que representa la violación a una ley de naturaleza enunciada con tanta claridad: los muertos no regresan.

Y si esta es la reacción registrada ante un falso muerto que se anima, ¿qué podría esperarse cuando se presencia un golpe mortal y el decapitado con toda calma recoge su cabeza y pronuncia un desafío? Evidentemente el terror recorre, con fuerza aún mayor, a la corte. En varios *romans artúricos* aparece el motivo del "juego de la decapitación", sin embargo, el texto que siempre se recuerda cuando se hace alusión de esta interesante práctica es *Sir Gawain y el Caballero Verde* –romance aliterativo del siglo XIV–. En este texto inglés llega un caballero enorme y extraño –después de todo es verde– a la corte de Camelot y desafía a la mesnada de Arturo a un juego aún más extraño: un valiente deberá cortarle la cabeza y un año después deberá estar dispuesto a someterse al mismo tratamiento:

...  
 Forthy I crave in this court a Crystemas  
 gomen,  
 For hit is Yol and Nwe Yer, and here ar  
 yep mony.

<sup>6</sup> Sobre este punto puede verse el libro de Claude Lecoutex *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media* (especialmente páginas 65-66 y 207-224).

If any so hardy in this hous holdes  
 hymselfen,  
 Be so bolde in his blod, brayn in hys hede,  
 That dar stifly strike a strok for an other,  
 I schal gif hym of my gyft thys giserne  
 ryche,  
 This ax, that is hevê innogh, to hondele  
 as hym lykes,  
 And I schal bide the fyrst bur as bare as I  
 sitte.

If any freke be so felle to fonde that I telle,  
 Lepe lyghtly me to, and lach this weppen,  
 I quit-clayme hit for ever, kepe hit as his  
 auen.

And I schal stonde hym a strok, stif on  
 this flet,  
 Elles thou wyl dight me the dom to dele  
 hym an other barlay.

And yet gif hym respite  
 A twelmonyth and a day;  
 Now hye, and let se tite  
 Dar any herinne oght say."<sup>7</sup>  
 (vv. 283-300 [p. 179-180])

Semejante trato provoca de inmediato la desconfianza y el temor y el rey Arturo no duda en calificarla de insania: "Hathe!, by heven, thyn askyng is nys"<sup>8</sup> (v. 323 [p. 181])

<sup>7</sup> En la traducción de Francisco Torres Oliver para la edición de Siruela: "Vengo, pues, a esta corte a reclamar un juego de Navidad, ya que estamos en Pascua y Año Nuevo, y tanto abundan aquí los hombres jóvenes. Si hay alguno en esta corte que se tenga por espíritu audaz, y de sangre y alma fogosa, y que se atreva a descargar un golpe a cambio de otro, le daré como presente esta hacha costosa; esta hacha, bastante pesada, para que él la utilice a su gusto. Yo esperaré el primer golpe, tan desarmado como voy montado aquí. Si hay algún hombre tan fiero que quiera probar lo que aquí propongo, que venga a mí sin más demora y se haga cargo de esta arma; se la entrego para siempre. Entre tanto, yo aguardaré impasible su golpe, a pie firme, en el mismo suelo, con tal que pueda yo asestarle otro sin reparo. Sin embargo, le concederé el plazo de un año y un día. ¡Así que venga pronto ahora, quienquiera que se atreva a responder!". (7)

<sup>8</sup> "Señor, lo que pides es locura". (8)

y aconseja a Gawain, que será el encargado de aceptar el desafío:

'Kepe the, cosyn,' quoth the kyng, 'that  
thou on kyrf sette,  
And if thou redes hym ryght, redly I trowe  
That thou schal byden the bur that he  
schal bede after.'<sup>9</sup>  
(vv. 372-374 [p. 183])

Con estas palabras de Arturo sabemos que, una vez más, no es normal, mucho menos cotidiano, que alguien sea una amenaza tras la decapitación; el consejo con el que el rey se dirige a su sobrino subraya la confianza en que tras el golpe no habrá nada que temer. Si la creencia de que el Caballero Verde pudiera seguir vivo tras su decapitación fuera normal no habría tal actitud. Los personajes del *romance* aunque desconfíen y se atemoricen ante el aspecto del recién llegado no esperan lo que ocurre:

The grene knyght upon grounde graythely  
hym dresses,  
A littel lut with the hede, the lere he  
discovers;  
His longe lovelych lokkez he layd over his  
croun,  
Let the naked nec to the note schewe.  
Gauan gripped to his ax and gederes hit  
on hyght,  
The kay fot on the folde he before sette,  
Let him down lyghtly lyght on the naked,  
That the scharp of the schalk schyndered  
the bones  
And schrank thurgt the schyire grece and  
scade hit in twynne,

<sup>9</sup> "–Procura, sobrino –dijo el rey–, asestar el golpe de una vez; que si das con acierto, tengo por seguro que no te vendrá peligro alguno del golpe que él te devuelva" (9).

That the bit of the broun stel bot on the  
grounde.

The fayre hede fro the halce hit to the  
erthe,  
That fele hit foyned wyth her fete, there  
hit forth roled;  
The blod brayd fro the body, that blykked  
on the grene.  
And nawther faltered ne fel the freke never  
the helder,  
Bot stythly he start forth upon styf  
schonkes,  
And runyschly he raght out, there as  
renkkez stoden,  
Laght to his lufly hed, and lyft hit up sone;  
And sythen bowes to his blonk, the brydel  
he cachches,  
Steppez into stel-bawe and strydes alofte,  
And his hede by the here in his honde  
haldes;  
And as sadly the segge hym in his sadel  
sette  
As non unhap had hym ayled, thagh  
hedles he were in stedde.

He brayde his bulk aboute,  
That ugly bodi that bledde;  
Moni on of hym had doute,  
Bi that his resouns were redde.

For the hede in his honde he haldes up  
even,  
Toward the derrest on the dece he dresses  
the face,  
And hit lyfte up the yye-lyddes and loked  
ful brode,  
And meled thus much with his muthe, as  
ye may now here:

'Loke, Gawan, thou be graythe to go as  
thou hettes,  
And layte als lelly til thou me, lude, fynde,  
As thou hats hette in this halle, herande  
thise knyghtes.

To the grene chapel thou chose, I charge  
the, to fotte  
Such a dunt as thou has dalt – disserved  
thou habbes

To be yederly yolden on Nw Yeres morn.<sup>10</sup>  
(vv. 417-453 [p. 185-186])

El pasaje está construido en la oposición entre lo esperado y lo inesperado. El narrador morosamente hace hincapié en la realidad del golpe, acumula detalles sobre la efectividad de la decapitación, no deja resquicio alguno sobre el descabezamiento del caballero e incluso carga las tintas con la descripción de la sangre brotando del cuerpo y la cabeza rodando por el suelo. Incluye entonces un “bot” (v. 431), un “sin embargo” que subraya la oposición

<sup>10</sup> “De pie, el Caballero Verde se preparó, inclinándose levemente la cabeza y dejando al aire la carne; levantó sus largos, hermosos cabellos por encima de la coronilla, y mostró el cuello desnudo tal como se requería. Cogió el hacha Gawain, la levantó, avanzó el pie izquierdo, y descargó la afilada hoja que segó el hueso, se hundió en la carne, la seccionó en dos, y su centellante acero fue a clavarse en el suelo. Saltó del cuello la hermosa cabeza, rodó por tierra, y las gentes la rechazaron con el pie; la sangre brotó del cuerpo a borbotones, brillante sobre el verde. Sin embargo, el feroz desconocido ni cayó ni vaciló, sino que avanzó con firmeza, seguro sobre sus piernas; se abrió paso entre las filas de los nobles, agarró la espléndida cabeza y la sostuvo en alto. Luego se dirigió rápidamente a su caballo, cogió la brida, metió un pie en el estribo, y montó sin dejar de sujetar la cabeza por el pelo. Se acomodó en la silla como si nada le hubiese ocurrido, aunque estaba sin cabeza. Giró entonces el tronco aquel horrible cuerpo sangrante, y profirió unas palabras que llenaron a muchos de terror.

Su mano sostenía en alto la cabeza, con la cara dirigida hacia los más leales del estrado. Alzó ésta los párpados, y con ojos centelleantes los miró a todos de forma amenazadora. Y su boca pronunció estas palabras:

—Prepárate Gawain, a cumplir lo prometido; búscame fielmente hasta encontrarme, mi buen señor, tal como aquí has jurado, en presencia de estos caballeros. Ve a la Capilla Verde, y no dudes que allí recibirás un golpe como éste. Porque en justicia lo has ganado el día de Año Nuevo” (10-11).

lógica entre las consecuencias de lo sucedido y los actos del personaje que en vez de caer —como lo marcaría la ley natural que conocen los personajes del *romance*— camina hasta recoger su propia cabeza y montar a caballo, ese “sin embargo” deja en claro que no se ha seguido una lógica causal sino que se ha abierto una excepción de tal magnitud que provoca un escándalo en quienes han presenciado la escena hasta producir en los hombres más valientes del mundo auténtico terror al oír hablar a una cabeza cortada. Cuando el caballero verde se aleja, nadie sabe en que dirección desaparece, ni de donde venía y Arturo, aunque sorprendido y maravillado, reconoce el temor que ataca a su corte e intenta tranquilizarlos, en especial a la reina, explicando que cosas como esas eran propias de Yule, de las Navidades, es decir, otorgándole un estatus de normalidad dentro de un tiempo y un sistema de excepciones que podría ser lo mismo alusión a las festividades de un sistema de creencias que se ha rebasado y podrían considerarse paganas que a un vacío de realidad que le otorgaría un carácter ilusorio.<sup>11</sup> Lo que queda completamente claro es que, de nuevo, la presencia

<sup>11</sup> El episodio todo es complejo en cuanto a las pervivencias de un sistema antiguo de relación con los muertos que en muchas ocasiones se podían confundir con las hadas. Antes de la decapitación se había dicho: “Forthi fantoum and fayrye the folk there hit demed (vv. 240 [p. 177], “le tuvieron por un fantasma surgido del reino de las hadas” [6]); esto es, existe el reconocimiento de que el Caballero Verde no es un ser humano común y que podría pertenecer a una naturaleza mágica que justificara su poder. De ser cierto que a la mente medieval no le sorprendía nada, el caballero —reconocido como ser feérico— habría podido con naturalidad realizar el acto de levantarse tras su decapitación y recoger su propia cabeza cortada y esto hubiera sido recibido con

de un ser que con su comportamiento viola las reglas con las que se rigen los muertos (porque para la corte artúrica no hay duda de que debería haber muerto el caballero cuando lo decapitan) no es fácilmente aceptable.

Ahora bien, hay que notar que aunque a nadie le gustan demasiados los que regresan, en la literatura medieval artúrica, si una tumba se abre no siempre da paso a un demonio o un vampiro, y si sale una mano negra e independiente del cuerpo no siempre es un muerto que regresa.<sup>12</sup> En *L'Atre périlleux (El cementerio peligroso)*, roman anónimo del siglo XIII, Gauvain, el sobrino del rey Arturo y principal caballero de su corte, tiene que pasar la noche en un panteón donde se supone que reina un diablo. Desoyendo consejos que lo invitan a salir de ahí para que no poner en peligro su vida o su cordura, y en una prueba de qué tan grande es su valor, se

---

alguna sorpresa pero sin temor. Sin embargo, hay que considerar —una vez más— el cambio de mentalidad donde ya no hay reglas de naturaleza alternativa que justifiquen la presencia legal de seres semejantes. Dentro del sistema cristiano el Caballero Verde es una rareza terrible, una amenaza a la lógica del mundo, y, más que infundir mera admiración, provoca terror.

<sup>12</sup> Este otro tópico de la literatura de miedo, el miembro amputado que se desplaza autónomamente, también aparece en estos romans y causa un terror franco. Gauvain, de nuevo Gawain, se encuentra en una capilla donde se ha resguardado de una tormenta y de repente ve “una mano negra y asquerosa que le llenó de asombro [...]. Luego una voz empezó a gemir con tanta fuerza que toda la capilla se puso a temblar. El caballo resopló y se encabrió de tal modo que estubo a punto de derribar a mi señor Gauvain. Éste levantó la mano derecha y se santiguó” (*Primera continuación* 266). Gauvain está a punto de presenciar las maravillas del Grial, pero antes de eso debe llenarse de temor y asombro ante una horrible visión que, evidentemente, turba su mundo y lo obliga a acogerse a la protección de la señal de la cruz.

encuentra sentado en una tumba cuando nota que la lápida se mueve:

Mervelliés fu quant n’i vit ame  
qui i abit ne tant ne quant:  
et la lame se leva tant  
que les piés li sordent de terre;  
il va un autre siege querre,  
que cil ne lui agree pas.  
N’ot pas alé seul quatre pas  
que le tonbel fu tout apert  
une damoisele gisant.  
Et el se lieve en son seant  
tout voiant monseignor Gavain,  
et li leva sa destre main  
por segnier son chief et son vis;  
et nequedent, a sin avis,  
des l’ore primes qu’il fu né,  
et qu’il sot counoistre biauté,  
n’ot il si tres bele veüe.  
Et fu moult ricement vestue,  
mi partie de dous samis,  
qu’il en fu aunques esbahis:  
l’un en fu vert, l’autre vermel.  
“Gauvains, fait il, moult me mervel  
se vous avés paura de moi.  
—Damoisele, fait el, je voi  
çou que jou onques mais ne vi:  
Se un peu en sui esbahi,  
il ne fait mie a mervellier:  
Il n’a si hardi cevalier  
el royaume le roi Artur  
que fust mie bien aseür,  
S’il vous eüst trouvé isi.”<sup>13</sup>  
(vv. 1142-1172 [pp. 36-37])

<sup>13</sup> En la versión de Victoria Cirlot para Siruela: “...Mucho se maravilló al no ver a nadie que habitara allí ni poco ni mucho. Y la lápida se levantó tanto que sus pies se elevaron del suelo. Va a buscar otro asiento pues nada le gusta aquí. No hubo andado cuatro pasos, cuando la tumba se abrió completamente y pudo ver al descubiertto a una doncella que yacía allí dentro. La doncella se levantó sin dejar de mirar a mi señor Gauvain que alzó su mano derecha para santiguarse cabeza y rostro. Y sin embargo, desde que nació y supo

Gauvain ciertamente no duda de la presencia de la doncella, ni se le ocurre que deba revisar su sistema lógico para saber si ella está o no ahí o si su presencia violenta las leyes naturales tal y como Gauvain parece conocer, pero sí hay una reacción de sorpresa y de miedo que aparecen plenamente registrado en el texto: “que jou onques mais ne vi”, una reacción abierta de desconcierto ante lo nunca visto, ante lo inesperado, ante un fenómeno que no puede considerarse, desde ninguna perspectiva intra o extra textual, que entre dentro de los márgenes de la realidad cotidiana que concibe el personaje. Y Gauvain obra en consecuencia, se apresura a santiguarse, a colocarse en un sistema de reglas de naturaleza que admite que lo sucedido es cierto y por lo tanto es necesario reaccionar con el mismo código.

Ahora bien, el caballero no se ha equivocado en ninguna de sus apreciaciones del fenómeno. El movimiento de la lápida le resulta incómodo y la aparición de la doncella en la tumba provoca miedo y necesidad de protección más eficiente que su espada (por eso se santigua). Siendo el más valiente caballero del mundo Gauvain no huye, pero no puede dejar de confesar un “aturdimiento”. Empero la doncella de la tumba no parece ser un muerto ni un demonio, Gauvain reconoce que hay algo raro en su apariencia, no sólo que sea

extraño que esté en la tumba, sino que su belleza no corresponde a alguien que vive en una sepultura (así pues, podría ser válido preguntarnos ¿qué apariencia hubiera considerado Gauvain normal en los moradores de las tumbas?), y esta apariencia hermosa obra como una alusión de un mundo de posibilidades que podrían contribuir a tranquilizar al caballero, pero que lo hacen dudar sobre la naturaleza de la doncella. De nuevo, Gauvain ha acertado, la joven no es ni un muerto que vuelve ni ninguna clase de demonio, es “cose de par Dé”<sup>14</sup> (v. 1175 [p. 37]), una víctima de la lujuria de un ser de naturaleza ambigua, “un diable en sanlance d’ome”<sup>15</sup> (v. 1202 [p. 38]), que la había curado de un encantamiento que la enloquecía y a cambio la había llevado a cohabitar con él. La doncella yace durante el día sola en la tumba y por las noches recibe a su horrible señor que aunque recibe el nombre de “diablo” parece terriblemente corpóreo y, sobre todo, muere de una manera poco usual para un ser de esa naturaleza. Esa misma noche Gauvain combate con el diablo y tomando fuerzas de la contemplación de cruz y de los lamentos de la doncella, finalmente ha conseguido imponerse, le ha asestado fuertes golpes y:

Sor un tonbel l’a raüsé  
 Qui ert deriere ses talons.  
 Li tonbiach ert et grans et lons,  
 Si lá enpainted par de desus.  
 Que vous en diroie je plus?  
 Si durement par desus ciet  
 Qu’il n’a pooir qu’il se reliet.  
 Au caoir que l’aversier fist,  
 Et au grant branle que il prist,

reconocer belleza, no había visto a nadie tan hermoso. Iba ricamente vestida con dos sedas unidas por la mitad, una verde y la otra roja.

—Gauvain —le dice—, mucho me sorprende que tengáis miedo de mí.

—Doncella, estoy viendo algo que jamás había visto. No es digno de sorpresa que esté un poco aturdido. No hay caballero tan valiente en la corte del rey Arturo que se sintiera seguro si os hubiera encontrado así.” (26-27)

<sup>14</sup> “Una obra de Dios”. (27)

<sup>15</sup> “Un diablo con semejanza de hombre”. (27)

Est le hiaume en terre ferus,  
 Si que li las en sont rompus,  
 Et qu'il vola loins en la place.  
 Gavains en voit nue la face,  
 Sel fiert du brant en mi le vis:  
 Par desus le ex en a pris  
 La face et demi le menton;  
 Puis le refiert tout a bandon,  
 Si qu'il en a la teste prise.<sup>16</sup>  
 (vv.1386- 1403 [pp. 44-45])

Arrancarle la carne del rostro, cortarle la cabeza y, sobre todo, hacerle volver a una tumba, parece un tratamiento más propio para un muerto *revenant* que para un demonio. En *El Bello Desconocido –roman* de Renaut de Beaujeu, siglo XIII– el héroe, Guinglain (hijo de Gauvain y que no sabe su nombre por lo que es llamado el Bello Desconocido) pelea con un caballero negro y misterioso que monta un caballo al que “si oil luissoient cum cristals” y que “par la gole rent feu ardent” (vv. 2994 y 2996 [p. 92]).<sup>17</sup> Ambos contrincantes se golpean con furia hasta que por fin Guinglain logra quitarle el yelmo de la cabeza a su adversario y aunque éste trata de huir, el Desconocido le alcanza y

Le teste del cieif li brisse et fraint;  
 La codie ne le pot tenir  
 Que le cieif n'és fesist parir.  
 Donné li a si grant colee

<sup>16</sup> “Le ha hecho retroceder hasta la tumba que estaba detrás de sus talones. La tumba era grande y larga y lo empuja dentro. ¿Qué más os podría contar? Cae abajo con tanta fuerza que no puede levantarse. En la caída, el yelmo se golpeó contra el suelo de modo que se rompieron los lazos y voló fuera del lugar. Gauvain le ve el rostro desnudo y en medio le golpea con la espada. Por debajo de los ojos le arranca las mejillas y medio mentón. Luego vuelve a golpearle y le corta la cabeza.” (31)

<sup>17</sup> “Los ojos le lucían como cristales” y “por la boca le salía fuego ardiente”. (48)

Que molt l'abat, guele bae,  
 Del cors li saut une fumiere,  
 Qui molt estoit hideusse et fiere,  
 Qui li issoit par mi la boce.  
 Li Bials Descouneüs le toce,  
 Por savoir s'il ert encor vis,  
 Sa main li met deseur le pis;  
 Tos fu devenus claire pure,  
 Qui molt estoit et laide et sure.  
 Isi li canja sa figure  
 Molt estoit de male nature.<sup>18</sup>  
 (vv. 3056-3070 [pp. 93-94])

A esta muerte le sigue la marcha de unos raros juglares que huyen y que al salir por las ventanas hacen que empiece a arder todo el palacio, a la vez que se hace una gran oscuridad. El tumulto es tal que el Bello Desconocido tiene que arrojarle al suelo pues sus piernas no lo sostienen y tiene que pedirle a Dios que lo proteja de los diablos. Todos estos fenómenos: el humo negro que sale del caballero negro, el cuerpo que se licuifica, la mención de la mala naturaleza, el caballo que echa fuego y finalmente el incendio del palacio y el horror de Guinglain, que lo obliga a tumbarse en tierra y santiguarse esperando la ayuda de Dios, son más propios de la muerte de un verdadero demonio.

En el caso de *L'Atre périlleux*, la misma locación de los sucesos en un lugar de muertos y el tratamiento dado al contrincante más que una labor para deshacerse de un demonio parece un esfuerzo por

<sup>18</sup> En la versión de Victoria Cirlot para Siruela: “... le rompe y destruye la cabeza. La cofia no puede evitar que se la parta. Le ha asentado tal golpe que lo derriba muerto con la boca abierta y por la boca le sale una humarada horrible y repugnante. El Bello Desconocido lo toca para saber si aún esta vivo, le pone la mano en el pecho. Entonces se convirtió en un líquido ácido y asqueroso. Así le cambió la figura, pues era de mala naturaleza.” (49)

conseguir que un muerto regrese a su tumba –previamente abierta y esperando– y permanezca ahí. Gauvain se muestra interesado en regresar a su adversario a su sepultura y, una vez ahí, cortarle la cabeza, asegurando así que, por fin, permanezca en su lugar.<sup>19</sup> En este texto podemos ver registrado perfectamente el temor con que los habitantes de las cercanías se refieren a este morador del cementerio. Como la gente del castillo cercano se encierra al anochecer –temiendo que por las noches, territorio de los Otros, puedan ser atacados por el diablo– han jurado no abrir las puertas por nadie: “Puis que li solax ert couciés, / Ains sera levés el demain”<sup>20</sup> (vv. 734-735 [p. 24]) y como el temor de un mal encuentro hace que un doncel tenga que exclamar:

... “ Dame sainte Marie,  
Tenés moi en sens et en vie.  
Glorieux Dix, tenés mon cors  
Que je n’isce de mon sens fors,  
Et que diables ne m’afot.”<sup>21</sup>  
(vv. 773-777 [p. 25])

Igualmente Gauvain, aunque tranquilizado por la doncella que le ha dado pistas sobre la naturaleza del ser que la mantiene cautiva y le ha revelado qué con la visión de la cruz puede cobrar fuerza suficiente para acabar a su adversario, no ha dejado de dar muestras de temor ante la aparición

<sup>19</sup> La práctica de cortarle la cabeza a los muertos para garantizar que no volvieran fue una práctica extendida y que sobrevivió hasta hace relativamente poco tiempo. Es parte, incluso, de las creencias que subsisten en el tratamiento de cualquier cadáver que se sospeche es un vampiro (véase Lecoutex 35-38).

<sup>20</sup> “Desde que el sol se ponga hasta que salga por la mañana” (18).

<sup>21</sup> “Santa María, conservadme la razón y la vida. Dios glorioso, conservad mi cuerpo y mi sentido y no permitáis que el diablo me haga daño” (19).

de la propia doncella ni ha dejado de tomar precauciones para evitar que el dueño de la tumba continúe perturbando el mundo de los vivos. Finalmente Gauvain es un héroe y la labor de todo héroe es acabar con los monstruos y conquistar espacios para los hombres. En esa tierra y en ese reino, la noche se vuelve segura gracias al valor de un Gauvain que se sobrepone al miedo que le provoca una hermosa doncella que sale de una tumba.

Más que intentar hacer una nómina de muertos, aparecidos y demonios en la literatura artúrica –trabajo que requeriría más espacio del que puedo disponer aquí–, me interesó aquí subrayar la capacidad que tiene el motivo del muerto que regresa como generador de angustia y temor en textos que se suponen ajenos a esas emociones. El miedo es, lo ha dicho Lovecraft, lo ha marcado Bioy Casares, lo han señalado muchos otros autores,<sup>22</sup> la más vieja y directa de las emociones humanas y una de las más eficientes para proveer argumentos a los relatos. ¿Por qué entonces la literatura medieval sería la excepción? Creo importante subrayar que, más allá de la imagen de una Edad Media sombría y crédula de artificio gótico como la reinventada

<sup>22</sup> De Walter Scott y Hoffmann a Stephen King o Maurice Levy el reconocimiento del miedo y sus distintas modalidades como generador de argumentos literarios ha sido una constante. Excede en mucho las posibilidades de este trabajo organizar al menos una lista, baste recordar que Lovecraft inicia su famoso ensayo *Supernatural Horror in Literature* diciendo: “La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido” (7); por su parte, Adolfo Bioy Casares principia el Prólogo de la *Antología de la Literatura Fantástica* con “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas...” (5)

por el Romanticismo o una Edad Media rosa y feérica, con un maravilloso seguro y tranquilizador, que prevalece en muchos acercamientos modernos a la literatura de este período, el miedo, reconocido siempre como un profundo caudal de experiencias novedosas y por ende de maravillas, se suscita con la misma facilidad en sistemas de reglas de realidad inflexibles (posteriores al predominio de la razón a finales del siglo XVIII) que en otros que tienen un código de leyes de funcionamiento de realidad que pueden ensancharse para dar cabida a explicaciones y fenómenos que un principio no estaban contemplados dentro de las expectativas de los personajes o narradores y que consecuentemente provoca pequeños escándalos en la organización del universo, escándalos, subsanados, eso sí, por fórmulas surgidas de un sistema alternativo de funcionamiento del mundo. Fórmulas que aún hoy, a 800 años de la escritura de los *romans artúricos*, siguen empleándose para conjurar muertos y pedirles que no vuelvan, pedirles que no nos aterroricen y que descansen en paz■

## BIBLIOGRAFÍA

- L'Atre périlleux. Roman de la Table Ronde* (1936) éd. Brian Woledge, Honoré Champion, Paris. [Versión en español: *El cementerio peligroso*, ed. Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 1984]
- Bioy Casares, Adolfo (1990) Prólogo de la *Antología de la literatura fantástica*. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, 2a. ed., México, Hermes, pp. 5-15.
- Chrétien de Troyes (1990) *Erec et Enide*, éd. Mario Roques, Paris, Honoré Champion [Versión en español: Chrétien de Troyes, *Erec y Enide*, ed. Carlos Alvar, Editora Nacional, Madrid, 1982]
- Lecouteux, Claude (1999) *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, trad. Plácido de Prada, Barcelona, Medievalia.
- Le Goff, Jacques (1991) "Le merveilleux dans l'Occident médiéval", en *L'Imaginaire Médiéval. Essais*. 2a. ed., Paris, Gallimard, pp. 17-39. [Versión en español: "Lo maravilloso en el Occidente medieval", en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval* (1986) trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa]
- \_\_\_\_\_ (1981) *El nacimiento del Purgatorio*, trad. Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus.
- Lovecraft, Howard Philips (1989) *El horror en la literatura*, trad. Francisco Torres Oliver, Madrid, Alianza.
- Morales, Ana María (2000) *Lo maravilloso medieval y sus categorías*, Puebla, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Primera Continuación*, en: *El cuento del Grial y sus continuaciones*, ed. Isabel de Riquer, Madrid, Siruela, 1989, pp. 170-278.
- Radcliffe, Ann, "On the Supernatural in Poetry", *The New Monthly Magazine* 7 (1826), pp. 145-152. Consultado el 22 de febrero de 2007 en A Literary Gothic e-text: < [www.litgothic.com/Texts/radcliffe\\_sup.pdf](http://www.litgothic.com/Texts/radcliffe_sup.pdf) >.
- Renaut de Beaujeu (1929) *Le Bel Inconnu. Roman d'aventures*, éd. G. Perrie Williams Paris, Champion [Versión en español: Renaut de Beaujeu (1983) *El Bello Desconocido*, ed. Victoria Cirlot, Madrid, Siruela]
- Schmitt, Jean-Claude (1994) *Les revenants. Le vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard.

*Sir Gawain and the Green Knight* (1996)  
en: *Sir Gawain and the Green Knight*,  
*Peal, Cleanness, Patience*, ed. J.J. An-  
derson, London, Everyman / J.M. Dent

[Versión en español: *Sir Gawain y el  
caballero verde* (1982) Trad. Francisco  
Torres Oliver. Pról. Luis Alberto de  
Cuenca, Madrid, Siruela]



# EL VAMPIRISMO EN RELATOS MODERNISTAS<sup>1</sup>

José Miguel Sardiñas\*

## VAMPIROS Y VAMPIRISMO

Para el lector no familiarizado con modalidades como el relato de terror, la narración fantástica y la ciencia ficción, probablemente el vampiro sea uno de los personajes más esquemáticos y desgastados del discurso narrativo, un lugar común de la literatura, el cine, la televisión y hasta de las tiras cómicas. Ello no es extraño: lo que en general se considera *el* vampiro es una derivación de uno solo de los miembros de una familia más amplia, del que “dio pauta para todos los vampiros posteriores” (Cohen: 265), aquél a partir de quien “surge una escuela interdisciplinaria que prolonga, parafrasea o modifica los principales elementos de la novela original” (Quirarte: 60): obviamente, Drácula.

Sin embargo, Drácula es sólo la culminación de tradiciones obviamente preexistentes que ni siquiera se limitan a la lite-

ratura. Y antes de que, al menos en uno de los circuitos de producción y recepción literarias—el canónico—, se verificara el proceso de convencionalización y banalización del vampiro, la figura de este temible monstruo fue, por una parte, un terror que mucha gente sintió como real o perteneciente a su realidad no literaria y, por la otra, una presencia más variada en sus manifestaciones de ficción.

Como ejemplo de su “paso” por la realidad extratextual, puede recordarse algo que en el prólogo a su excelente antología *Vampiros* evoca Jacobo Siruela, a saber, que en el siglo XVIII, precisamente el de las Luces, causó gran revuelo y no pocos comentarios entre hombres ilustrados el caso de la exhumación de un vampiro en Medvegia, cerca de Belgrado, dado a conocer como consecuencia de una pesquisa que las autoridades austríacas, entonces ocupantes de Serbia, se vieron precisadas a ordenar ante el pánico de toda una población. El informe, enviado al Emperador por el médico a cargo de la investigación y publicado en Leipzig en 1732 (luego también por periódicos ingleses y franceses y por el famoso *Tratado sobre los vampiros* de Dom Augustin Calmet), reproduce, con reiteraciones y rude-

<sup>1</sup> Este trabajo es parte de un artículo más extenso, inédito, que a su vez tuvo origen en la conferencia “Presencia del vampirismo en el relato fantástico hispanoamericano”, que impartí en la Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México, el 7 de noviembre de 1997.

\* Casa de las Américas.

zas propias de su estilo, el testimonio de vecinos de Medvegia, interesante no sólo por la medida en que denota el valor fehaciente de la creencia, sino también por el modo en que describe los rasgos de quien durante el romanticismo se convertiría en un tipo de personaje literario no nuevo, pero sí característico de la nueva sensibilidad:

Cinco años antes un *heyduk* [bandido serbio mercenario] de la zona, llamado Arnold Paole, se rompió el cuello, cayéndose desde un carro de heno. El citado Paole había referido a varias personas que años antes había sido mordido por un vampiro en Crossowa, en la Serbia turca (...) Por eso mismo comió tierra tomada de la tumba de un vampiro, y bañó sus heridas con la sangre del vampiro (como era la costumbre) para “limpiarse” de su maldita influencia. En cualquier caso, veinte o treinta días después de su muerte, varias personas se quejaron de que el citado Arnold Paole había vuelto para atormentarlos, y que había causado la muerte de otras cuatro. Para poner fin a este peligro, su *heyduk* sugirió desenterrar al vampiro: lo que fue debidamente hecho cuarenta días después de su muerte, y fue encontrado en perfecto estado de conservación. Su carne no se había descompuesto, sus ojos estaban llenos de sangre fresca que también brotaba de su nariz y oídos y manchaba su camisa y su sudario. Las uñas de sus manos y de sus pies se habían caído, como su piel, y otras habían crecido en su lugar, por lo que se concluyó que se trataba de un verdadero vampiro. Así, de acuerdo con la costumbre de aquellas regiones, le atravesaron el corazón con una estaca. Pero, mientras esto estaba sucediendo, dio un gran grito y una enorme cantidad de sangre brotó de su cuerpo. El cuerpo fue quemado el mismo día y

las cenizas esparcidas en la tumba (citado en Siruela, pp. xv-xvi).

Como ejemplos de su trayectoria literaria, al menos occidental, podrían servir textos que van desde la Antigüedad griega, retomada por Goethe,<sup>2</sup> “el primero en otorgar al vampiro un *status* respetable en la literatura” (Frayling: 43),<sup>3</sup> en la balada “Die Braut von Korinth” (1797) y por Keats en el poema “The Lamia” (1820), hasta la actualidad y que las enciclopedias y otras fuentes enumeran con mayor o menor prolijidad, según los casos,<sup>4</sup> si bien una tendencia de aspecto ortodoxo se inclina a considerar como primera obra

<sup>2</sup> Como se sabe, la fuente de que parte Goethe es un relato de Flegón de Trales, recogido en *Sobre los prodigios*, donde una joven muerta regresa para buscar el amor de un viajero, pero al ser descubierta por sus propios padres, debe reconocer su condición e interrumpir la relación amorosa, lo cual acaba por causar la muerte del amante (*Paradoxógrafos griegos*, pp.165-195). Los orígenes clásicos de estos seres pueden señalarse en seres como las Empusas, las Lamias y Gelo. La primera Lamia fue una doncella enamorada de Zeus que, cada vez que tenía un hijo, Hera lo desaparecía. Presa de la desesperación, Lamia se ocultó en una caverna donde se convirtió en un monstruo que robaba a los niños y se los comía. Zeus le concedió la gracia de quitarse los ojos, lo cual la volvía inofensiva; Gelo es el fantasma de una muchacha de la isla de Lesbos, que amargada por haber muerto joven vagaba por la isla y robaba niños, las Empusas eran monstruos que podían adquirir la forma de hermosas doncellas, apariencia que utilizaban para devorar o extraer la sangre a sus víctimas, en la *Vida de Apolonio de Tiana* aparece una de ellas que es descubierta por el mago a punto de casarse con un joven al que había seducido y al que pensaba matar. Para una referencia rápida, pueden consultarse en el diccionario de Pierre Grimal las entradas respectivas de los diferentes personajes citados.

<sup>3</sup> Soy responsable de la traducción de las citas, cuando en la “Bibliografía” no se indique otra cosa.

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, Frenzel, s.v. “La seductora diabólica”, pp. 337-344, y comentarios breves, pero útiles sobre textos de diferentes épocas en Molina, pp. 113-114, 116-117 y 120-121.

fantástica representativa del tema al relato "El vampiro", de John William Polidori, publicado en Londres en 1819, tras una singular génesis que mucho debe a lord Byron y a la famosa noche de tormenta en Villa Diodati en la que también "nació" Frankenstein (Siruela: xx-xxi).

En todo caso, y aun limitando el conjunto de las obras vampíricas a las producidas principalmente en Europa y los Estados Unidos en las inmediaciones, durante o a partir del romanticismo, el corpus es voluminoso e incluye lo mismo poesía que narrativa (cuentos, relatos, novelas, folletines) o teatro; piezas grises como la mencionada de Polidori, farragosas y truculentas como *Varney, el vampiro*, de James Malcolm Rymer o excelentes desde cualquier punto de vista como "Carmilla", de Joseph Sheridan Le Fanu; autores de primer orden como Goethe, Coleridge, Keats, Gautier, Poe, Maupassant o Baudelaire, u otros menos conocidos fuera del ámbito de la literatura fantástica y sus especies, como Mary W. Shelley, E.T.A. Hoffmann, Alexei Tolstoi, Bram Stoker, H.P. Lovecraft o, más recientemente, Anne Rice, por sólo mencionar algunos en ambos grupos. Y, como es de suponerse, dada la amplitud y riqueza esbozadas, ese corpus contiene también varios tipos de vampiros y más de una forma de lo que, por medio de un proceso de abstracción derivado del personaje, pero no forzosamente vinculado con él en todos sus rasgos, se denomina vampirismo.

En cuanto a tipos, Christopher Frayling, quien se apoya en un importante conjunto de obras que abarcan el folclor, la prosa y la poesía entre 1797 y 1913 (pp. 42-63), ha distinguido cuatro vampiros arquetípicos en la literatura del siglo XIX: 1) el lord satánico, representado por lord Ruth-

ven (Polidori) y su descendencia (Drácula incluido, desde luego); 2) la mujer fatal, ejemplificada por Brunhilda ("No desperditéis a los muertos", atribuido a J.L. Tieck), Clarimonde ("La muerte enamorada", de Th. Gautier), la condesa Carmilla Karnstein ("Carmilla", de J.S. Le Fannu), y otras; 3) la fuerza invisible, actuante en "¿Qué era aquello?" (F. J. O'Brien) y "El Horla" (G. de Maupassant); y 4) el vampiro del folclor, representado principalmente por personajes de "La Guzla" (P. Mérimée), "Vii" (N. Gógol), "La familia del vurdalak" (A. Tolstoi) y otros (Frayling: 62). A ellos, dice el crítico, puede añadirse un personaje que reúne rasgos, parasitariamente, de todos los restantes, el vampiro camp, y —aunque no lo menciona como un tipo— el proceso creador (escritura, pintura o composición), tomado como metáfora del vampiro (Frayling: 62).

Además de tipos, otro crítico, Jean Marnigny, ha distinguido una serie de "representaciones" del vampiro que tiene la gran ventaja de recoger cambios sustanciales ocurridos en este personaje a lo largo del siglo XX, como su "feminización" o el aumento de la presencia de vampiros mujeres (pp. 123-124), la ampliación de su rango de edades hasta dar entrada a adolescentes, niños e incluso bebés vampiros (pp. 124-132), su democratización o la existencia de vampiros de diversos estratos sociales y no sólo aristócratas decimonónicos (p. 136), el predominio de personajes ciudadanos y ya no tanto rurales (pp. 136-137) que además "ejercen toda suerte de profesiones" (p. 144) y —aunque el autor no lo menciona entre los cambios— la aparición de vampiros que "no son ni demonios ni muertos-vivientes, sino seres vivos e inteligentes, que pertenecen a una especie diferente de la del *homo sapiens*"

(p. 153). Estas representaciones pueden considerarse divisibles en dos grupos, en dependencia de si son formas humanas o no (pp. 173-174): I. a) el vampiro tradicional o sanguinario, b) el psíquico o energético, y c) el humano; II. a) los vampiros animales, vegetales y minerales, y b) los elementos, lugares y objetos vampiros (pp. 144-186).

Sin embargo, esta clasificación tiene el inconveniente de tomar en cuenta sólo el sujeto del acto vampírico, pero no el *modus operandi*, que es tan importante o más que el sujeto, ya que define este conjunto de personajes literarios. Por eso incurre en la incoherencia lógica de considerar formalmente vampiros sanguinarios sólo en el primer grupo, siendo obvio que seres cruentos también aparecen en el segundo, por ejemplo entre animales como el murciélago, explícitamente mencionado entre los vampiros animales (Marigny: 175).

De acuerdo, entonces, con la manera de obrar el sujeto, pueden deducirse dos modos de vampirismo, a saber: el cruento o sangriento, que es el tradicional y más conocido (tipos 1, 2 y 4 de Frayling); y el sublimado, que acaba por producir el mismo efecto que el anterior (la muerte por transferencia de la vitalidad a otro ser), pero en el que no siempre el medio por el que se absorbe la fuerza o energía vital es la sangre, con su fuerte carga de primitivismo (tipo 3 y la variante metafórica mencionada al final de la tipología de Frayling).

El vampiro, pues, abarca varios tipos de personaje, unidos por algunos rasgos como el ser o bien un muerto viviente o un “no muerto”, esto es, un ser que, habiendo dejado de alentar verdadera vida y encontrándose entre los muertos, es capaz, no obstante, de regresar, físicamente, de la muerte y de poseer un simulacro de vida

o bien –últimamente– seres vivos; el necesitar alguna sustancia o fuente de energía vital para continuar existiendo; el acercarse invariablemente a seres vivos, en particular a personas, para obtener esa fuente de energía y frecuentemente para intentar establecer un vínculo amoroso o meramente sexual; y el “morir” o dejar de existir, ya por la falta de esa energía, ya por decapitación y estacas clavadas en el corazón, ya consumidos por el fuego, ya quemados por la luz del sol. Estos son, desde luego, sólo algunos de sus rasgos; el estudio de cualquier texto mínimamente creativo puede revelar variantes de interés y numerosos detalles caracterizadores de vampiros.

## VAMPIROS MODERNISTAS

En la literatura hispano-americana el vampirismo surge, según A. Owen Aldridge, con los románticos, y si nos atenemos a su afirmación de que fue con una traducción (directa o indirecta) hecha por José María Heredia de “Die Braut von Korinth”, de Goethe, es decir, con el poema “La novia de Corinto” (1825) (Aldridge: 145), es una gran coincidencia que sea precisamente con una versión del que, según Frayling, fue el primer texto europeo que dio prestigio literario a la figura del vampiro.<sup>5</sup> No obstante, el tema parece penetrar de forma más estable y perceptible durante el modernismo, movimiento particularmente propicio a él dadas sus co-

<sup>5</sup> De todas formas, la pertenencia de la versión de Heredia a la tradición vampírica es cuestionable. El propio Aldridge afirma que “su poema pertenece a la corriente principal de la literatura vampírica” (p. 149) después de reconocer que en cierto sentido –en el de omitir la referencia a la sangre, rasgo eslavo que Goethe habría incor-

nocidas inclinaciones al pensamiento esotérico y sus afinidades con el decadentismo.<sup>6</sup> El comentario de los textos siguientes servirá para marcar algunas huellas, unas más advertidas y otras menos, del paso de ese tipo literario por la literatura modernista.

“Thanathopia”, cuento que Rubén Darío probablemente escribió en 1893, en Buenos Aires, y que publicó originalmente en 1897 en esa misma ciudad (Darío: 332, nota 156), es una pieza breve, narrada en lo fundamental por el protagonista a modo de experiencia ya pasada y traumática, que ha acabado por perturbar su vida y casi por destruirla: el encuentro con una extraña mujer, su madrastra.<sup>7</sup>

---

porado a la narración griega— “la versión de Heredia no es un poema de vampiros en modo alguno” (p. 148). A favor de su inserción podrían añadirse elementos de carácter alusivo o metafórico como la —al parecer— necesidad del sujeto lírico-narrativo de mencionar la sangre y el acto de que los jóvenes la compartan durante una cena que tienen antes de entregarse al amor: “...La triste hora / De los manes llegábase, y la joven / Tranquilizarse pareció: con ansia / Llevó a sus labios pálidos un vino / De sangriento color, que aman los muertos; / Mas a pesar del ruego de su amado, / El pan rehusó: la copa le presenta / Libada por sus labios, que él apura” (Heredia, vv. 83-90, p. 430), y el resultado, mortal para el joven ateniense, de la unión con la doncella muerta: “Tú poco vivirás, esposo mío. / [...] Tu infausta unión a la hija del sepulcro / A vejez prematura te condena” (Heredia, vv. 148 y 151-152, p. 432). Pero el hecho de que la *revenante* no absorba ninguna forma de energía al joven es un obstáculo serio para considerar vampírica la versión.

<sup>6</sup> Para las relaciones del tema con el decadentismo asimilado por hispanoamericanos, véanse, por ejemplo, los trabajos de Gabriela Mora “«La granja blanca»” de Clemente Palma: relaciones con el decadentismo y Edgar Allan Poe” (pp. 62-63) y “Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma” (pp. 191-193).

<sup>7</sup> En el título de este cuento parece haberse deslizado una errata que sus sucesivas ediciones

James Leen, que así se llama el protagonista, refiere su historia en Buenos Aires, adonde ha ido a refugiarse huyendo de su padre y de su gótico mundo, y se muestra desde el inicio como un personaje agobiado por el miedo a una serie de imágenes asociadas a los vampiros: a la oscuridad, a las mansiones solitarias, a los murciélagos, a los cementerios y los asuntos macabros, en fin, a la muerte y los cadáveres: “Tengo el horror de la que ioh, Dios! tendré que nombrar: de la muerte” (Darío: 333).<sup>8</sup>

Además de proceder de Inglaterra, patria de vampiros famosos y anteriores a 1893 como lord Ruthven y Varney, Leen ha asistido a un colegio de Oxford, lo que permite deducir que su familia pertenece a un estrato social elevado, como solía ser el de los vampiros decimonónicos. La mansión atendida por criados en librea a la cual llega después de abandonar el gótico colegio y el hecho de que su padre haya sido miembro de una institución de la realeza (la Real Sociedad de Investigaciones Psíquicas, de Londres) confirman ese estatuto.

El encuentro es relatado por medio de una gradación de elementos que incluye:

---

no han corregido: la ‘h’ de ‘thopia’, que no se justifica por las razones etimológicas al parecer presentes al formarlo (los términos griegos *thánatos*, ‘muerte’, y *tópos*, ‘lugar’). Por otra parte, en relación con las voces que conducen el relato, es conveniente aclarar que hay también acotaciones parentéticas de un narrador que escucha la historia, pero no participó en los hechos de ella.

<sup>8</sup> Tanto “Thanathopia” como dos de los tres cuentos que comentaré más adelante (“La Granja Blanca” y “El vampiro”) pueden consultarse, además de en las fuentes primarias que consigno en cada caso, en la *Relatos fantásticos hispanoamericanos* de Sardiñas y Morales, pp. 131-136, 151-170 y 183-207, respectivamente, antología donde aparecen precedidos de comentarios de los que eventualmente me sirvo en este artículo.

el contacto con una mano “rígida, fría, fría” (p. 336), la mirada de unos ojos sin brillo, un olor que sugiere más de lo que dice pero que en todo caso causa pavor al joven, la visión de un rostro pálido y el sonido de “una voz como si saliese de un cántaro gemebundo o de un subterráneo” (p. 336). Lo que la voz dice es ambiguo: “James, querido James, hijito mío, acércate; quiero darte un beso en la frente, otro beso en los ojos, otro beso en la boca...” (p. 336). Comienza por ser una frase convencional de cariño y termina por confundirse con la petición de un ente que desee tocar un cuerpo joven y poseedor de vitalidad. Ahora bien, ni el contacto llega a producirse, pues James grita y amenaza al final de la escena y del cuento y parece haber escapado a los brazos de la mujer, ni ésta se muestra interesada explícitamente en quitarle sangre. Y, no obstante, el protagonista-narrador la califica de vampiro.

La madrastra de “Thanathopia” es un vampiro mujer, aun cuando no beba sangre, porque es un cadáver al que, por algún método no especificado en el texto pero sin duda relacionado con los experimentos hipnóticos del padre de James —un *savant fou* o científico loco— y con cuentos como “La verdad sobre el caso del señor Valdemar”, de Poe, se le ha infundido vida o al menos un simulacro de vitalidad. Es una *revenante*. Así lo sugiere el texto al hacer funcionar ‘vampiro’ y ‘muerta’ como sinónimos en su última frase: “Yo saldré de aquí y diré a todo el mundo que el doctor Leen es un cruel asesino; que su mujer es un vampiro: ¡que está casado mi padre con una muerta!” (p. 337). Al autor, por otra parte, le bastó insinuar un intento de acercamiento del vampiro a la joven y potencial víctima. Al terminar el relato con la

acusación, patentiza que no le interesaba complacerse en la descripción de una escena más o menos sangrienta ni erótica o “*hemoerótica*”, sino que le bastaba con situar en el clímax la aparición de la horrorosa figura. La mera mostración del personaje era, pues, el objetivo.

Pero, por otra parte, es preciso advertir que no sólo es peligrosa y temida la madrastra en este cuento, sino también el padre. El doctor Leen es un personaje con aficiones esotéricas, un científico que, como el doctor Frankenstein de M.W. Shelley o como lo será el doctor Morel de H.C. Wells y toda una serie de personajes similares, se consagra a experimentos temebundos; pero es más. El protagonista, digno de crédito o no, lo describe físicamente como poseedor de “unos indescriptibles ojos [...]”; unos ojos como no habéis visto jamás, ni veréis jamás. Unos ojos con una retina casi roja, como ojos de conejo” (p. 336). O como ojos de vampiro, podría añadirse. Con lo cual la figura del vampiro se vuelve múltiple, difusa, en este cuento.

“La Granja Blanca”, de Clemente Palma, se publicó originalmente con el título de “¿Ensueño o realidad?” en la revista *El Ateneo*, de Lima, en 1900,<sup>9</sup> y en 1904 pasó a formar parte de los *Cuentos malévolos* que el autor escribió inspirado en los *Cuentos crueles* (1888) de Auguste Villiers d’Isle-Adam. Comienza con una serie de comentarios en los que el narrador-protagonista toca el tema de las relaciones entre filosofía y literatura de imaginación o de fantasía. E inmediatamente pasa a la descripción de un amor ideal, casi asfi-

<sup>9</sup> Según Nancy M. Kason, citada en Gabriela Mora “«La granja blanca» de Clemente Palma...”, p. 68, nota 23.

xiante, que ha unido al narrador, desde la niñez, a su prima y prometida, Cordelia, posible evocación en este caso de la Berenice de Poe.<sup>10</sup> Cordelia desde el principio es presentada con rasgos inquietantes que la vinculan a la muerte y, lo que es más significativo, a la posibilidad de regresar desde ese estado, de convertirse, desde ese punto de vista, también en una *revenante*, gracias a la asociación que el narrador establece entre ella y un cuadro que aquél ve en una catedral: *La resurrección de la hija de Jairo*, el cual en adelante se convertirá en motivo recurrente. El cuadro puede remitir de nuevo a otro texto vampírico de Poe, “El retrato oval”, además de remitir de manera explícita y con propósitos anticipatorios al pasaje evangélico donde Jesús obra el milagro de hacer volver a la vida a la adolescente que varias personas habían visto morir momentos antes de su llegada (Marcos 5, 21-43; Mateo 9, 18-26; Lucas 8, 41-56).

<sup>10</sup> Sobre las relaciones entre “La Granja Blanca” y algunos cuentos de Poe, particularmente “Morella” y “Ligeia”, Gabriela Mora, especialista en la obra de Palma, las reconoce inicialmente (véase *El cuento modernista hispanoamericano*, p. 196), suscribiendo el juicio de otro crítico; no obstante, como la propia estudiosa advierte en una nota que añade en ese libro (p. 220, nota 25), reacciona contra ese punto de vista y destaca las diferencias entre Palma y Poe en un artículo del mismo año, pero de publicación posterior (“«La granja blanca» de Clemente Palma: relaciones con el decadentismo y Edgar Allan Poe”, pp. 64-69). Sin embargo, parece imposible finalmente negar al menos algunas afinidades, más allá de las extratextuales o concernientes a los gustos del escritor peruano que otros críticos han señalado, pues en un libro más reciente, centrado en los elementos góticos de “La Granja Blanca”, la estudiosa chilena acepta que el parentesco entre los amantes y “la ‘extrañeza’ como rasgo unido a la belleza” (*Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, p. 123) son rasgos frecuentes o característicos de Poe.

El espacio narrativo se inserta también paradigmáticamente en la tradición vampírica. El protagonista y su amada se van a vivir a una casa abandonada durante años, aislada por completo en medio de un bosque, como ocurría, por ejemplo, con el abandonado castillo de la familia Karnstein, en “Carmilla”.

Y, a partir de ese momento inicial, el vampirismo flotará constantemente en la atmósfera y las acciones del cuento, unido a otros tópicos frecuentes en textos fantásticos. Cordelia enferma de malaria y el protagonista ofrece hasta su alma al diablo para salvarla, lo cual introduce los temas del pacto fáustico y el satanismo. Ella muere, pero el joven se desmaya por un tiempo indeterminado, al cabo del cual parece que no ha ocurrido realmente nada, pues Cordelia reaparece viva, aunque con menos sangre: “Dicen que la malaria no perdona [aclara ella], y ya ves, me ha perdonado en consideración a nuestro amor: se ha conformado con robarme un poco de sangre” (Palma: 87).

Los enamorados se casan y se van a vivir a la llamada granja, donde la esposa comienza a pintar su autorretrato. Para hacerlo se encierra en un cuarto durante dos horas cada semana; pide no ser molestada y que su marido no intente ver la obra hasta no estar concluida. Y ya por entonces la relación entre la artista y su obra se plantea como de equivalencia y de exclusión: ella es el original, el cuadro su imagen, pero para que el marido tenga a una debe prescindir de la otra. La descripción del efecto que provoca a Cordelia su dedicación a la pintura coincide con la de la víctima de un vampiro: sale pálida, agotada, melancólica.

El cuadro la va absorbiendo poco a poco, su vitalidad irá pasando cada sábado al lienzo, y el día fatídico en que éste

queda terminado y es visto por el marido, aflora por fin el vampirismo al nivel del lenguaje, en forma de metáfora de la pasión amorosa:

Y ese día nuestro amor fue una locura, un desvanecimiento absoluto; Cordelia parecía querer absorber toda mi alma y mi cuerpo. Y ese día nuestro amor fue una desesperación voluptuosa y amarga [...] Fue un delirio divino y satánico, fue un vampirismo ideal y carnal" (p. 90).

Cordelia, exhausta, convertida en víctima por el cuadro y por el trabajo de creación, parece comportarse a la vez como vampiro con su amado, aunque con las diferencias propias de un amor ideal. El vampirismo, el satanismo y el tipo de la mujer fatal o de la seductora diabólica son deslizados con la suavidad y discreción de una aparente hipérbole. Y encontramos de nuevo cierta indefinición, no sólo en la figura del vampiro, que parece realizarse en más de una entidad textual, sino también entre las entidades del vampiro y la víctima, o más bien un intercambio de roles que probablemente esté determinado por el lugar del tema entre otros en este texto, y obviamente por su función instrumental al servicio de un efecto de crueldad.

Al final del cuento se acentúan las marcas que nos interesan. Cordelia desaparece a media noche, durante el lapso que fantasmas, vampiros, hombres-lobo, brujas y demás criaturas sobrenaturales usan para desplazarse. Cuando esto ocurre, el perro de la casa se eriza y los lobos aúllan, y la imagen del cuadro huye. Una nota de la madre, dirigida al marido, aclara que efectivamente la joven murió dos años antes. Pero ha quedado un fruto irrefutable de la existencia del monstruo –un objeto

mediador “entre planos de realidad diferentes” (Lugnani: 180 *et passim*)– con forma de joven bella: una niña. Ésta es la imagen viva de su madre, a tal punto que surge la posibilidad del incesto en el protagonista. Y es el momento que el autor aprovecha para la explosión final de sangre y para el empleo del fuego purificador que esperamos de la supresión de un vampiro, sólo que, en este caso, como en tantos otros, se introducen oblicuamente, por motivos secundarios. Alguien arroja la temible niña al piso, donde se convierte en una mancha roja y el propio protagonista prende fuego a la casa, que califica de maldita.

A Horacio Quiroga debemos varias reelaboraciones de temas vampíricos. Me limitaré a dos. “El almohadón de pluma” apareció por primera vez en 1907, en la revista *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, y fue incluido diez años más tarde en *Cuentos de amor de locura y de muerte* (Quiroga: 102, nota 1, y p. 5). Su argumento es célebre y no necesita de la paráfrasis. Apuntemos entonces solamente algunas características que pueden permitir su lectura desde este ángulo.

Alicia, la protagonista, es “rubia, angelical y tímida” (Quiroga: 97), como predestinada a ser objeto de un lord satánico. Vive en un espacio que, sin ser el castillo gótico, muestra claros indicios de su relación con la muerte: patio silencioso, estatuas de mármol, frialdad del estuco, un abandono que como no es real tiene que ser sólo resultado de la percepción. De pronto comienza a adelgazar y a sentir debilidad; ofrece síntomas inequívocos de pérdida de vitalidad y finalmente muere. Sin embargo, tras un examen de la almohada, lo que se descubre no son huellas de las mordeduras de un lord satánico en

su cuello, sino un repugnante animal que remeda a los vampiros del folclor en el momento de descansar en sus ataúdes, llenos de sangre. Es la lectura más obvia y frecuente del cuento.

Ahora bien, puede uno preguntarse quién es el verdadero vampiro o, para no forzar la interpretación, si, más allá de la explicación racionalizadora que el narrador da al concluir, no se podría pensar que el frío y distante marido, Jordán, sea un vampiro simbólico o, como ha dicho Víctor Bravo, “una metáfora del verdadero monstruo” (p. 86). Alicia, literalmente, se deshace por llegar a comunicarse con Jordán, por sentirlo más cerca, y él parece no notarlo. En su delirio, ella ve la figura de un monstruo que se acerca a su cama, y de esto puede decirse que es simplemente una anticipación del animal. Pero si se recuerda la forma que Carmilla o Mircalla asumía para succionar la sangre de sus víctimas y la connotación generalmente sexual que el intercambio vampírico tiene, puede suponerse que el animal sea una forma obvia y terrible, folclórica, de referirse, y por tanto, de mediar o encubrir, al aristocrático Jordán. Se trataría, desde luego, de una forma muy oblicua y probablemente involuntaria de establecerse un vínculo vampírico, pero no imposible. El animal, oculto en el lecho, precisamente en el espacio donde debería poder realizarse el amor del joven matrimonio, ocupa simbólicamente el lugar del esposo, y por ello se convierte en su equivalente, en una especie de metáfora del marido. Desde este punto de vista, sustentado en los deseos frustrados de la protagonista y en los paralelismos que sugiere el espacio donde el acto vampírico acaece, “El almohadón de pluma” puede ejemplificar una elaboración de la figura

del vampiro más compleja que la del mero e inverosímil parásito de las aves y reiterar una vez más la multiplicación de las figuras vampíricas en un mismo texto.

El otro cuento de Quiroga se titula “El vampiro” y también tiene dos fechas: en 1927 apareció en *La Nación* y en 1935 como parte del volumen *Más allá*.<sup>11</sup> Está narrado por un testigo presencial de los hechos, por alguien que ha sido destrozado mentalmente por la aparición, o más exactamente por la creación de un tipo de mujer fatal muy acorde con los nuevos tiempos y con las aficiones artísticas de Quiroga por entonces: el fantasma de una actriz de Hollywood, extraída de la pantalla por otro científico aficionado, practicante al margen de la ciencia oficial y calificado varias veces de loco. El tipo de personaje se ha mencionado ya, y en esta nueva aparición rinde tributo al parecer explícito a otro de los creadores de *savants fous* en la literatura argentina, Leopoldo Lugones, por medio de la evocación del título de su libro *Las fuerzas extrañas* dos veces, al tiempo que servirá de punto de referencia —no sabemos si efectivamente de modelo— a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, como ya se han encargado de notar algunos críticos.

Dado su título, la filiación de este cuento con el tema que estudiamos es obvia y ello vuelve un tanto innecesario cualquier esfuerzo de destacar semejanzas. Baste sólo con esbozar algunas, puesto que hasta donde he podido advertir se trata de un texto absurdamente poco conocido de Quiroga: el personal de servicio falta en la casa en que surgirá el fantasma, como faltaba en el castillo de Drácula; cuando el fantasma aparece, no come, a pesar de

<sup>11</sup> Quiroga, p. 732, nota 1.

asistir a un banquete, y vive solamente de noche; además, para poder vivir, necesita chupar la vida a su modelo, la actriz, de lo cual se encargará su creador; es capaz de hipnotizar a quien la mira, hasta hacerle perder la voluntad, y termina por ser destruido por el fuego, una vez que ha devorado a su creador.

Sin embargo, sí es importante hacer hincapié en el que a mi juicio es el rasgo nuevo que aporta este cuento al tema que desarrolla. Aquí el vampiro es una seductora diabólica que obra más o menos igual que cualquier otra, pero es un vampiro que, lejos de salir de la literatura para ingresar en el cine, como Drácula y la mayor parte de sus congéneres, sigue el camino contrario: penetra en el mundo creado de la ficción literaria arrancado de la pantalla, por medio de la acción de un misterioso rayo denominado N1.<sup>12</sup> Es un vampiro que no pretende tanto asustar al lector como hacerle notar la nueva variante que puede introducirse al viejo tópico de Pigmalión arrobado ante su creación. Y esto es otra muestra de la riqueza de la figura vampírica en la narrativa modernista.

Concluyendo, entonces, hemos visto cuatro textos escritos y publicados por tres autores hispanoamericanos dentro del modernismo o al menos dentro del periodo en que este movimiento aún generó influencia: Rubén Darío, Clemente Palma

y Horacio Quiroga. De esos cuentos, tres (“Thanathopia”, “La Granja Blanca” y “El vampiro”) muestran figuras femeninas que pueden ser clasificadas dentro del cuarto tipo de vampiro distinguido por Frayling, es decir, como mujeres fatales, pues atraen irresistiblemente hacia sí a sus hombres y causan la destrucción no sólo de ellos, sino incluso de aquellos que no mantienen con ellas más que un contacto superficial; dos (“La Granja Blanca” y “El vampiro”) permiten identificar huellas del proceso creador artístico como una fuerza vampírica; dos (“Thanathopia” y “El almohadón de pluma”) pueden sugerir la presencia de lores satánicos, y uno (“El almohadón de pluma”) contiene un vampiro folclórico. Esto indica que, como nota Marigny, efectivamente la presencia de mujeres vampiros aumenta sustancialmente en el siglo XX, y también, por otra parte, que el vampirismo sublimado tiende a ser la modalidad preferida, si bien es cierto que en algún momento, en cada uno de esos textos, parece sentirse la necesidad de mencionar la sangre o por lo menos de insinuar el acto de chuparla. Desde este punto de vista, “El almohadón de pluma” es el menos incruento, el más próximo a un vampiro del folclor, por lo menos en su lectura más literal o recta. En otro sentido, en los cuentos modernistas comentados se aprecia no sólo variedad de tipos de vampiros, sino también una multiplicidad de figuras con rasgos vampíricos en un mismo texto, lo cual sugiere un tratamiento complejo del personaje y también una conciencia de la riqueza de matices que éste puede proporcionar a una narración esteticista.■

<sup>12</sup> Según Paul Verdevoye, éste es probablemente el primer relato que utiliza el cine asociado a vampiros (pp. 288-289); otro ejemplo interesante en esta dirección es “No perdura”, de José Emilio Pacheco (pp. 85-87), texto del que no me ocupo por exceder el período al que limito este artículo, pero que da continuación a la serie de vampiros que recorren la literatura hispanoamericana a lo largo del siglo XX y que parece no haber concluido en el XXI, como prueba “Vlad”, en el más reciente libro de Carlos Fuentes (pp. 213-287).

## BIBLIOGRAFÍA

- Aldridge, A. Owen (1975) "The Vampire Theme in Latin America", en Donald A. Yates, ed. *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Michigan State University, East Lansing.
- Bibliorum Sacrorum iuxta Vulgatam Clementinam nova editio (1913) Editiones Desclée, de Brouwer, Bonis Auris.
- Bravo, Víctor Antonio (1988) *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, México, UNAM.
- Cohen, Daniel (1989) *La enciclopedia de los monstruos*, trad. A. Scherp, México, Edivisión.
- Daño, Rubén (1990) *Cuentos completos*, Managua, Nueva Nicaragua.
- Frayling, Christopher (1991) "Lord Byron to Count Dracula", en Christopher Frayling, ed. *Vampyres. Lord Byron to Count Dracula*, 2a. ed., London, Faber and Faber.
- Frenzel, Elisabeth (1980) *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. M. Albella Martín, Madrid, Gredos.
- Fuentes, Carlos (2004) *Inquieta compañía*, México, Alfaguara.
- Grimal, Pierre (1994) *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols, Barcelona, Paidós.
- Heredia, José María (2003) *Obra poética*, comp. y pról. Ángel Augier, La Habana, Letras Cubanas.
- Lugnani, Lucio (1983) "Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore", en Remo Ceserani, et al., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi.
- Marigny, Jean (2003) *Le vampire dans la littérature du XXe. siècle*, Paris, Honoré Champion.
- Molina, Mauricio (1995) "Historia de los vampiros", en *Años luz*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mora, Gabriela (1996) *El cuento modernista hispanoamericano*, Lima/Berkeley, Latinoamericana Editores.
- \_\_\_\_\_ (1996) "«La granja blanca» de Clemente Palma: relaciones con el decadentismo y Edgar Allan Poe", *Casa de las Américas*, núm. 205, pp. 62-69.
- \_\_\_\_\_ (1997) "Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 46, pp. 191-198.
- \_\_\_\_\_ (2000) *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Pacheco, José Emilio (1990) *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México, Era.
- Paradoxógrafos griegos. Rarezas y maravillas* (1996) introd., trad y notas de F. Javier Gómez Espelosín, Madrid, Gredos.
- Palma, Clemente (1959) *Cuentos malévolos*, Lima, Nuevos Rumbos.
- Quirarte, Vicente (1997) *Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural*, México, Verdehalago.
- Quiroga, Horacio (1996) *Todos los cuentos*, 2ª. ed., ed. crítica Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, coords. Madrid, ALCA XX.
- Sardiñas, José Miguel y Ana María Morales (2003) *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.

Siruela, Jacobo (1992) "Pequeñas consideraciones vampirológicas", en Jacobo Siruela (ed.), *Vampiros*, Madrid, Siruela.

Verdevoye, Paul (1980) "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9, pp. 283-303.

# PRESENCIA Y AUSENCIA DE DIOS EN *WIELAND* O LA TRANSFORMACIÓN

Alejandra Sánchez Valencia\*

La vulnerabilidad que el ser humano posee, se revela con infinita claridad con uno de sus mayores miedos: la presencia del Otro; donde todo encuentro es la posibilidad de verse en un espejo que pudiera o no agradar, del que se puede salir más o menos convencido de la imagen proyectada. En *El horror en la literatura*, Lovecraft rescata la idea de que el miedo a lo desconocido es el más antiguo e intenso de los temores: “Lo desconocido, imprevisible al mismo tiempo, se convirtió para nuestros antepasados en la fuente omnipotente y terrible de las bendiciones y calamidades que visitaban a la humanidad por razones misteriosas y enteramente extraterrestres, y por tanto claramente pertenecientes a esferas de existencia de las que no sabemos nada y en las que no tenemos parte alguna”.<sup>1</sup>

En el presente ensayo abordo el texto *Wieland, o la Transformación*, escrito por Charles Brockden Brown en los Estados Unidos de Norteamérica y publicado en 1798, en los albores de la literatura fantástica en Norteamérica. El gran acierto en *Wieland* es lo que Lovecraft ha denomi-

nado la verdadera prueba de lo preternatural, es decir, la creación de una atmósfera que despierte un sentimiento de pavor en el lector, un encuentro cara a cara con lo Otro, donde se palpen los poderes desconocidos:

(...) Debe contener cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas, y el asomo –expresado con una seriedad y una sensación de presagio que se van convirtiendo en el motivo principal –de una idea terrible para el cerebro humano: la de una suspensión o transgresión maligna y particular de esas leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvaguardia frente a los ataques del caos y de los demonios de los espacios insondables.<sup>2</sup>

Brockden Brown economiza el empleo de figuras retóricas tales como la ironía, que faculta al lector para tomar distancia respecto a la densidad de la obra; la parábasis, que lo convierte en testigo, y la paradoja que una y otra vez reclama la participación atenta de quien lee. El autor maneja con maestría la creación de una atmósfera del horror que se sustenta en la existencia

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> H.P. Lovecraft, *El horror en la literatura*, pp. 8-9.

<sup>2</sup> *Ibid*, pp. 11-12.

o ausencia de Dios durante la novela; en la infinita orfandad cósmica de los hombres Wieland y en el entramado que una y otra vez alude a las Escrituras bíblicas.

La parábasis<sup>3</sup>, como recurso retórico, es un procedimiento del “narrador personal”:

(...) percibimos su presencia en el ritmo y la cadencia de estas frases abundantemente articuladas, en la intención consciente de que se dispone a narrar ‘la historia que sigue’, la cual, como no cabe dudar, conoce exactamente. Sentimos que nos dirige la palabra (...) con la mirada vuelta hacia nosotros.

Así, justamente da inicio *Wieland*...

Atenderé con gusto su petición. Ustedes ignoran la causa de mi infortunio. Son ajenos a la magnitud de mi desgracia. (...) Aunque la historia que voy a contarles no tiene por objeto despertar su compasión. A despecho de la desesperación, deseo contribuir al interés del género humano”.<sup>4</sup>

*Wieland*... aunque considerado como texto fundador del gótico americano, presenta más elementos de novela fantástica. Sus principales características góticas se dan en los convencionalismos de la persecución del héroe-villano (Carwin) a la mujer virgen (Clara Wieland); el páramo donde está construido el santuario, en que si bien es cierto no hay corredores y escaleras, sí hay una atmósfera de asfixia. Resulta irónico que el páramo, como sitio privilegiado y

anhelado por los norteamericanos para descansar en el campo, es convertido en un lugar de absoluta pesadilla y peligro, un sitio amenazador. Como último elemento del gótico puede observarse el manejo de los sustantivos y adjetivaciones que denotan el horror al crear atmósfera: “silencio de muerte en los campos”, “sonido hechizante y solemne”, “espeluznante contenido”, “salvaje exceso a que el terror me había llevado”, “una mano invisible de fuerza sobrenatural animada”...<sup>5</sup>

En el momento en que fue escrita la obra, los Estados Unidos de Norteamérica tenían tan solo 22 años de existencia como nación, sin embargo, debido al devenir histórico por el que atravesaban, la necesidad de un amalgamamiento identitario resultaba urgente. Las Trece Colonias, tras haber ganado su independencia con el Reino Unido en 1776<sup>6</sup>, conscientes de la ruptura con la madre patria y de que el nuevo territorio se conformaba por nacionalidades distintas y credos diferentes, consideraban necesario amalgamar la idea de un ciudadano común. Resultaba inaplazable crear una identidad colectiva y unificadora en que la diversidad se fundiera en un ideal con vida (la “melting pot”) y se diferenciara del “Otro”, es decir, del europeo que se encontraba al otro lado

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>6</sup> Cabe recordar que en 1774 las Trece Colonias se declaran independientes y tiene lugar el Primer Congreso Continental (todavía hay lealtad hacia Inglaterra pero ya no en comercio). En abril de 1775, debido al ataque inglés da inicio la “Revolutionary War” que guiaría a la Independencia oficialmente reconocida con el Tratado de París en 1783. En otras palabras fue el 4 de julio de 1776 cuando las Colonias se declaran totalmente independientes, aunque en realidad lo logran hasta 1783.

<sup>3</sup> El término lo empleo aquí según el uso que le da Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, p. 43.

<sup>4</sup> Charles Brockden Brown, *Wieland, o la Transformación*, p. 17.

del Atlántico, no de aquél que era inmigrante y asimilado a la nueva nación.<sup>7</sup>

Un drama cultural es el intento por reducir “lo Otro” (lo diferente, lo que perturba); minimizarlo al grado de que no resulte amenazante y, en el peor de los casos, destructivo. Dentro de los procesos simbólicos de una cultura, particularmente de las occidentales, puede observarse el de la estructura binaria de los elementos que, llevada al extremo, deviene en lo propio y lo lejano. Víctor Bravo señala que: “La alteridad parece ser lo insoportable. El “orden”, que toda cultura de alguna manera sacraliza, es el intento de reducir la alteridad hacia las formas de lo Mismo”.<sup>8</sup> Así, en *Wieland*, el “Otro” es el forastero, el inglés, por ello el autor se empeña en enfatizar las diferencias del vestuario, la mirada, el comportamiento... y todo con la finalidad de fundirlo en un concepto global: lo maligno, que da la puerta de entrada al horror.

En *Wieland*... hay varios “Otros” manejados en categorías binarias: Dios/hombre, cuerdo/loco, religioso/ateo, norteamericano/europeo. Por acumulación, la otredad de Carwin no es únicamente ser extranjero, sino la amalgama de costumbres y datos personales que lo vuelven sospechoso. Inglés y protestante por nacimiento, deviene “Otro” al vivir en España durante tres años, adoptar las costumbres locales, convertirse al catolicismo y hablar en español; se torna en alguien misterioso, en quien no se puede confiar del todo, en un ser “educado en la superchería”:

(...) Su andar era descuidado e indolente, y carecía de esa graciosa flexibilidad que distingue a una persona de cierta cultura de un patán. Su aspecto era torpe y rústico. Su porte desgarrado y tosco. Unos hombros anchos y cuadrados, un pecho hundido, una cabeza gacha y un tronco de uniforme anchura sostenido por unas piernas largas y flacas, eran los elementos principales de su figura.<sup>9</sup>

La gran vuelta de tuerca, sin embargo, se revela al final cuando Carwin hace una confesión a Clara Wieland y dice que es originario de Norteamérica, con lo cual Brocken obtiene un doble efecto de ironía: lo siniestro irrumpe “en familia” y en “la patria”, pues Theodor Wieland es el responsable de los asesinatos y Carwin es coterráneo.

Wieland es el apellido de una familia pionera en territorio norteamericano que parece estar marcada por la culpa y que debe expiarla; se alude a una idea generacional. Charles Brockden Brown privilegia al género femenino<sup>10</sup> al dar a Clara Wieland una primera voz como narradora, con lo cual genera la empatía por parte del lector. La novela consta de 27 capítulos y en principio se ofrece un bagaje contextual del origen de los Wieland. El abuelo, hijo de nobles sajones por vía paterna, contrae matrimonio con una dama hija de comerciantes en Holanda; la joven es repudiada por sus suegros ya que consideran que se trata de una “ofensa familiar” el enlace matrimonial entre la alcurnia y

<sup>7</sup> El “Otro” en casa es, por principio, el indio norteamericano.

<sup>8</sup> Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción*, p. 16.

<sup>9</sup> Brocken, *op. cit.*, p. 49.

<sup>10</sup> Charles Brockden fue conocido como “feminista”, fue pionero en defender los derechos de la mujer en los recién formados Estados Unidos de Norteamérica. Además, pese a descender de una familia puritana donde hubo oposición a la escritura por “placer”, él dedicó su vida al arte.

lo plebeyo. Podemos observar, sin embargo, que el autor sigue valiéndose de los binomios culturales y los efectos que pueden provocar, en este caso el repudio y carecer de la bendición paterna. El abuelo se distingue por su cultura general, sus estudios universitarios en Alemania y sus dotes histriónicas. Este elemento, en particular, resulta irónico a lo largo de la novela porque mucha de la infelicidad de la familia es provocada por un aficionado al teatro.

De dicho matrimonio nace el padre de Clara que muy pronto queda huérfano y bajo el cuidado de un comerciante vive en Londres por espacio de siete años<sup>11</sup>, donde recibe instrucción. A partir de ese momento se cierne el misterio en la historia, y el número siete, como un *leit motif*, hace pensar en el significado que posee en el Génesis: la creación del mundo. Ese lapso de tiempo opera como un génesis moldeador del carácter que distinguirá al joven Wieland. El caballero que está a cargo de él se caracteriza por el rigor, el trabajo arduo y mecánico, la exclusión de las diversiones y el fuerte sentido del deber;

<sup>11</sup> Durante la novela abunda la intertextualidad con el hipotexto bíblico y muchos de los motivos utilizados en el original son retomados por Charles Brockden para crear la atmósfera de *Wieland*..., uno de ellos es el número siete, con el mismo sentido que se usa en el Génesis, cuando José descifra el sueño del Faraón y le advierte que a los 7 años de prosperidad seguirán 7 de penuria (las 7 vacas flacas comiéndose a las 7 vacas gordas). Observar así este símbolo, confiere fuerza al relato de Clara Wieland que, en una suerte de confesión, ha prometido al lector explicarle la desgracia familiar que ha tenido lugar. En otras palabras, en la novela se observa que a los años de abundancia y tranquilidad, le siguen tiempos en los que literalmente la dicha es “devorada”. Sugiero, para ampliar información, consultar por ejemplo: Hans Biedermann (1993) *Diccionario de símbolos*, España, Paidós.

en otras palabras se trata de un comportamiento puritano (en que el trabajo expía la falta y agrada a Dios), pero sin una enseñanza religiosa.

El carácter de Wieland se torna hosco, meditabundo y taciturno (este último rasgo es importante en la medida en que será hereditario únicamente en la descendencia masculina de esa familia), manifestándose en la melancolía como una expresión bipolar de carácter). En ese estado se halla cuando cae en sus manos un libro sobre la secta de los camisardos<sup>12</sup> con las palabras “busca y hallarás” que ejercen un poder de verdadero hechizo en su vida. Tiempo después consigue una Biblia, a la que dedica largas horas de lectura y reflexión.

Una de las primeras grandes ironías de la obra es evocar las palabras “busca y hallarás”, pues lejos del consuelo con que fueron evocadas en la “eficacia de la oración”, generan desesperación y locura. El Nuevo Testamento, Evangelio según San Mateo (capítulo 6), funciona como el hipotexto del cual reverbera la oración de Wieland:

Pedid y se os dará, buscad y hallaréis; llamad, y se os abrirá. Porque todo el que pide recibe, y el que busca halla, y al que llama se le abre. ¿O quién de vosotros, al que su hijo le pida pan, y le dé una piedra? O si le pide un pez, ¿le dará una serpiente? Si, pues, vosotros, que sois malos, sabéis dar a vuestros hijos cosas buenas; ¡cuánto más vuestro Padre, que está en los cielos, dará cosas

<sup>12</sup> Ignoro si la secta “camisardo” existió. He buscado en varios diccionarios de la lengua hispana así como en diccionarios religiosos y al momento no he hallado dato al respecto.

buenas a quien se las pida!<sup>13</sup>

El hecho de que la idea inicial con la que parte *Wieland* se nutra de este hipotexto, orilla al desconsuelo tanto de los personajes como del lector. El orden está subvertido y por el desarrollo de la trama la anécdota parece expresar: Se pidió, se os abrió y habéis obtenido ambas cosas: piedra y serpiente. Una ironía total que parece clamar: ¿A dónde fue Dios?

Dentro de ese cotidiano en la narrativa del personaje, se observa una primera “transformación” compuesta por binomios muy marcados, que son los que más adelante, como herencia a nivel genético, influirán en su hijo Theodor Wieland, cual si se tratase de una metonimia, de un contagio:

Alternativamente, se sentía inflamado por el éxtasis o embargado por el temor. Se imaginaba a sí mismo acechado por las celadas de un imaginario enemigo espiritual, y pensaba que su seguridad estribaba en una oración y una vigilancia constantes.

Su moral, que nunca había sido laxa, se veía ahora sometida a una pauta más estricta. El imperio del deber religioso se extendía a sus opiniones, actos y palabras.<sup>14</sup>

A través de la Biblia, como hipotexto, se crea un imaginario sobre la presencia del “Otro”, en este caso Dios: su ausencia, que por medio de la escritura se torna en presencia y voluntad del cielo. El Dios de Wieland, enérgico y demandante, recuerda mucho al del Antiguo Testamento:

<sup>13</sup> Ediciones Paulinas, *La Santa Biblia*, p. 1156.

<sup>14</sup> Brockden, *op. cit.*, p. 19.

cual si fuese una proyección de su tutor en Inglaterra. Así, Wieland:

Proscribió toda ligereza en el lenguaje y toda negligencia de conducta. Su aspecto era meditativo y taciturno. Pugnaba por mantener vivos dentro de sí un sentimiento temeroso y la creencia en la espantable presencia de Dios. Con la mayor diligencia excluyó cualquier idea ajena a esto. Tolerar su intrusión era un crimen de esa Majestad Divina, que sólo días y semanas del más atroz sufrimiento podían expiar.<sup>15</sup>

Se alude a que debido a los dogmas religiosos en Inglaterra ya no era posible vivir ahí<sup>16</sup>, por lo que tras dos años de autodidactismo religioso, Wieland sintió el llamado a migrar a una tierra donde pudiera anunciar la buena nueva. Fue entonces que zarpó a Filadelfia y compró una granja a orillas del Schuylkill. Trabajó con afán durante 14 años (dos veces 7) y

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 20.

<sup>16</sup> Debe recordarse que tras La Reforma llevada a cabo por Martín Lutero en Alemania, 1517; siguieron múltiples fragmentaciones dentro de la Iglesia católica y los cristianos separados recibieron el nombre de “protestantes”. De ahí derivaron múltiples sectas: luterana, calvinista, evangelista, anglicana, etc. En Inglaterra sucedió que el Rey Enrique VIII (1534), desconoció la autoridad del Papa al no facultarle su divorcio para contraer nupcias con Ana Bolena, por lo que rompió lazos con la Iglesia católica y se encabezó como autoridad máxima de la Iglesia Anglicana. Pasados los años, muchos de los adeptos al anglicanismo encontraron que las costumbres se tornaban cada vez más laxas y necesitaban una “purificación”, de ahí la necesidad de migrar a los Países Bajos. El problema se manifestó en el hecho de que los nacidos en el nuevo territorio se identificaban con los oriundos, lo que traía un problema de identidad. El hecho de migrar a América, a un “territorio virgen” y lejano, aportaba la esperanza de un nuevo principio, mucho más pietista, en otras palabras “más puritano”.

después contrajo nupcias con una joven de poco bagaje intelectual. Debido al bajo costo de las tierras y al empleo de esclavos comunes, Wieland muy pronto se hizo rico, lo que le permitió refugiarse, una vez más, en la lectura de la Biblia para después partir, durante un tiempo, como misionero entre los indios nativos de Ohio.

Con su esposa tuvo dos hijos: Theodor Wieland y Clara. Esta última, en su papel de narradora evoca la figura del padre como: estricta, austera, con un alto sentido del deber:

Era austero, estricto y constante en el cumplimiento de sus obligaciones domésticas. No se unió a ninguna secta porque no coincidía enteramente con ninguna. (...) Interpretaba literalmente el precepto que nos ordena retirarnos a la soledad y cortar todo contacto con el mundo cuando rendimos culto a Dios. A su juicio, la verdadera devoción consistía no sólo en la celebración de un oficio durante el cual se estaba en silencio, sino que éste debía llevarse a cabo en total soledad. Una hora a mediodía y otra a medianoche eran las más adecuadas para este fin.<sup>17</sup>

Wieland construyó, a 300 metros de su casa, en una peña, un recinto circular de 12 columnas (como las tribus de Israel), haciendo de éste “su santuario”. Al lugar iba solo, sin obligar a nadie a que lo acompañase. La esposa, sin embargo, tenía su propio estilo para manifestar su devoción y entre ellos jamás se dio conflicto alguno respecto a los rituales religiosos. Vivían en soledad y eran puntuales en su observancia religiosa, haciendo del respeto un modo de vida: “Tal era el santuario de su Dios.

<sup>17</sup> Brockden, *op. cit.*, p. 21.

(...) Pocos hombres, igualmente sinceros en su fe, fueron tan parcos como mi padre en reproches e imposiciones sobre la conducta de los demás”.<sup>18</sup>

Queda entonces de manifiesto que Clara habla del Dios de su padre, el santuario de “su Dios”, alguien con quien ella no se identifica. Tras describir la melancolía de su progenitor que cada vez se agudiza en mayor grado, caracteriza dicho desasosiego mental con el sentimiento de culpa del señor Wieland. El autor privilegia una selección de sustantivos que crean la atmósfera detonadora para generar el miedo, para involucrarse con “lo Otro”; por ello Clara habla del mutismo de su padre, de su estupor y ensimismamiento, de la angustia insoportable, del cansancio mental y la obsesión por los desastres que se presentarían. Wieland se convierte en un profeta apocalíptico de su propia muerte a la que concibe como expiación de sus faltas:

De improviso se hizo más profunda la melancolía que en todo momento le embargaba. A veces se le escapaban suspiros, y hasta lágrimas. Casi nunca contestaba nada a las mansas reconvencciones de su mujer. Cuando decidía mostrarse comunicativo, decía que la paz de espíritu le había abandonado porque había descuidado su deber. Se le había impuesto una misión que él había diferido cumplir. (...) A causa de su desobediencia, la misión había sido encomendada a otro, y lo único que le restaba era padecer el castigo. (...) También le obsesionaba la idea de que su muerte sería extraña y terrible. Así pues sus presentimientos eran difusos y vagos; pero bastaban para envenenar cada momen-

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 21.

to de su vida y hacerle víctima de una inmitigable angustia.<sup>19</sup>

Charles Brockden Brown emplea la intertextualidad en la anécdota de *Wieland*... al momento en que una de las escenas más misteriosas e inexplicables de la novela alude nuevamente a la Biblia, haciendo una combinación de dos relatos hallados en Génesis (capítulo 32) y Éxodo (capítulo 3). En el primero se narra la lucha de Jacob con un extraño al momento de su retorno a Palestina. La presencia de tal personaje ha tenido múltiples explicaciones, las más comunes son que se trata de un antagonista que le corta el paso, un ángel o el mismo Dios que no revela su nombre. En un principio Jacob parece ganar, pero recibe un golpe tal en el muslo que sólo acierta a pedir la bendición del “extraño” de quien demanda su nombre: “‘No te soltaré si antes no me bendices’. El le preguntó: ‘¿Cuál es tu nombre?’ ‘Jacob’, respondió éste. ‘Y añadió el hombre: ‘No será ya Jacob tu nombre, sino Israel, porque has peleado contra Dios y contra los hombres y has vencido. (...) Llamó Jacob a aquel lugar Panuel, porque dijo: ‘He visto a Dios cara a cara y he salvado la vida’”.<sup>20</sup>

En la novela se parodia esta escena religiosa para generar suspenso, y “el extraño” que entra al “santuario”, lejos de proferir alguna bendición ataca a *Wieland*, que se encuentra en oración y estado contemplativo, con lo que irrumpe el horror. La combinatoria empleada por Brockden se da en la evocación de otro gran encuentro bíblico: Moisés y Dios (Éxodo, capítulo 3, versículos 1-5):

Conduciendo el ganado más allá del desierto, llegó al monte de Dios, al Oreb. Allí se le apareció el Ángel de Yavé en llama de fuego, en medio de una zarza. Miró y vio que la zarza ardía sin consumirse. Moisés se dijo: “Voy a acercarme a ver esta gran visión: por qué la zarza no se consume.” Viendo Yavé que se acercaba para mirar, lo llamó de en medio de la zarza diciendo: “¡Moisés! ¡Moisés!” Y él respondió: “Heme aquí.” Dios le dijo: “No te acerques. Quita el calzado de tus pies, porque el lugar que tú estás es tierra santa.”<sup>21</sup>

La combinación de los dos pasajes bíblicos, tanto del Génesis como del Éxodo, se intercalan en *Wieland* pues una vez que ha vaticinado su propia muerte, a consecuencia de no haber cumplido su deber (oculto para los suyos y el lector), espera que el reloj dé la campanada nocturna para ir al santuario. Un sentido del deber cuya descripción raya en lo gótico: “todas sus articulaciones temblaban y sus dientes rechinaban de espanto”<sup>22</sup> subvierte el sentido otorgado en las Escrituras. En el santuario, construido por *Wieland*, el reloj se llena de luz<sup>23</sup>, se escucha un estallido y tanto la esposa como su cuñado acuden a prestar auxilio:

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 73.

<sup>22</sup> Brockden, *op. cit.*, p. 24.

<sup>23</sup> Cabe comentar que Charles Brockden provenía de una familia cuáquera pero liberal. Los “Quakers” surgen como la “Religious Society of Friends” en Inglaterra en 1600. Hoy en día la mayoría vive en Estados Unidos de Norteamérica. Su fundador George Fox, hablando un día con un juez le dijo que debía temblar ante la voz de Dios y éste, en burla, contestó “ustedes los que tiemblan” –de ahí la denominación cuáquero—. La secta cree en la luz interior de Cristo que habita en los corazones de la gente común. Su ritual consiste en reunirse y que alguien diga su problema, entonces todos

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>20</sup> Ediciones Paulinas, *op. cit.*, p. 48.

Dentro de las columnas vi lo que sólo podría describirse como una nube bañada de luz. Tenía el brillo de la llama, pero carecía de su estremecimiento interior. No ocupaba todo el recinto, y se elevaba a algo menos de un metro por encima del suelo. La construcción no ardía. Esto era sorprendente. Se acercó al santuario. Conforme avanzaba, la luz retrocedía, y, al poner los pies en el recinto, se extinguió por completo. La celeridad de esta transición hizo mucho más profundas las tinieblas que siguieron.<sup>24</sup>

La ropa de Wieland quedó hecha cenizas y su piel tanto magullada (notándose que había recibido un golpe en el brazo derecho, con lo que sigue reverberando la escena bíblica de Jacob), como quemada. Wieland mismo narró que, mientras rezaba en silencio, un fulgor iluminó el santuario y al voltear a ver al visitante recibió un fuerte golpe y enseguida un brillante resplandor alumbró su vestimenta. Poco después tuvo señales de gangrena y murió; su esposa falleció en un corto periodo también. Los niños huérfanos quedaron al cuidado de una tía soltera y debido a la fortuna heredada de sus padres no tuvieron qué preocuparse más que por su educación. Traban amistad con los Pleyel y, Catherine, al crecer, contrae nupcias con Theodor Wieland, con quien tiene dos hijos, mientras que su

---

guardan silencio hasta que alguien siente la sacudida de la luz y la voz interior para dar respuesta y compartirla. Un detalle interesante: la secta desde su creación mostró interés por los enfermos mentales –interés que trabaja muy bien el autor en esta obra para generar una historia fantástica: si Theodor Wieland escuchó la voz de un ventrílocuo, y la orden que ejecutó no era la de Dios sino la de su enfermedad mental, entonces ¿qué fue lo que su padre presenció años atrás: la luz, la orden... y qué lo llevó a la muerte?

<sup>24</sup> Brockden, *op. cit.*, p. 25.

hermano –de quien se desconoce el nombre– parte a Inglaterra para realizar sus estudios. Si Clara ha decidido narrar “su historia” es porque los hechos acontecidos guardan profunda relación con lo acaecido a su padre cuando ella tenía seis años:

Su semejanza con sucesos recientes los ha hecho revivir con nuevo rigor en mi memoria y me ha hecho sentir mayores deseos de explicarlos. ¿Fue el castigo a su desobediencia, el golpe de una mano invisible y vengativa? ¿Fue una prueba más de que el divino Hacedor interviene en los asuntos humanos, de que decide una muerte, elige y comisiona a sus agentes, y, merced a sanciones inequívocas, fuerza a la sumisión a Su voluntad? ¿O fue simplemente la anómala expansión del fluido que da calor a nuestro corazón y a nuestra sangre causada por la fatiga del día anterior, o provocada, de acuerdo con leyes perfectamente establecidas, por nuestro estado mental?<sup>25</sup>

A lo largo de varios capítulos Clara enfatiza los años serenos, tranquilos y maravillosos que han transcurrido. El amor infinito que se profesan ella, el hermano, la cuñada, los sobrinos y una jovencita a quien han dado asilo. Pleyel retorna de Inglaterra con un bagaje cultural bastante sólido y junto con Theodor establecen interesantes discusiones donde la elocuencia, el arte y la filosofía tienen lugar. El “santuario” se ha convertido más en lugar de tertulia que de oración, pues ahí se reúne “el pequeño grupo de cámara” –los Wieland y los Pleyel–. El sitio se ha transformado en un auditorio, hay una estatua de Cicerón sobre un pedestal y un clavicordio, los constantes encuentros son poéticos y musicales.

<sup>25</sup> Brockden, *op. cit.*, pp. 26-27.

La religión dentro de la familia Wieland ha quedado más bien a la zaga, descrita sin patrón religioso, confiando únicamente en la guía de sus “lucos” y como sentimiento “espontáneo y heteróclito”: “En medio de la felicidad presente, no dedicábamos ningún pensamiento al futuro. El ser humano necesita la religión como un consuelo en la tribulación”.<sup>26</sup> Sin embargo, dentro de tanta dicha, de lo que parece la “época de las vacas gordas”, en alusión al número siete, el carácter de Theodor Wieland es descrito como taciturno en oposición al de Pleyel que es vivaz. Wieland, además, imita en mucho el comportamiento de su padre, con la diferencia de que los pilares de su moral e inspiración radican en el calvinismo, donde se cree en un destino condicionado.

Pleyel, a lo largo de la obra funciona como representante de la ciencia, mientras que Theodor posee una visión más metafísica. Lo extraño se manifiesta desde el momento en que “una voz” entra en escena. El primer contacto se da con Theodor quien asegura que “escuchó la voz de su esposa”. Durante varios capítulos se observa cómo el autor permite que los personajes privilegien los sentidos de la vista y el oído, nada es cierto mientras la experiencia no haya sido propia. La paradoja es: y cuando es personal ¿qué explicación otorgar? La voz y la luz se convierten en *leitmotifs* de la novela: en el plano religioso pueden ser considerados parte del “llamado”, mientras que en el artístico son dones que se cultivan.

En *Wieland...* se trabaja mucho la idea del “Otro”, principalmente en el personaje Carwin (héroe/villano), que irrumpe en aquél feliz mundo familiar, primero como

un aldeano que solicita un vaso de agua, donde se presenta otra de las paradojas que aluden al hipotexto bíblico en el Nuevo Testamento, San Mateo, capítulo 10: “(...) el que diere de beber a uno de estos pequeñuelos tan sólo un vaso de agua fresca, porque es mi discípulo, os digo que no perderá su recompensa”<sup>27</sup> Brockden da un nuevo giro al ironizar “la recompensa”. Lo que inicia como un mero recurso de Carwin para defenderse, utilizar su don de ventríloquo, se torna en una bola de nieve casi incontrolable, donde logra engañar a la familia y a los amigos, donde si bien declara no ser el culpable de los crímenes, su actuar se confabula con los elementos que suscitan las alucinaciones de Theodor Wieland.

Mery Erdal Jordan, al señalar que todo relato fantástico relativiza la concepción convencional de la realidad, enfatiza el sentimiento de lo siniestro al que define: “(...) puede ser tanto expresión de temor ante lo desconocido como síntoma de desconfianza hacia el sistema cognoscitivo”.<sup>28</sup> En otras palabras, al enfatizar lo fantasmagórico (muerte, fantasmas, locura del otro, “más allá”, vampirismo...) se genera el sentimiento de lo siniestro. Lo fantasmal para la autora es todo fenómeno perceptivo imaginado pero no experimentado.

Carwin corteja a la sirvienta de Clara, por ello es que tiene información sobre ella y su familia, por otro lado uno de sus lugares favoritos es el “santuario”, lo que lo motiva a alejar de ahí a los Wieland, pues ha hecho de ese pequeño sitio “su lugar”. Al valerse del ventríloquismo e imitar voces, crea un verdadero pánico entre los miembros de la familia que dan crédito a

<sup>26</sup> Brockden, *op. cit.*, p. 29.

<sup>27</sup> Ediciones Paulinas, *op. cit.*, p. 1160.

<sup>28</sup> Mery Erdal Jordan, *op. cit.*, p. 60.

lo que sus sentidos oyen, pero no encuentran explicación científica, con lo que la presencia de lo “siniestro” va *in crescendo*. En el caso de Theodor, él no necesita dicha explicación pues se suma a sus propias alucinaciones y lo que considera comunicación directa con Dios. Siendo él asesino de su familia, emite un discurso del que sólo extraigo una parte:

(...) Decís que soy culpable. ¡Hombres impíos y temerarios. ¡Así usurpáis las prerrogativas de vuestro Creador! ¡Tomar vuestra visión limitada y vuestra maltrecha razón como medida de la verdad! ¡Oh tú, Santo y Omnipotente! Tú sabes que mis actos se acomodaron a tu voluntad. Yo no sé qué es el crimen; qué acciones son malas en su profundo y último sentido, y cuáles buenas. Tu conocimiento como tu poder no tiene límites. (...)»<sup>29</sup>

Theodor Wieland, condenado primero a la horca y después a cadena perpetua, termina suicidándose después de querer dar muerte a su hermana Clara y enterarse de que Carwin era el productor de “las voces”. El desconsuelo es total y la imagen evocada es la de Judas arrepentido; la duda queda para los personajes y el lector: si todos estos fenómenos se explican como estados alterados de conciencia, como los aspectos psicótico y depresivo en Wieland; si las voces no son más que el producto ventríloquístico de Carwin, entonces ¿cómo interpretar “la luz” y “el llamado” del primer Wieland? Es en este punto donde la duda sella la atmósfera de horror sostenida por Charles Brockden Brown, las elucidaciones resultan parciales.

En la novela resuena una inquietud constante: ¿A dónde fue Dios cuando llegó

la ciencia con sus interpretaciones lógicas? ¿Por qué privó de su ausencia amorosa a tres generaciones de hombres Wieland y por qué los ecos resonantes para ellos fueron de exigencia y destrucción? ¿A dónde fue Dios cuando la locura se instaló en la psique humana que lo imaginó como al “Otro” distorsionado?

Finalmente, la narrativa de Brockden orilla a preguntar: ¿A dónde fue Dios cuando en las dos últimas generaciones, Wieland padre creyó desobedecerlo y Wieland hijo (Theodor) creyó obedecerlo? Clara, como narradora, presenta el horror de un paraíso perdido y a un perpetuo Adán caído, sin posibilidad de redención. La presencia y ausencia de Dios manejada por el autor crea una atmósfera de horror que bien podría hacer un parangón con el hipotexto bíblico que nos advierte: “La luz del cuerpo es el ojo. Por tanto, si tu ojo estuviese sano, todo tu cuerpo estará en la luz; pero si tu ojo estuviere enfermo, todo tu cuerpo estará oscuro. Y si la luz que hay en ti son tinieblas, ¿cuánta será la oscuridad?”<sup>30</sup>■

## BIBLIOGRAFÍA

- Altamiranda, Daniel (2000) “Campo designativo de la expresión ‘Literatura Fantástica’, en *Escritos 21*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, enero-junio de 2000, Universidad Autónoma de Puebla, pp. 59-75.
- Bravo, Víctor (1985) *Los poderes de la ficción*, Venezuela, Monte Avila Editores.
- Brockden Brown, Charles (1992) *Wieland, o la Transformación*, España, Valdemar (Col. Gótica).

<sup>29</sup> Brocken, *op. cit.*, p. 139.

<sup>30</sup> Ediciones Paulinas, *op.cit.*, p. 1155.

- Erdal Jordan, Mery (1998) *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Alemania, Ed. Vervuet-Iberoamericana.
- La Santa Biblia* (1964) España, Ediciones Paulinas.
- Lecouteux, Claude (1999) *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, España, Medievalia.
- Lovecraft, H.P. (2002) *El horror en la literatura*. Madrid, España, Alianza Editorial (Biblioteca de fantasía y terror).
- Warner, Marina (2002) *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds. Ways of Telling the Self*, Estados Unidos, Oxford University Press.



# EL MIEDO A “LO OTRO” EN *LA PIEL FRÍA*, NOVELA DE ALBERT SÁNCHEZ PIÑOL

Francisco Aragón\*

**L**a *piel fría*, primera novela de Albert Sánchez Piñol (Barcelona, 1965), fue publicada en el año 2002 en Catalán; su primera edición en Español le ganó la aclamación del público (miles de ejemplares vendidos y traducciones a 24 idiomas) así como el Premio Ojo Crítico de Narrativa 2003 entregado por la Radio Nacional de España. Esta novela constituye la primera parte de una trilogía de la cual ya se ha publicado también la segunda: *Pandora en el Congo* (2005). A pesar de ser independientes, las tres novelas compartirán, como lo ha expresado en alguna ocasión su autor, una preocupación en torno a las problemáticas relaciones del ser humano con la alteridad, una ambientación “escénica” y un elemento fantástico (marino en la primera, proveniente de las entrañas de la tierra en la segunda, y llegado del cielo en la tercera).

La anécdota básica de *La piel fría* es muy sencilla: en una isla perdida en el océano antártico dos hombres encerrados en un faro se defienden, noche tras noche, del asedio al que lo someten unas criaturas submarinas. Una de esas criaturas, pero de sexo femenino, vive con ellos y desem-

peña un papel determinante en las relaciones entre los dos hombres así como entre éstos y las criaturas de las profundidades; el final de la novela es circular, comienza y termina con la llegada de un nuevo habitante a la isla quien ocupará el lugar de uno de los anteriores. A pesar de esta aparente sencillez, la novela posee una estructura compleja y permite una gran riqueza de interpretaciones. No obstante tener toda la apariencia de una novela de terror tradicional, su filiación genérica no es tan clara una vez que el lector se adentra en ella, asimismo es posible observar una evolución en cuanto al tipo de miedo que se maneja de acuerdo al también cambiante tipo de amenaza al que se enfrentan los personajes a lo largo de la novela.

## EL MIEDO

Un joven irlandés, decepcionado por el rumbo que tomó la revolución en su país, decide abandonar todo contacto con el mundo; para ello acepta un puesto como oficial atmosférico en una isla desierta

\* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

próxima a la Antártida. La isla, apenas “una maceta perdida en el océano menos frecuentado del planeta”,<sup>1</sup> se presenta como el último bastión de la humanidad frente al desierto helado. Solo, en una modesta cabaña cercana a la playa, mientras el barco que lo ha llevado hasta allí se pierde en el horizonte, el joven aguarda la oscuridad de su primera noche polar.

Esa noche, mientras reflexiona sobre los motivos de su autoexilio, comienza a escuchar ruidos extraños en el exterior, como el sonido de grandes goterones de lluvia sobre la arena; intrigado, dirige su mirada a la puerta de la cabaña:

entonces vi aquello. Lo vi. La locura me ha robado los ojos, recuerdo que pensé. En la parte inferior de la puerta había una especie de gatera. Un agujero redondo sobre el cual descansaba una pequeña trampilla móvil. El brazo entraba por allá adentro. Un brazo entero, desnudo, larguísimo. Con movimientos de epiléptico, buscaba algo por el interior. ¿Tal vez el pomo? No era un brazo humano. A pesar de que el quinqué y el fuego no me ofrecían una luz demasiado intensa, en el codo podían apreciarse tres huesos, muy pequeños y más puntiagudos que los nuestros. Ni un gramo de grasa, musculatura pura, piel de tiburón. Pero lo peor de todo era la mano. Los dedos estaban unidos por una membrana que casi llegaba hasta las uñas. (51)

Estos son algunos de los sucesos con los que inicia la novela *La piel fría*, obra frecuentemente relacionada con los relatos de H. P. Lovecraft en tanto a que comparte

<sup>1</sup> Albert Sánchez Piñol (2005) *La piel fría*, Barcelona, Edhasa, p. 23. Cito siempre por esta edición y consigno las páginas en el cuerpo del trabajo.

con estos una vocación de historia de terror y presenta una amenaza manifiesta de seres más allá de la naturaleza humana, inexplicables y terribles.

En algunas de las más famosas historias de Lovecraft, así como en buena parte de los relatos de terror en general, el miedo surge a partir de la toma de conciencia por parte de los personajes de que el mundo cotidiano no es lo que parece sino sólo un enmascaramiento de la realidad, la cual se rige por otras leyes ajenas y mucho más antiguas que la humanidad misma, las cuales permiten la existencia de seres humanos sólo por excepción, sólo como una contingencia pues el destino de los hombres está sellado en las manos de los verdaderos regidores del universo.

En un inicio, el protagonista de la novela de Piñol parte de una serie de confianzas respecto al funcionamiento del mundo y todo lo que puede esperar de él, incluso estando en una isla desierta; sin embargo, nada en su experiencia anterior podía prepararlo para ver un brazo no humano tratando violentamente de abrir la puerta de su cabaña. Lo que no encuentra referente conocido provoca en él una perplejidad que rápidamente se desata en terror:

Al desconcierto le sucedió una ola de pánico. Grité de espanto al mismo tiempo que saltaba de la silla. Al oírme, un conjunto de voces me replicaron. Estaban por todas partes. Rodeaban la casa y gritaban con tonos insólitos, una mezcla de bramidos de hipopótamo y chillidos de hiena. Tenía tanto miedo que mi propio terror no me resultaba creíble”. (52)

Una raza de seres de forma humana pero con características de pez y de reptil emerge del mar para atacar directamente

la cabaña del protagonista, sin embargo éste logra sobrevivir a ese primer ataque gracias a que a su terror inicial sobrepone la necesidad de luchar por su vida. Al darse cuenta de que los seres que pensó surgidos de una pesadilla o directamente de las regiones de la locura sentían dolor al ser golpeados, sangraban al ser cortados y podían ser mantenidos a raya por un hombre atrincherado en una cabaña de madera, la percepción de la amenaza sufre un cambio de grado, el miedo metafísico (preternatural de acuerdo con Lovecraft) se transforma en miedo físico:

*El miedo físico o emocional* tendría que ver con la amenaza física y la muerte. [...] Se trata de una impresión experimentada por los personajes que también se comunica —emocionalmente— al lector o espectador, y que es producto de lo que sucede en el nivel más superficial, el de las acciones. Un ejemplo sencillo: un vampiro da miedo porque mata. En este nivel no habría diferencia alguna entre un vampiro y un *serial killer* por ejemplo.<sup>2</sup>

En muchos de los textos tradicionales de terror el descubrimiento terrorífico constituye la epifanía del relato, pues una vez retirada la venda de los ojos no hay restitución de un estado inicial de confianza. En *La piel fría* el protagonista descubre una nueva raza de seres imposibles sobre la tierra, pero en lugar de decretar que a partir de ello las certezas que se tienen sobre el mundo se colapsan, lo que hace es tratar de integrar esos nuevos seres al mundo conocido. Esta operación se facilita en parte gracias a que las criaturas no aparecieron en plena ciudad de Dublín (o en

cualquier otro centro de civilización), sino en el último extremo del mundo en donde su improbabilidad de ser se relativiza: “Tenía un millar de monstruos en contra. Pero en realidad ellos no eran enemigos míos, del mismo modo que los terremotos no son enemigos de los edificios, simplemente son”(73).

Para el protagonista, y tras la impresión inicial, el monstruo deja de ser sobrenatural para volverse natural. Natural en cuanto a que para él simplemente se trata de seres dentro del mundo, su propio mundo, a los que simplemente no había tenido la ocasión de conocer. Sucede pues, un tipo de degradación del estatus ontológico del monstruo, aún constituye una amenaza feroz para la integridad física de los hombres, pero ya no atenta contra su concepción de mundo ni contra su salud mental. En este sentido se produce un distanciamiento de la novela con el género de terror, pues dentro de la poética de los relatos de terror, los de Lovecraft, por ejemplo, no hay reconciliación posible entre el humano y la otredad a la que se ve enfrentado.

A partir de este giro, la novela se moverá sobre los ejes de la relación del protagonista con “los otros”, pero ya no entendidos como una otredad metafísica absoluta, sino como el tipo de otros con los que, por necesidad, hay que pactar la vida a pesar de todas las diferencias. A partir de este punto también, hay que decirlo, la novela de Piñol comienza a causar interés y deja de provocar miedo.

## IDENTIDAD-ALTERIDAD

Antropólogo, especialista en pueblos y civilizaciones africanas, Albert Sánchez Piñol posiblemente buscó construir en *La*

<sup>2</sup> David Roas, “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”, en *Semiosis*, p. 108.

*piel fría*, una alegoría que le permitiera proponer una reflexión en torno a las relaciones humanas llevadas al límite en un escenario primigenio. Desde este punto de vista y partiendo de lo expuesto arriba en cuanto a la “degradación” del estatus de alteridad del monstruo, es posible realizar una lectura de la novela atendiendo a la evolución de la convivencia entre las dos “especies” de la isla.

Todorov en su ensayo sobre la conquista de América ha discutido la gama de relaciones posibles entre dos culturas radicalmente distintas que se encuentran y se ven obligadas a convivir. Para el crítico, el grupo hegemónico puede mirar al otro como igual a él (igualdad) o como diferente a él (diferencia), ambas posturas pueden igualmente derivar en un trato injusto hacia el otro.

Al considerar al otro como diferente, es decir, como no a la altura de uno mismo, la discriminación aparece como justa y los argumentos de ella son las diferencias mismas observadas en el otro, las cuales se presentan como insalvables. En este caso la segregación y la crueldad se justifican pues no se atenta contra nada que valga la pena preservar pues nada se tiene en común con ello. En el caso de que se considere al otro igual a uno, se corre el riesgo de negarle por completo una identidad propia y tratarlo bajo las propias normas y expectativas, las cuales operan necesariamente en su contra, a pesar de las buenas intenciones, debido a que le son ajenas y a que le son impuestas.<sup>3</sup>

Esquemáticamente la novela funciona como un desarrollo de esta problemática, los hombres-pep se constituyen en la otredad insoslayable, los dos hombres en

la isla conforman una identidad humana pero dividida en sus posturas en cuanto al trato que se debe dar al otro: para Batís la diferencia con los otros es total; como un nuevo Colón bautiza lo que ve desde su postura de descubridor y llama carasapo a esos seres nuevos para él, a pesar de que son los habitantes originales de la isla. Para Batís el mejor carasapo es el muerto, e incluso la criatura que le sirve de compañía y desahogo sexual es tratada con la crueldad que se usaría para un perro.

El carácter amenazante, positivamente mortal que nunca deja de tener esta alteridad marina impide que (como sucedió en la isla de Santo Domingo por ejemplo), se pudiera proceder a una simple dominación “pacífica” del otro. Debido a esto, el joven irlandés oscila entre las posturas de igualdad y diferencia, pues no le resulta tan sencillo tratar de comprender a quien al mismo tiempo trata de destruirlo entre sus garras. No obstante, las ideas y sentimientos del protagonista en cuanto a “ellos” sufren un proceso de evolución a lo largo de la novela.

Todorov encuentra que las relaciones con la alteridad se conducen principalmente en torno a tres ejes, un eje axiológico, un eje epistemológico, y uno praxeológico,<sup>4</sup> es decir, en qué grado se llega a apreciar al otro, qué tanto se le llega a conocer y por último en qué medida y en qué aspectos se aproxima el uno a la vida del otro y es capaz de ponerse en su lugar. Amar, conocer, identificarse, para el teórico eslavo un término no implica al otro ni sus relaciones son de interdependencia ni de necesidad por lo que se puede conocer y admirar al otro sin llegar a involucrarse con él, como fue el caso de Her-

<sup>3</sup> Cfr. Todorov, *La conquista de América*, p. 157.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 195.

nán Cortés, gran descifrador de la cultura o, para decirlo correctamente, de las debilidades de la civilización azteca.

La postura de Batís es bastante comprensible en una primera ojeada, él ya vivía en la isla antes (por lo menos un año antes) de la llegada del joven irlandés, se trata de un sobreviviente, pero también de un señor de esta tierra que nadie más querría pero a la cual él se negó a abandonar cuando tuvo la oportunidad; ha aprendido a dominar a los carasapos con crueldad y desprecio durante la noche y durante el día él, en su exilio, se erige como un dios para su propio mundo; así lo sugiere la inscripción tallada en una roca de la fuente:

BATÍS CAFFÓ VIVE AQUÍ.  
 BATÍS CAFFÓ HIZO ESTA FUENTE.  
 BATÍS CAFFÓ ESCRIBIÓ ESTO.  
 BATÍS CAFÓ SABE DEFENDERSE.  
 BATÍS CAFFÓ TIENE AQUELLO QUE  
 QUIERE Y SÓLO QUIERE AQUELLO  
 QUE TIENE.  
 BATÍS CAFFÓ ES BATÍS CAFFÓ Y BATÍS  
 CAFFÓ ES BATÍS CAFFÓ. (47)

Es tal la construcción de su identidad, tales las relaciones para con la alteridad; la llegada de alguien que es "como él", es decir, un hombre, constituye una complicación mayor en tanto que para tratarlo tiene que modificar las relaciones esquemáticas de dominación que había establecido con los seres diferentes.

A largo de la novela se insinúa que es muy posible que tanto Batís como el joven irlandés hayan aceptado viajar a esa isla remota por motivos similares (escapar, refugiarse, etcétera), sin embargo, el protagonista es también el narrador y es su historia la que conocemos y por la cual sabemos que el protagonista busca estable-

cer a toda costa una distancia entre él y Batís Caffó, demostrar que no son iguales, al tiempo que busca acercarse, comunicarse, con los otros, en un intento de pactar una tregua o la definitiva paz.

Sin confesarlo, el joven irlandés se cree mejor persona (más humano) que el primitivo Batís. En su juventud el protagonista creció y fue formado bajo dos importantes influjos: el nacionalismo irlandés, del cual obtuvo su odio por el imperio británico, el desprecio por sus lógicas de dominación e hipocresía, así como el amor al heroísmo que implica la rebeldía, única ética válida para alcanzar los sueños. El segundo influjo lo constituye una formación en los valores de tolerancia la cual le inculcara su tutor, y que consiste básicamente en anteponer por sobre la lógica de la dominación una lógica de la comprensión, pues nada en el mundo es contingente y todo tiene su derecho a existir pues todo desempeña un papel en este mundo.

De esta manera luchan en su mente el impulso rebelde accionado por el odio y la conciencia de que existe otra vía, la de la comunicación, para resolver conflictos. Sin embargo, ante la inminencia de la lucha de independencia en Irlanda decide que no hay espacio para razonar con el enemigo y opta por la resistencia ciega dirigida por un supuesto heroísmo:

Como buenos irlandeses, después de cada derrota nos dedicábamos a preparar, con entusiasmo, la siguiente derrota. Y sin embargo fue esta insistencia de termitas lo que acabó robándole el aliento al enemigo (40).

Poco tiempo después, sin embargo, el protagonista pudo constatar lo relativo de este tipo de victorias:

He dicho que hubo un día feliz y sólo uno. Muy pronto se me apareció un mundo desolador. Nuestros dirigentes gobernaban con un despotismo simétrico al de los ingleses. Estas revelaciones no estallan de golpe, nos negamos a aceptarlas y se imponen lentamente. Pero en definitiva ¿qué diferencia había entre el palacio de Buckingham y las reuniones del nuevo gobierno? Ejercían el poder con criterios tan prácticos, despóticos e inhumanos como los de cualquier general inglés. No hacían más que mantener el orden que tanto habían repudiado. Para ellos Irlanda no era la finalidad, era el argumento para alcanzar el gobierno. Pero aquí topábamos con una grave contradicción: Tom, el sacrificio de Tom, de todos los Tom. (41)

Aquí el protagonista se topa con la realidad histórica pero es incapaz sin embargo de comprender la paradoja que ésta le plantea: ¿cómo los altos ideales y el honesto sacrificio se pueden convertir en lo mismo que intentaban combatir?

Ya en la isla las circunstancias lo ponen en el bando opuesto, pues ahora es él quien, gracias a sus ventajas militares (los dos fusiles y el faro), tiene poder sobre la vida de los otros cuyo territorio además ocupa arbitrariamente. Se ve a sí en el papel de tirano y se ve igualado en esto con Batís a quien, como dijimos, desprecia profundamente. Ante esto se activa en él su educación de tolerancia (adormecida durante la revolución en su país) y surge el deseo de tratar de conocer al otro en lugar de sólo eliminarlo, superar la miope visión de Batís, ser mejor que él, invertir la lógica del imperio, en fin darle voz al otro.

El proceso de identificación del protagonista con los otros comienza observando a la prisionera de Batís, en quien, si no

encuentra inteligencia sí halla belleza y una pasividad que desacredita la violencia de los varones de su especie. Más importante resulta aún la inmersión que hace en el mar para rescatar los cartuchos de dinamita de un antiguo naufragio; contra todos sus temores, bajo el mar no encuentra a los atléticos hombres tiburón sino sólo a sus crías, las cuales se muestran juguetonas y confiadas mientras nadan a su lado, indiferentes de su papel como depredadores, ignorantes de su condición de presas; con ello la especie gana, ante sus ojos, una dimensión extra como seres vivos que supera al fin el simple papel de asesinos rabiosos.

De la admiración y el nuevo conocimiento, surge en el joven irlandés la curiosidad por tratar de comunicarse, aunque, debido a que su espécimen capturado no brinda mucha ayuda para comprender su lengua, decide hacerlo de modo simbólico, dejando en la arena de la playa un rifle descargado, ofrenda a la cual responden los seres marinos mandando a la playa a sus crías en un gesto que el protagonista interpreta de este modo:

Fuese como fuese, no había que ser un genio para establecer una correspondencia entre la escopeta clavada en la arena y la aparición de los niños. Detrás de todo aquello, ¿se escondía la mentalidad de unos grandes estrategas o de unos irresponsables absolutos? Y sin embargo si querían manifestarnos su buena voluntad ¿de qué medios disponían? A los fusiles que habíamos utilizado nosotros, ellos siempre habían opuesto cuerpos desnudos. Yo había pedido una tregua con una escopeta inofensiva, y ellos nos respondían con cuerpos inofensivos. ¿Era una lógica perversa o la más perfecta? (231)

Durante el tiempo en que los niños visitaban el faro, los ataques nocturnos se suspendieron, dándole la razón al protagonista de que sus esfuerzos por comunicarse daban resultados, incluso una pequeña cría adopta libremente el faro como su hogar y al joven irlandés como compañero de juegos. Los tres aspectos señalados por Todorov: amar, conocer e identificarse parecen ser abordados de manera satisfactoria y conducir a una comunicación real con lo diferente. Sin embargo, al mismo tiempo que el protagonista se acerca a los otros se aleja de Batís, al tiempo en que comprende más a los diferentes deja de comprender a su igual.<sup>5</sup> Como un moderno padre Las Casas, el protagonista toma partido por los seres que él considera oprimidos y que hasta entonces había masacrado decididamente, y declara su enemigo personal a la única persona como él en la isla. Esta nueva falta de comprensión ocasiona que Batís rompiera, de manera absurda, la tregua establecida con las criaturas marinas y precipitara así su trágico desenlace.

¿Cómo pudo equivocarse de esa forma una persona tan evolucionada como se consideraba así mismo el protagonista? Tal vez tenga que ver precisamente con su manera de pensar: “si bien es indiscutible que el prejuicio de superioridad constituye un obstáculo en la vía del conocimiento, también hay que admitir que el prejuicio de igualdad es un obstáculo todavía mayor, pues consiste en identificar pura y simplemente al otro con el propio ‘ideal

del yo’ (o con el propio yo)”;<sup>6</sup> el riesgo más grande de la postura igualitarista es la tentación de juzgar al otro desde nuestro propio horizonte de expectativas, poner palabras nuestras en su boca, pensamientos nuestros en su cabeza. Esta circunstancia puede apreciarse como una fatalidad puesto que no es posible despojarnos de nuestras propias estructuras de pensamiento; sin embargo aún queda la posibilidad de ponerse en el lugar del otro para tratar de ver el mundo ahora desde su particular perspectiva.

El protagonista, en su afán por comprender a los otros, trató simplemente de humanizarlos, interpretó mal los signos presentes en sus acciones: del mismo modo que confundió en un inicio el acto de retirar inmediatamente a los heridos en batalla con un repugnante frenesí caníbal, más tarde atribuyó a un fervor patriótico (su propio fervor patriótico) el asedio suicida al faro a pesar de que la lógica le decía que ese miserable pedazo de tierra no valía la pena tantas muertes.

Igualmente, en cuanto pudo identificarse (encontrarse a él mismo) con el lado de los oprimidos declaró la guerra al tirano Batís, sin dedicarle apenas ni un minuto de la tolerancia y disposición que dedicó a la causa de los otros, olvidó nuevamente la instrucción de su tutor y cometió los mismos errores sin tomar en cuenta que si no hay comunicación, si no se resuelven los conflictos, la caída de un tirano siempre trae el riesgo de la imposición de uno nuevo, lugar que él mismo heredó junto con el título de su antecesor: Batís Caffó, en el angustiante final circular de la novela.

<sup>5</sup> En esto se observa un proceso de aculturación y absorción de parte de la otredad, del cual son ejemplos muy conocidos el caso de fray Bartolomé de las Casas con los americanos y el de Alejandro con los persas.

<sup>6</sup> Todorov, *op. cit.*, p. 177.

## LA SIRENA

Como arriba he dicho, el protagonista tiene muy acentuada la tendencia a deducir conclusiones sobre los demás imponiendo como argumentos sus propias estructuras mentales, así podemos verlo convencido de que sus análisis frenológicos en la criatura son suficientes para conocer su temperamento, así también, cuando intenta comprender el lenguaje de la criatura durante su canto (único momento en que vocaliza) le sucede nuevamente lo que a Colón, deduce equivalencias fonéticas con su propia lengua y cultura creyendo sacar en claro por lo menos dos vocablos: "Citauca", nombre genérico de los seres marinos y "Aneris", nombre de la criatura prisionera de Batís. Menos inverosímil que pensar que el autor realmente tratara de esconder los significados escribiendo las palabras al revés, me parece que el protagonista simplemente apela a su enciclopedia personal para relacionar significantes.<sup>7</sup> Menos rebuscado me parece el nombre "Triángulo" con el cual el protagonista bautiza a su citauca adoptivo simplemente porque tenía una forma que recordaba vagamente un triángulo, en una posible alusión a Robinson Crusoe quien llama "Viernes" al nativo que llegó a vivir con él precisamente en ese día.

Sin embargo, la referencia a la sirena no es casual sino central en el desarrollo de la novela, ya que en torno a ella se construye una segunda línea argumental de resonancias más profundas.

<sup>7</sup> En la literatura española existe un antecedente del uso de estos nombres invertidos en el relato "Los altillos de Brumal", de la escritora Cristina Fernández Cubas, la protagonista Adriana cree recibir el llamado de un mundo oculto y mágico que se dirige a ella por el nombre de Anairda.

Ensimismados, si se puede decir así, con el discurso político egocentrista del narrador pasan de largo en una primera lectura indicios que van construyendo la importancia que tiene Aneris en el relato. El desprecio, crueldad y desinterés con que ambos hombres la tratan, hacen pensar en ella durante mucho tiempo de lectura como en el objeto de un botín, en un derecho del conquistador, en un sirviente o en una mascota. Más tarde cuando el protagonista (y con él también el lector) decide abanderar la causa citauca, Aneris da la impresión de ser una especie de Malinche desertora de su pueblo que incluso tienen la vileza de alertar, mediante su canto, a los hombres de que se aproxima un nuevo ataque citauca.

Por estas razones, el momento en que se produce la epifanía central de la novela toma desprevenido por completo tanto al protagonista como al lector: decidido a dar el paso definitivo en su proceso de comunicación con "los otros", el protagonista se ubica de espaldas al faro, desarmado y a merced de los citauca que se acercan, sin embargo y ante su total asombro, las criaturas marinas lo ignoran y pasan de largo dirigiéndose, como siempre, hacia al faro. Estupefacto, en ese momento el protagonista da la vuelta y por primera y única vez sale de él mismo para ver por los ojos de los otros (grado máximo del acercamiento praxeológico), ve lo que ellos ven:

Me había dado cuenta de que ya no era el centro de las atenciones de los citauca. Giré el cuello. Detrás de mí, en el balcón, aparecía la figura de Aneris. Los citauca la miraban a ella, no a mí. Podía oler la ansiedad impotente ante lo que estaba sucediendo. Quizá creyese que los vínculos con que me había unido a ella no eran

lo bastante sólidos, que la entregaría a los citauca. Se equivocaba claro (265).

Y entonces por primera vez comprende: la guerra no es por la isla, no es por la patria:

Lo único que podían querer de mí era lo único que no podía darles. Y fuesen cuales fuesen los conflictos entre Aneris y ellos, yo nunca podría resolverlos. Me hubiera gustado decirles que incluso mi vida era negociable. Pero una vida sin Aneris, nunca (265).

El arquetipo cultural de las sirenas tiene rasgos muy definidos y una presencia constante en el arte. Su apariencia, mitad humana, mitad animal (ya sea ave, pez o serpiente) las han hecho reconocibles fácilmente, pues incluso en el caso de Aneris, quien no posee algo tan evidente como una cola, el hecho de que sea un pez humanoide o un humano piciforme es un equivalente literal.

La segunda característica más reconocible de las sirenas es su canto, el cual ya desde Homero está relacionado al encantamiento, a la seducción que conlleva a la perdición de los hombres, al naufragio de los barcos y las vidas, y que en la Edad Media es identificado con la incitación al pecado y por lo tanto con una manera de arriesgar la eterna salvación.<sup>8</sup>

Tras la anagnórisis espectacular que cité hace unos momentos surge para el lector una hipótesis sombría que el texto nunca confirma del todo pero que podría resultar esclarecedora: ¿qué tal si los extraños cantos que entona Aneris desde el faro no son una señal de alarma para los hombres sino una invocación para los citauca?, ¿qué tal si su frenesí combativo (a todas luces

<sup>8</sup> Cfr. Edouard Brasey, *Sirenas y ondinas*, p. 52.

absurdo) es resultado de un estado de encantamiento cruel? Por otro lado, si bien no vemos que el canto de Aneris afecte directamente a los hombres de la isla, sin embargo sabemos de un naufragio anterior, sin contar que el simple hecho de llegar a esa isla, aunque en apariencia sea un acto voluntario, es producto de dejarse conducir por el destino hasta un fin incierto.

Desde esta perspectiva, la figura de Aneris crece en importancia, la novela abandona su interés antropológico y retoma su misterio inicial.

Con la progresiva instauración del cristianismo en Europa, la figura de la sirena se asimila a la de las hadas en cuanto a que son entidades numinosas independientes pero siempre solícitas de reverencia humana, y que habitan en un mundo encantado (subterráneo, subacuático, evanescente) inevitablemente relacionado con el mundo de los muertos. Para algunos críticos, entre ellos Claude Lecouteux, las hadas se constituyen como un doble psíquico del hombre que eligen como amante, la parte espiritual sin la cual éste no puede estar completo.<sup>9</sup>

Los matrimonios hierofánicos o melusinos, es decir, entre un ser maravilloso y un humano generalmente tienen el valor positivo de un don; para el caballero de los textos medievales, por ejemplo, una unión de este tipo constituye la cima de su perfeccionamiento, el final de su búsqueda pues significa su ingreso al reino perfecto de las hadas. Sin embargo, dicho

<sup>9</sup> Cfr. Claude Lecouteux, *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media*, p. 83. Asimismo Edouard Brasey señala que en algunos relatos y tradiciones la finalidad que persigue el hada al hacerse amar por un hombre es adquirir el alma inmortal que "nos envidian y que tan cruelmente les falta", Brasey, *op. cit.*, p. 203.

ingreso puede tratarse de sólo un eufemismo para designar “el otro lado”, es decir el reino de la muerte<sup>10</sup> con lo que el don se torna por lo menos ambiguo.

Ulises no llega a la roca de Calipso sino una vez que ha naufragado y muerto en el mar; es la diosa, la diosa-hada Calipso quien lo recupera de la muerte para que esté con ella, vivo con una vida distinta, en un reino otro al cual nadie tiene acceso ni puede salir si no es con la voluntad de Calipso. La isla en la que se desarrollan los acontecimientos de la novela está configurada para que simbólicamente remita a este tipo de espacios maravillosos de la tradición: se trata de una isla sin nombre, evanescente: “—Su isla. Fíjese allí, en el último horizonte —me dijo el capitán. No supe verla. Sólo aquel mar frío, como siempre, taponado por nubes distantes”(9). La isla se abre al mundo, o aparece, sólo una vez al año (plazo tradicional en los romances caballerescos con temática maravillosa) periodo que dura el contrato del oficial atmosférico, y permanece inaccesible el resto del tiempo. Se nos dice que se encuentra en el sur, en la frontera del desierto más grande de la tierra; se conocen sus coordenadas específicas, de hecho en el mapa se encuentra justo en la intersección de las líneas de paralelo y meridiano, es decir, en una encrucijada con toda la carga esotérica que ello implica, sin embargo en el mapa las mismas líneas cubren el dibujo de la diminuta isla, por lo que nuevamente se puede decir que la isla está y no está, es y no es en el mundo real.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Lecouteux, *op. cit.*, p. 81.

<sup>11</sup> Nadie además de los directamente afectados en el drama de la isla saben o sabrán del terror existente en ella, por lo que las leyes de funcionamiento de realidad se conservan intactas en el exterior.

Lo más revelador en este aspecto es que de un modo equivalente a Ulises, el protagonista de la novela, antes de entrar a la isla, se declara muerto, muerto para el mundo, muerta toda esperanza y aunque el personaje lo diga en sentido figurado, pasando ciertos límites ya no hay diferencia. Lo que se delimita entonces, claramente, es un espacio feérico, característico de la literatura maravillosa, un mundo que funciona con leyes autónomas y que colinda sin intervenir con el mundo normal regido por las leyes deducidas por la razón.

Ahora bien, si la puerta de este mundo monstruoso está abierta al menos una vez al año ¿qué impide que el Batís Caffó en turno tome el barco que lleva a su reemplazo y abandone la isla y todos sus horrores de pesadilla? La sirena, poca cosa.

En comparación con la gran Calipso, Aneris se ve tan ínfima, tan insignificante y vulnerable que cuesta trabajo imaginarla como el motor que hace girar este mundo:

No era como los otros monstruos. La membrana, más corta, casi no llegaba a la primera articulación. Dio un grito de pánico. Aquello fue suficiente para que [la] azotase sin piedad, que no se me pregunten los motivos” (82).

Sin embargo, es evidente que ella posee un modo de conocimiento que fascina (encanta) a los hombres de ambas especies al grado de hacerlos pelear a muerte por ella:

Pero a los hombres no siempre les es dado conocer la pasión más extrema. Aunque deseen el deseo, aunque sospechen que existe en algún lugar, cercano o remoto, millones de hombres han vivido y han muerto, vivirán y morirán, sin descubrir al ser que esconde esa facul-

tad, en ella tan natural y tan simple. Ella hacía que a través del placer fuera consciente de mi cuerpo, separándolo de mí, destruyendo cualquier relación entre mi persona y mi placer, que podía percibir como si fuera algo vivo. Pero todo se acaba, y cuando matamos el placer tuve la sensación, más allá del placer, de haber alcanzado una de las cimas de la experiencia humana (153).

No se trata simplemente de lubricidad, se trata de una sabiduría que no tienen que ver con los objetos ni con el hacer, un conocimiento trascendental expresado con sólo el cuerpo, la simple fuerza de vivir sin necesidad de un motivo o un sentido.

En el cuento “El profesor y la sirena” de Tomasi de Lampedusa, el célebre y venerable helenista Rosario La Ciura relata a un periodista de su confianza cómo durante su juventud tuvo un encuentro maravilloso ni más ni menos que con la sirena Ligeia. En su relato el profesor La Ciura expone cómo, gracias a sus conocimientos de griego antiguo, pudo entablar una comunicación elemental con la sirena. En dicha conversación queda claro que Ligeia es quien escoge al joven profesor como amante (así como a muchos otros a lo largo de los tiempos) simplemente porque le atrae, simplemente porque no se priva de nada que desee. Así mismo La Ciura relata cómo la forma de amar de la sirena consistía en una mezcla simultánea de pasión animal y divina imposible de describir y sin equivalente con el simple amor humano. Esta experiencia imposibilita al profesor para amar a ninguna otra a pesar de sobrevivir muchos años más a ese fugaz encuentro, y lo condena a vivir cada día pensando en el momento en que volvería a reunirse con su amante en el mar.

Tal reunión, como ya se ha dicho, encubre la idea de la muerte.

La sirena de *La piel fría* posee algunos rasgos que recuerdan al personaje de Lampedusa,<sup>12</sup> principalmente en la manera en que el autor de la novela describe lo inaudito y excepcional del sexo con este ser; sin embargo para el caso de Aneris las tintas están cargadas hacia los aspectos sombríos de este maridaje melusino. Por momentos incluso Aneris da la impresión de ser en realidad una versión degradada y siniestra del mito, sobre todo por el aspecto de circularidad que tiene la novela, la previsible idea de que los acontecimientos que narra el protagonista ya se han escenificado antes de su llegada y de que continuarán sucediendo después, cada vez que un recién llegado caiga en el encanto y luce por apropiarse del título del único Batís Caffó de la isla; esa idea angustiante acaba con el romanticismo del tema de la dama feérica en busca de su caballero predestinado, pues ninguno de los amantes de Aneris tiene destino si no le pertenece una vida y una muerte propia;<sup>13</sup> tal vez la sirena Ligeia haya tenido a

<sup>12</sup> Las similitudes más notables entre ambos personajes, por otro lado muy distintos, tienen que ver con los rasgos que resaltan en los dos textos la parte animal de la sirena. Sin entrar en comparaciones detalladas sólo señalo de paso la similitud del pasaje en que La Ciura describe el modo en que Ligeia captura un pez y con toda naturalidad se lo come de inmediato, a dentelladas, enfrente de su amante, con una descripción similar que hace el joven irlandés cuando ve a Aneris pescar entre las piedras de la costa: “Pescaba cangrejos con una facilidad insultante [...] A veces, antes de lanzar un cangrejo a la cesta, la mascota le arrancaba una pata y se la zampaba entera” (121).

<sup>13</sup> Hay que señalar, sin embargo, que es una característica recurrente en los romances caballerescos medievales el que los amantes de hadas deben

través de su larga vida cientos de amantes pero si para ella el profesor La Ciura fue uno más, para él su encuentro con el hada fue trascendental y definió por completo su vida. En *La piel fría* el protagonista no da a conocer su nombre y su compañero sólo lleva el título ridículo de Batís Caffó, ninguno de los dos comprende la magnitud o la naturaleza de lo que les está pasando, es obvio que son básicamente figuras intercambiables en un drama grotesco.

La función que los seres humanos desempeñan en dicho drama es el de amantes-guardianes aunque no tengan plena conciencia de ello. Más difícil resulta comprender el hecho de que Aneris tenga el poder para hacer morir a los seres de su propio mundo submarino. A pesar de que en la novela nunca se afirma claramente, parece obvio que es Aneris quien obliga a salir del agua a los citaucas guerreros (todos varones), quienes nunca atacan sin el precedente del canto funesto. Tal vez la percepción del protagonista de que Aneris habla una especie de idioma humano pero invertido recobre sentido si pensamos en que esta es la manera en la que se ven las palabras reflejadas por un espejo, de este modo, si el mar es la superficie de un espejo que divide dos mundos, entonces al salir Aneris de su mundo y refugiarse en el faro (único eje vertical de la isla) está transgrediendo también las leyes de su mundo y se convierte a su vez en una sirena para su propia especie. Si bien, como se comentó arriba, los humanos tuvieron

que morir para poder ingresar a la isla, también los citaucas se enfrentan cotidianamente a la muerte por tratar de alcanzar a su sirena. Para el helenista Rosario La Ciura, personaje del cuento de Lampedusa, la reunión trascendental con la sirena se llevará a cabo en las profundidades del mar, el reino otro que los humanos esperan; para los humanos de la isla esa reunión no se dará nunca porque la sirena ha renunciado a ese reino; para los citaucas, la unión trascendental con la diosa que día tras día los llama les está igualmente vedada, obstruido el paso por dos monstruos sanguinarios que la custodian por siempre. Indiferente a ambos mundos, Aneris se entretiene en perpetuar el eterno espectáculo de la destrucción.

Una interpretación psicoanalítica tal vez nos revelaría que Aneris representa uno de los miedos atávicos de los hombres, el temor a ser enajenado por la persona amada, miedo a ser dominado mediante el sexo, es decir a la castración pero también a la pérdida del control y por tanto de la identidad. Aneris surge de las aguas como un terror antiguo emerge de nuestro subconsciente. Pero su característica más terrible sin embargo es precisamente su indiferencia, esa piel fría que le da título al libro, su mirada vacía, de azul indescriptible, inexpresiva, ni humillada cuando cualquiera de los hombres descarga a golpes sus frustraciones en ella, ni agradecida después de recibir ternezas y atenciones; morbosamente indiferente a la masacre de los citaucas, ajena a cualquier sentimiento de culpa por su infidelidad entre los hombres, no le interesa ni siquiera aprender la lengua de los conquistadores; no deja el faro porque le pertenece y son los hombres (sus protectores, sus sacerdotes) los que ascienden uno tras otro la escalera de caracol,

---

pelear al servicio de su dama hasta ser reemplazados por otro. Así por ejemplo Yvain, en *El caballero del león* de Chrétien de Troyes, amantes de un ser mágico no son capaces de asumirla por completo pues no se han podido deshacer del todo del prejuicio de pertenecer a un mundo distinto.

en el interior del faro, que conduce a compartir su lecho en el piso superior.

Aneris no necesita inteligencia, no necesita hablar, sólo necesita ser, ser es poder y no se compara a ninguno de los seres que la rodean, es un monstruo para los parámetros humanos y citaucas, una diosa siniestra de sangre y placer que puede vivir por siempre así, seduciendo a los hombres que por su incompreensión del mundo han naufragado.

El monstruo vuelve al final de la novela, la alteridad absoluta, incomprensible, silenciosa.

## CONCLUSIONES

La novela que inicia como una clásica historia de terror sufre a lo largo de su trama una evolución de la naturaleza del monstruo y por lo tanto una variación en cuanto al efecto que este produce. En un inicio lo inesperado de la aparición de los monstruos acuáticos produce un terror de tipo metafísico pues los seres monstruosos no pertenecen al mundo natural, sin embargo, muy pronto los monstruos, a base de imponerse sobre la realidad del protagonista, logran ampliar su definición de lo real hasta lograr ser incluidos en ella; la figura del monstruo sufre entonces una degradación: pierde su estatus sobrenatural para convertirse en un monstruo natural como resultado de esto el miedo que produce se transforma en un miedo físico, es decir miedo al daño corporal.

Al hacerse cotidiana la amenaza, el miedo se degrada una vez más y da lugar a la desesperación y a la angustia, sentimientos si no menos demoledores al menos ajenos al género en el cual el lector había puesto sus expectativas iniciales. Al

tener que hacer un cambio de expectativas genéricas el lector nuevamente baja la guardia y es sorprendido por un cambio final en la naturaleza del monstruo: el monstruo, de hecho, no es quien se creía sino (en un sentimiento semejante a lo *Unheimliche*) el ser con el cual el protagonista había estado cohabitando placenteramente: la sirena.

A pesar de que no representa una amenaza directa contra la integridad física de los personajes, la sirena constituye una alteridad absoluta pues su naturaleza es numinosa, es decir, se trata de una diosa presentada bajo el arquetipo literario del hada. Ante un ser de tales características la voluntad del ser inferior se reduce a honrar y obedecer aunque sea inconscientemente tal y como sucede en la novela. A diferencia del miedo representado en el texto y declarado por el personaje en la primera parte, esta segunda aparición del monstruo no suscita en los personajes un miedo tan abiertamente expuesto, sus reacciones son de estupefacción, de azoramiento, y de abandono a una fatalidad cuyas causas no terminan de comprender.

La novela juega a lo largo de sus páginas con una alteridad domesticada mientras las acciones encubren a un ser auténticamente sobrenatural. Pocos personajes de cuento de terror estuvieron así de cerca de lo absolutamente otro. ■

## BIBLIOGRAFÍA

- Brasey, Édouard (2001) *Sirenas y ondinas. El universo feérico III*, trad. Esteve Serra, Barcelona, Olañeta.
- Chrétien de Troyes (1984) *El caballero del león*, ed. Marie-José Lamerchand, Madrid, Siruela.

- Fernández Cubas, Cristina (1988) *Mi hermana Elva y Los altillos de Brumal*, Barcelona, Tusquets.
- Homero (1993) *La Odisea*, trad. de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos.
- Lecoteaux, Claude (2005) *Hadas, brujas, y hombres lobo en la Edad Media. Historia del doble*, trad. Placido de Prada, Barcelona, Olañeta.
- Lovecraft, H. P. (1995) *El horror sobrenatural en la literatura*, trad. Melitón Bustamante, México, Fontamara.
- Roas, David, "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico", en *Semiosis*, tercera época, vol. II, núm. 3, enero-julio 2006, pp. 95-116.
- Sánchez Piñol, Albert (2005) *La piel fría*, trad. Claudia Ortego Sanmartín, Barcelona, Edhasa.
- Tomasi de Lampedusa, Giuseppe (1990) *El profesor y la sirena y otros relatos*, trad. Adriana Malagrida, Barcelona, Noguer.
- Tororov, Tzvetan (1987) *La conquista de América. La cuestión del otro*, trad. Flora Botton Burla, México, Siglo XXI.

# COMPETENCIAS Y HABILIDADES EN LA NUEVA CULTURA EDUCATIVA

Gloria Cervantes\*

Actualmente en el discurso educativo universitario se hace cada vez más frecuente la mención y la reflexión de lo que significan las habilidades y las competencias, y el papel que juegan en el currículo. Afirmaciones como la de Ronald Barnett (2001:15) dan un giro al discurso convencional de la academia: “La educación superior forma parte de la industria del conocimiento, (...) genera graduados con habilidades para manejar los conocimientos de modos determinados”.

Esta nueva perspectiva modifica radicalmente el estatus del conocimiento como una categoría intelectual y selectiva, restringida a la epistemología y a principios metodológicos, y lo amplía y diversifica a las necesidades de la vida cultural y social que exigen además actitudes y destrezas que anteriormente no se consideraban inherentes a la aplicación de los conocimientos.

Como se observa en documentos oficiales y programas de estudio<sup>1</sup>, la compe-

tencia académica está siendo desplazada gradualmente por la competencia operativa, es decir, el saber qué es sustituido por el saber cómo. A estos cambios sub-yacen las ideologías que se van conformando, así como las prácticas que se les asocian en lo que respecta al currículo y a la organización de las propias universidades.

A decir de Barnett, las ideas debatidas en cada caso, son representativas de ciertas fuerzas e intereses sociales en acción.

Es un hecho que la educación superior (ES), no puede comprenderse al margen de sus relaciones con el mercado laboral<sup>2</sup>, no obstante, ha existido siempre la tendencia a entender el nivel superior como un mundo aparte, desvinculado, incluso, de los otros niveles escolares del sistema. La búsqueda de relaciones, continuidades y semejanzas entre ellos, es apenas reciente y los casos son aislados.<sup>3</sup>

Tradicionalmente, desde sus orígenes, la universidad ha sido considerada como

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> Se puede apreciar en los programas de estudio desde la educación preescolar hasta el nivel universitario, la inclusión de nueva terminología como “competencia y habilidad”. Programa de Educación Preescolar, SEP, 2004.

<sup>2</sup> Mucho menos en las circunstancias actuales con índices de desempleo creciente. El 40% de la población con educación media superior y superior, está desempleada. INEGI, 2004.

<sup>3</sup> Por ejemplo, es notoria la desvinculación de los docentes dedicados a las distintas áreas en el país, lo que ha significado uno de los impedimentos para solucionar el bajo rendimiento educativo.

un fenómeno de elite, y actualmente se ha transformado en un fenómeno de masas que cada vez reconoce más su papel social.

Barnett conceptualiza la universidad como una institución posmoderna, que con sus formas fragmentarias de pensamiento, su estilo cognitivo y su orientación intelectual, ha abandonado la creencia de ser el depósito cultural del pensamiento correcto.

La llegada de lo que se conoce como desarrollo humano con autores como Adorno, Horkheimer y Habermas, marca el inicio de una concepción más abierta acerca del currículo, con relaciones más cercanas a la sociedad.

Todas las ideologías educativas son arbitrarias, explicitan ciertas ideas y silencian otras. La razón de la omisión de ciertos tópicos e incluso el olvido de otros, reflejan mundos e intereses limitados.

Pero, qué ofrece la universidad para conocer y aprender y, por otra parte, qué espera la sociedad de las formas de conocimiento que se promueven en la universidad. Un rasgo que se acentúa cada día más, en este sentido, es el incremento del interés de la sociedad por el conocimiento como signo de modernidad y de su propio proyecto.

Pero qué significa que se empiece a incluir en el discurso de la ES, términos tales como operatividad, desempeño, habilidades, competencias, eficiencia, destrezas, etcétera, que modifican el lenguaje como práctica social y remiten ahora a referentes antes no pertinentes al discurso de la academia. En primer término, significa que la universidad está cambiando a formas antes no consideradas. De ser una institución pequeña que funcionaba en los márgenes de la sociedad, la universidad ha crecido

y se ha incorporado al conjunto de instituciones más relevantes de la misma.

Actualmente, el Estado moderno patrocina y promueve a la universidad en cuanto a sus capacidades económicas y productivas. Tres son los factores que ejercen influencia sobre el carácter de la ES: el Estado, el mercado y las instituciones económicas de la sociedad moderna. Por esta razón se han empezado a efectuar intercambios entre ellos, especialmente debido al fenómeno de la globalización. Esto ha producido un conjunto cambiante de ideas y significados que configuran una comprensión nueva de la ES.

El lenguaje de la ES está adoptando tanto el lenguaje de la sociedad como su ideología de libre empresa y consumo. La cultura y la ciencia se han homologado a los artículos de consumo y deben, por tanto, ajustarse a criterios que escasamente tienen que ver con lo académico.

Es necesario detenerse a considerar también las tendencias privatizadoras del Estado, las reducciones a los presupuestos de las universidades públicas, los apoyos a las privadas y la escasa atención que en los tiempos recientes se otorga a la educación, la ciencia y la cultura.

Ronald Barnett en su libro *Los límites de la competencia* (2001), realiza un estudio comparativo de la competencia operacional que se requiere en una empresa y de la competencia académica indispensable en el mundo universitario. Su método consiste en contrastar categorías con el objeto de caracterizar dos ámbitos distintos.

La crítica a esta polaridad radica, para Barnett, en separar de manera ilegítima el pensar del hacer, pues en cualquier nivel de complejidad operativa se requiere el pensamiento y, a su vez, el pensamiento en sí mismo es una forma de acción.

Al no ser posible, en términos de espacio, ir al análisis de todas las categorías consideradas por el autor, me referiré únicamente a la comunicación.

La comunicación es un elemento fundamental para ambas concepciones de la competencia, pero el sentido que se le da al término varía radicalmente en una y otra. La forma de comunicación asociada con el significado operacional de competencia es la de ganar e influir sobre las personas. Es una forma de comunicación pensada para obtener resultados. Entre ellos, un cambio en la actitud y un deseo de adoptar una nueva cultura organizativa, tanto como la firma de un contrato. La comunicación se desarrolla en beneficio de la organización y de su éxito, su crecimiento o su supervivencia.

La comunicación en su modalidad académica se realiza por el bien de la disciplina, es decir, su desarrollo o su avance. Existen algunos requerimientos de comunicación transdisciplinarios que se construyen en torno a normas de veracidad, sinceridad, compromiso y autenticidad. En este punto es de destacarse la intención de Barnett por presentar a los interlocutores de la academia en un medio aséptico, desprovistos de un sentido del éxito y con un menosprecio por el poder, lo cual no corresponde con la realidad en el mundo universitario. Tal vez puedan ser intereses de segundo nivel, pero están presentes en esta comunidad también. Por lo que se puede decir que de alguna manera en la universidad se reproducen los mismos procesos que en el exterior.

Al continuar con el análisis surge la pregunta: ¿Son las habilidades generales del trabajo las mismas que las del ámbito académico? No debería ser la misma cosa.

La comunicación en el mundo en general puede girar primordialmente en torno del poder y los resultados. El mundo académico, en cambio, tiene la responsabilidad de buscar la verdad y dar más valor a la verosimilitud que a los componentes evidentes de la comprensión comunicativa. Las habilidades comunicativas de ambos ámbitos no son un unitario en las definiciones de competencia, porque los objetivos internos y los estándares de ambos tipos de comunicación son diferentes. La comprensión está presente en el mundo corporativo, pero es una comprensión que se obtiene dentro de una estructura de poder y éxito. Lo que cuenta, en cambio, en el mundo académico, es la ilustración basada en la verdad.

Pero, a pesar de estas diferentes concepciones, el currículo está cambiado no sólo para aceptar las propuestas externas sino también por estar conformando una ideología diferente, en gran medida por la necesidad del desarrollo de habilidades orientadas a un mercado de trabajo que se caracteriza por el cambio y la incertidumbre. También es evidente que las universidades contemplan la comunicación estratégica.

A medida que las universidades se convierten en organizaciones, en burocracias organizadas jerárquicamente, y que los profesores pasan a ser "recursos humanos", la comunicación se vuelve menos dialógica y más estratégica. Se concentra en las cosas se hagan, en producir respuestas institucionales a los desafíos del entorno en el cual opera la universidad, y se interesa en llegar a visiones del mundo caracterizadas por el mejor argumento.

En resumen, empleando la metáfora de Barnett: esta colonización del terreno de la comunicación estratégica invade

la esfera académica, Actualmente los docentes son juzgados por su capacidad de desempeño.

Las habilidades comunicativas son simplemente el elemento más popular de las habilidades transferibles. La transferibilidad que se asocia con lograr que las cosas se hagan y obtener efectos sobre las personas y las organizaciones; no puede ser la misma transferibilidad de las habilidades asociadas con el triunfo del mejor argumento. Son dos habilidades contrastantes de la competencia humana que representan intereses fundamentalmente distintos respecto del control y la comprensión.

Como se ha mencionado anteriormente, la universidad ha sido por mucho tiempo un espacio cerrado que algunos han llamado "un claustro de ideas" (John Swales). No obstante, ambos contextos, tanto el académico como el operacional, tienen elementos de cerrazón como sucede con cualquier conjunto sistemático de interacciones humanas. Las disciplinas son más propensas a la cerrazón que los contextos operacionales porque tienen un alto grado de sistematicidad. Sus criterios de verdad, sus paradigmas, y sus modos de comunicación especializada hacen de su discurso un recurso intelectual dirigido a unos cuantos. Esto si se toma en cuenta además que la población universitaria del país fluctúa en poco más del 2%.

Una vez propuesto el marco referencial para ubicar la noción de competencia en el discurso de la ES, pasemos a examinar algunos casos concretos en que las nociones de competencia y habilidades estructuran de manera importante programas de estudio, exámenes, planes y documentos oficiales públicos y privados de la educación en México.

En el Programa de Educación Preescolar (México, 2004), los contenidos básicos están constituidos por las **competencias clave** en él establecidas. En este documento se entiende por competencia la capacidad de actuar eficazmente en situaciones diversas, capacidad que se apoya sobre conocimientos pero que no se reduce a su dominio, pues abarca habilidades y actitudes necesarias para el desempeño personal y social. Estas competencias abarcan las emociones y las relaciones interpersonales, el lenguaje en todas sus manifestaciones, el razonamiento y el desarrollo físico.

Una competencia es considerada clave, esencial o de base si permite a los individuos acceder a niveles de logro progresivamente complejos para continuar aprendiendo durante toda la vida, tomar decisiones y participar activamente en su ámbito cultural y social.

Este programa basado en la didáctica de la intervención pedagógica, propone un paradigma integrador sociocognitivo que da gran importancia al desarrollo de capacidades y destrezas, al pretender iniciar al alumno como protagonista de su aprendizaje para que dé sentido a lo que aprende y sentido al escenario donde aprende. (Pérez Flores, 1999:267).

Como se puede apreciar, desde la educación inicial están presentes las competencias en la estructuración del programa de estudios, se parte de esta perspectiva para cumplir con los objetivos que se pretende alcanzar. Es un planteamiento pedagógico innovador e integral que dará paso a generaciones de niñas y niños con una idea más gratificante de lo que es la escuela, más allá de los enfoques tradicionales.

En el nivel básico los programas de estudio comprenden también este enfoque

centrado en habilidades, sin embargo el profesorado de la escuela elemental, en su mayoría se apega a los modelos educativos tradicionales, privilegiando los conocimientos especialmente memorísticos y los hábitos de una disciplina mal entendida que deja de lado la adquisición de habilidades, competencias y hace todo lo posible por terminar con la creatividad<sup>4</sup>. El buen inicio que puedan haber tenido los niños en el nivel preescolar, en la primaria se pierde, se obstaculiza y la escuela pasa a ser un sitio poco apetecible para ellos. En este nivel los alumnos empiezan a tener creencias y actitudes negativas hacia la lectura, la escritura y las matemáticas, lo que afecta la adquisición de habilidades y competencias que son estratégicas para la comunicación, la adquisición de conocimiento y el desarrollo del pensamiento.

Cuando nos referimos a las habilidades conceptualizamos, en primer término, una disposición natural o adquirida que incide en un campo específico del comportamiento. De acuerdo con Gagné (1970), son capacidades intelectuales necesarias para ejecutar una tarea en forma correcta, de tal modo que, una vez activadas, facilitan el aprendizaje. Las habilidades estructuran acciones globales para fines específicos como son las competencias.

A medida que se avanza en los niveles escolares se puede constatar que las competencias son una categoría reconocida con un alto valor pedagógico<sup>5</sup>. Sin em-

bargo, en la práctica los adolescentes que cursan la educación media no adquieren las destrezas y capacidades que los programas de estudio marcan en sus objetivos.

En un documento del de bachillerato se utiliza el término *competencia adquirida* para describir cómo se puede acreditar este nivel por vías extraescolares:

El acuerdo 286 se estableció con fundamento en el Artículo 64 de la Ley General de Educación para permitir que la Competencia adquirida por vías ajenas a las escolares sea reconocida públicamente por la autoridad educativa. (Acreditación de Conocimientos Equivalentes al Bachillerato) CENEVAL 2004.

Pese a que las competencias y las habilidades potencian la mayor parte de los programas escolares los resultados no son los esperados. Las evaluaciones nacionales e internacionales (PISA 2007) califican la educación mexicana como muy rezagada y la colocan al lado de países con mayores desventajas económicas y culturales que el nuestro. Las evaluaciones internacionales señalan que en México los estudiantes de educación básica aprenden a decodificar un texto pero no logran comprender su significado; asimismo, revelan que un alto porcentaje de estudiantes no son capaces de realizar tareas de lectura muy elementales y operaciones básicas de las matemáticas.

En el nivel universitario este nuevo discurso de adquisición de competencias y habilidades también incide en la toma de decisiones para determinar la estructura y el contenido de los exámenes de selección.

En el caso particular de la Universidad Autónoma Metropolitana los objetivos formulados por ésta señalan que el Sistema de Selección debe garantizar que se

<sup>4</sup> Es necesario señalar que existe un número significativo de docentes en educación básica que no corresponden a este perfil.

<sup>5</sup> Robert Gagné explica que las habilidades se definen por tres atributos: su especificidad conceptual, sus propiedades de transferencia y por su utilidad en el alcance de objetivos culturalmente valiosos.

elige a los mejores aspirantes al nivel licenciatura. Para ello es necesario definir el Perfil de Ingreso y formular las Tablas de Validez de Contenidos para el Examen de Selección.

Para integrar el perfil deseable se propuso considerar las siguientes categorías: los conocimientos, las habilidades y las actitudes. Si bien se señaló la relevancia de las actitudes<sup>6</sup>, dada su complejidad se propuso su integración y las Tablas de Contenidos únicamente consideraron los conocimientos y las habilidades.

Un punto de discusión notable giró sobre los porcentajes que podrían darse a los conocimientos y a las habilidades, y para el caso particular del Examen de Selección en Ciencias Sociales y Humanidades por primera vez se elevó a 40 % el valor de las habilidades, y a 60 % el de los conocimientos.

La razón de esta proporción se basa en la reflexión de que quien pretenda iniciar estudios superiores en estas áreas ha de tener, además de conocimientos, habilidad para buscar información, seleccionarla, probarla, valorarla y utilizarla oportunamente. Para mantenerse en la Universidad con un rendimiento aceptable, el alumno tendrá que incrementar sus habilidades comunicativas y de estudio, desarrollar procesos de razonamiento que faciliten el aprendizaje, así como integrarse socialmente a la comunidad universitaria.

Como punto final se presenta el estudio de seguimiento de egresados elaborado por la UAM-A (1994-1999) donde se muestra el grado de exigencia que encuen-

tran los graduados en el espacio laboral en relación con los conocimientos, habilidades y actitudes<sup>7</sup>. La metodología utilizada en este caso se basó en la encuesta sobre desempeño profesional aplicada a los egresados que se procesó y sistematizó en la tabla que se anexa al final.

Entre los aspectos que se pueden destacar más estos datos<sup>8</sup>, se distinguen por sus altos porcentajes las siguientes habilidades:

Habilidad para encontrar soluciones:  
71.4 %

Habilidad para tomar decisiones:  
60 %

Habilidades de razonamiento lógico y analítico: 57.1%

En cuanto a las actitudes se les otorga altos porcentajes también a:

Asumir responsabilidades: 65.7 %

Puntualidad y formalidad: 54.3 %

Disposición para aprender constantemente: 51.4 %

Frente a porcentajes menores registrados, como se puede constatar en la tabla mencionada, para aspectos cognoscitivos:

Conocimientos generales de la disciplina: 40 %

Conocimientos especializados: 31.4 %

Es decir los egresados de Ciencias básicas e ingeniería de la UAM-A, perciben que para las empresas es preferible contratar profesionales que presenten las habilidades y actitudes arriba cuantificadas, que aquellos que tengan únicamente gran cantidad de conocimientos.

En conclusión, es un hecho que las competencias estructuran los ejes de los pro-

<sup>6</sup> La categoría de actitudes ya ha empezado a considerarse como un factor determinante en el perfil de ingreso, debido a que explican fenómenos escolares tales como el desempeño, el rendimiento, la motivación, etcétera.

<sup>7</sup> Existen estudios más recientes elaborados en 2005 que tocan otros aspectos curriculares. (De Garay)

<sup>8</sup> En este estudio de seguimiento se pueden inferir deducciones esclarecedoras sobre otros puntos de exigencia que se muestran en la tabla.

gramas educativos en México desde la educación inicial hasta los niveles universitarios. Las habilidades y las actitudes han llegado a tener el rango que en otro tiempo se le concedió a los conocimientos, esto nos indica que el diseño curricular de-

be cambiar. En general debe reformularse, atendiendo a las expectativas actuales que requieren otro perfil profesional, un perfil más integral en el que se combinen acertadamente los conocimientos, las habilidades y las actitudes.

TABLA. EXIGENCIA EN EL DESEMPEÑO PROFESIONAL ACTUAL DEL EGRESADO DE ACUERDO CON SU EXPERIENCIA LABORAL ACTUAL, ¿CUÁL ES EL GRADO DE EXIGENCIA QUE ENFRENTA EN LOS SIGUIENTES ASPECTOS?\*

	Exigencia				Total
	Ninguna	Poca	Moderada	Mucha	
<b>CONOCIMIENTOS</b>					
Generales de la disciplina	2.9	2.9	54.3	40.0	100.0
Especializados	11.2	17.1	40.0	31.4	100.0
Lenguas extranjeras	8.6	22.9	34.3	34.3	100.0
<b>HABILIDADES PARA</b>					
El manejo de paquetes computacionales	8.6	5.7	42.9	42.9	100.0
El razonamiento lógico y analítico	dnde	14.3	28.6	57.1	100.0
La aplicación del conocimiento	dnde	14.3	37.1	48.6	100.0
La toma de decisiones	dnde	11.4	28.6	60.0	100.0
Encontrar soluciones	dnde	5.7	22.9	71.4	100.0
La búsqueda de información pertinente y actualizada	2.9	14.3	51.4	31.4	100.0
Procesar y utilizar la información	2.9	8.6	51.4	37.1	100.0
Trabajar en equipo	dnde	8.6	40.0	51.4	100.0
Para la dirección / coordinación	2.9	17.1	40.0	25.7	100.0
La administración	11.4	25.7	42.9	31.4	100.0
<b>ACTITUDES</b>					
Disposición para aprender constantemente	2.9	17.1	31.4	51.4	100.0
Puntualidad / formalidad	2.9	8.6	34.3	54.3	100.0
Buena presentación	5.7	28.6	34.3	31.4	100.0
Asumir responsabilidades	dnde	5.7	28.6	65.7	100.0
Creatividad	5.7	8.6	42.9	42.9	100.0
Identificación con la empresa / institución	5.7	17.1	31.4	45.7	100.0

\*Seguimiento de Egresados 1994 y 1999 de la División de Ciencias Básicas e Ingeniería, Coordinación General de Planeación, México, UAM-A, mayo 2001.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bárceñas Pozos, Laura (2000) *Nivel de desarrollo en las habilidades de Investigación de alumnos de la licenciatura de Nutrición y Ciencia de los Alimentos de la Universidad Iberoamericana* (tesis de maestría) Universidad Iberoamericana. Departamento de Ciencias de la Educación, Puebla.
- Barnett, Ronald (2001) *Los límites de la competencia*, Barcelona, Gedisa.
- De Garay, Adrián (2006) *Programa de trabajo de la Rectoría: 2005-2009*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Gagné, M. Robert (1970) *Principios básicos del aprendizaje para la instrucción*, México, Diana.
- Pérez Flores, Rafael (1999) *Desarrollo de capacidades de alumnos* (tesis doctoral) Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Reyzábal, María Victoria y Ana Isabel Sanz (2002) *Los ejes transversales*, Barcelona, Praxis.
- Proyecto de reestructuración. Sistema de Admisión y seguimiento.* Dirección de Sistemas Escolares. Universidad Autónoma Metropolitana, México, mayo de 2004.
- Estructura orgánica y funcional.* Sistema de admisión y seguimiento del proceso de selección de aspirantes a licenciatura de la Universidad Autónoma Metropolitana. México, mayo de 2004.
- Seguimiento de Egresados 1994 y 1999 de la División de Ciencias Básicas e Ingeniería.* Coordinación General de Planeación. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. México, 2001.

# LA REDACCIÓN UNIVERSITARIA: UNA TAREA INACABADA

Rosaura Hernández Monroy\*

*Dans ce livre immortel, comme dans  
la nature au printemps,  
on ne trouve point deux  
feuilles d'un meme vert.  
Quelle immense variété de nuances*  
Diderot

**E**n la universidad confluyen diversos saberes, con sus enfoques teóricos, metodológicos y, por supuesto pedagógicos; el estudiante durante su proceso de formación vive envuelto en un ámbito cuyas condiciones son complejas y diversas, además de que el acceso, comprensión y producción de conocimientos no es sencillo. Por todo esto, la formación profesional demanda a los alumnos la movilización de estructuras cognitivas globales y específicas para interactuar con los conocimientos provenientes de cada saber. Estas estructuras son formas elaboradas de pensar que se manifiestan, tanto en la realidad como en la escritura de los dominios conceptuales, de tal manera que ellas permiten acceder a la construcción de modelos de representación, acordes con las lógicas de conocimientos en los campos de saber.

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

Es importante puntualizar que la formación universitaria no está garantizada por el mero contacto con los autores clásicos de los diversos campos del saber, sino que demanda de los estudiantes el aprendizaje y uso de las prácticas letradas académicas, entendiendo por éstas: la representación mental de la tarea, el análisis, el problema, el establecimiento de objetivos, conocimiento del discurso, traducción del problema y textualización; es decir, el desarrollo de habilidades comunicativas, a través de la lectura y la escritura. Porque a pesar de que la lengua escrita está presente en el entorno cotidiano, el aprendizaje del código exige adiestramiento y una preparación específica.

La capacidad de leer, en el sentido de comprender, contextualizar, interpretar, textos elaborados, y la capacidad de escribir para dar cuenta de la adquisición de estos conocimientos se ha convertido en el eje fundamental de la instrucción. A lo largo de todos los ciclos de la enseñanza escolar se hace necesario, para quien estudia progresar en la conciencia lingüística y la descontextualización, que se requiere para leer y comprender explicaciones cada vez más abstractas, especializadas y complejas. Todo el curriculum educativo

se basa en operar con sistemas de representación de la realidad, principalmente escritos; lo cual demanda al estudiante el irse adiestrando en el dominio de la habilidad de la escritura.

Sin embargo, ahora nuestros estudiantes se ven expuestos a una gigantesca red informática que incorpora términos de otros idiomas y además su vocabulario se reduce paulatinamente, lo que redundará en una disminución de sus ideas; lo cual se evidencia cuando realizan alguna exposición oral en el salón de clases. La costumbre de recibir información a través de la televisión, los aparta de la práctica de la lectura, teniendo como efecto negativo la atrofia de sus capacidades imaginativas y de razonamiento; ya que estos medios audiovisuales son poco demandantes, escuchan frases cortas, muy repetitivas, con un registro lingüístico muy sencillo de decodificar. No es la misma exigencia a la que se ven expuestos con la lectura de un libro, dinámica en la cual, activan sus potencias discursivas, estimulan su conciencia crítica y se ven obligados a transformar en imágenes de propia creación, los signos del lenguaje.

Contra esta realidad debemos luchar los profesores universitarios de Redacción, hacer conscientes a los estudiantes de la importancia de elevar su competencia comunicativa, recordarles que como dice Alex Grijelmo en su libro *Defensa apasionada del idioma español*: el idioma y sus normas no constituyen un fin en sí mismos, sino sólo un reflejo. Quien escribe correctamente muestra que ha disfrutado de una escolaridad adecuada, que ha leído libros y tiene ejercitada la mente.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Alex Grijelmo. *Defensa apasionada del idioma español*. Madrid, Taurus, 2002. p. 45.

La reflexión que deseo realizar en este trabajo es sobre lo que está ocurriendo con nuestros estudiantes de las licenciaturas del Tronco Común de la División de Ciencias Sociales y Humanidades que cursan Redacción y que realmente no llegan a cumplir el objetivo de redactar, no porque los profesores no hagamos el esfuerzo de generar ejercicios adecuados en clase, repasar modelos de géneros discursivos textuales, dar asesorías para revisar sus errores en redacción; sino porque nos enfrentamos al retraso enorme que ellos traen de información gramatical de sus grados anteriores y a la poca conciencia de los colegas de otras asignaturas de que ellos también deben apoyar con sus saberes, en la revisión rigurosa de la ortografía, sintaxis y coherencia de los textos que les entregan los estudiantes en sus materias.

## ESCOLARIDAD PREVIA

El lenguaje proporciona un medio, no sólo para representar la experiencia, sino también para transformarla. Chomsky ha puesto de manifiesto en los últimos años, que las reglas transformacionales de la gramática suministran un instrumento sintáctico<sup>2</sup> para reordenar las realidades que uno experimenta. Una vez que el niño ha interiorizado el lenguaje como instrumento cognitivo, le es posible representar y transformar sistemáticamente las regularidades de la experiencia con mayor flexibilidad y poder.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> V. Noam Chomsky, (1974) *Estructuras sintácticas*, Madrid, Siglo XXI.

<sup>3</sup> V. Para mayor información al respecto J.S. Bruner. (2001) *Desarrollo cognitivo y educación*, Madrid, Ediciones Morata.

El papel de la escuela será fundamental como transmisora de habilidades básicas; la enseñanza de conceptos esenciales le hará avanzar progresivamente del pensamiento concreto a la utilización de modalidades de pensamiento conceptualmente más adecuadas. Los niños aprenden casi todas las cosas más rápidamente que los adultos, siempre y cuando les sean presentadas en términos comprensibles para su entendimiento.

Pero, qué pasa con la enseñanza de la gramática y la sintaxis en las primarias y secundarias en México, se convierte en una educación memorística en la cual los alumnos aprenden reglas de comas, acentos, tipos de oraciones para pasar un examen, obtener una calificación; sin embargo, nunca organizan sus ideas en un texto, las releen, las corrigen, las revisa el profesor. Nunca practican realmente la redacción.

Después de esta desagradable experiencia, a través de la cual los estudiantes han interiorizado, que la redacción sólo fue una aburrida clase donde se aprendió de memoria: el antepresente, subjuntivo, oraciones subordinadas, etcétera y palabras tan extrañas como pleonismo o gerundio; sin nunca explicarse para que servían o cómo se aplicaban; estos estudiantes ingresan al bachillerato y desafortunadamente, la historia se repite. Nuevamente, el profesor repasa gramática y sintaxis, sin promover que en la clase se practique la escritura, se revise y exista una retroalimentación, para que los estudiantes corrijan sus textos.

Evidenciando la deficiente política educativa, el Dr. Gregorio Hernández Zamora, profesor de la Universidad de Berkeley, irónicamente imagina que si una potencia extranjera nos hubiera conquistado, éste

sería el régimen de terror educativo que hubiera establecido:

Para impedir que nuestros alumnos aprendieran a escribir se comenzaría por prohibir que entendieran para qué diablos sirve escribir, dentro y fuera de la escuela. Se les exigiría portar siempre lápiz o pluma en la mano, pero los maestros raramente les pedirían escribir textos originales de más de una o dos oraciones. Durante semanas, meses y años enteros los pondrían –en cambio– a escribir copias, dictados y planas de palabras sueltas, de oraciones sin sentido o de bolitas y palitos (para mejorar la letra y aniquilar la inteligencia). Les ordenarían abrir su libro de texto y rellenar para completar oraciones. Limitaríamos cuidadosamente su escritura a apuntes, cuestionarios, resúmenes (del tipo copie y pege, no piense).<sup>4</sup>

Desafortunadamente, no es una potencia maléfica la que ha sumido en un analfabetismo funcional a los alumnos, sino han sido los propios docentes de este país, sobre todo los profesores de los primeros ciclos, primaria y secundaria, a través de una repetición tediosa de conceptos que nunca aplican en la práctica, provocando que los estudiante visualicen la gramática como un tortuoso corsé, una obligación absurda que no tiene ningún sentido cumplir; obviamente esta opinión negativa la extrapolan a la sintaxis, la semántica, la ortografía, etc. y terminan por considerar inútil el aprendizaje de la redacción.

A lo anterior se suma, que cuando el profesor de biología, historia, literatura, química, etc. solicita una tarea por escrito

<sup>4</sup> Gregorio Hernández Zamora. *Deficiente política educativa. ¿Se puede leer sin escribir?.* La Jornada. 18 de abril de 2004. Suplemento Masiosare. p. 4.

para su curso sólo pide un “trabajo” sin especificar las características textuales del mismo. Por lo tanto, el alumno nunca recibe la orientación precisa de qué se le solicita: un resumen, un comentario, una reseña, por mencionar algún género; ni tampoco un modelo del cual partir, para la realización de dicho “trabajo”

Con todos estos antecedentes escolares y después de haber tenido profesores que tampoco tienen el hábito de redactar, ni publicar, ya que los profesores de primaria, secundaria y bachillerato pocas veces lo practican, nuestros alumnos universitarios, llegan con muy poco entrenamiento en la habilidad textual. Por lo tanto, a este nivel escriben sin pudor “a visto” “ más sin en cambio” “desiciones”, redactan oraciones sin sujeto, cambian bruscamente las ideas de un párrafo a otro, su léxico es muy escaso y sienten un gran pánico ante la hoja en blanco.

Considero que la SEP con la política que ha impuesto de no permitir que los profesores puedan aplicar menos de cinco de calificación a los alumnos, ha propiciado un descenso considerable del nivel educativo, ya que los estudiantes cada vez se esfuerzan menos. Aunado a esto, el profesor se siente cada vez menos apreciado como una figura de autoridad y respeto; y este aspecto, sobre todo en el nivel de secundaria tiene un peso relevante en la interacción escolar cotidiana.

Recordemos que quien no sea capaz de comprender algo tan básico como la escritura, quien no tenga garantizada esta capacidad de comunicación, pocos progresos logrará en su vida intelectual; se convertirá en un ser acrítico, incapaz de analizar a su realidad social y por tanto un ciudadano, fácilmente manipulable. No puede convertirse en arquitecto, quien no entiende la

estructura de un ladrillo. Acertadamente el poeta Rafael Cadena apuntaba: “el desconocimiento de la lengua limita al ser humano en todo sentido. Lo traba; le impide pensar, dado que sin lenguaje esta función se torna imposible; lo priva de la herencia cultural de la humanidad y especialmente de la que pertenece a su ámbito lingüístico; lo convierte en presa de embaucadores, pues la ignorancia lo torna inerte ante ellos y no le deja detectar la mentira en el lenguaje”<sup>5</sup> Esperemos que esta no sea la intención que subyace en la autoridades educativas.

## LA REDACCIÓN EN LA UNIVERSIDAD

En la universidad los estudiantes se ven obligados a textualizar gran cantidad de trabajos que sus profesores de diversos cursos les encargan: resúmenes, reseñas, reportes; en los cuales presentan dificultades específicas para la composición escrita. Muchos de los profesores universitarios de diversos campos disciplinares externan opiniones como: “los alumnos no comprenden lo que leen...”; “... redactan muy mal, no se entiende lo que escriben...”; “...los estudiantes tienen dificultad para tener una postura crítica sobre lo que leen...”; “... están acostumbrados a copiar y pegar del texto”; “falta hábito de lectura”. En estas expresiones se infiere el supuesto, de que las destrezas, en cuanto habilidades comunicativas del alumno formarían parte de un proceso cerrado y acabado en los niveles de escolaridad previos.

Por lo tanto, aprender a leer y escribir no parece constituirse en un proceso que

<sup>5</sup> Rafael Cadena. *En torno al lenguaje*. Caracas, Arcos, 2004. p. 57.

deba continuar desarrollándose en la vida adulta y que, en consecuencia, en el contexto universitario, se piensa que tampoco se requiere de la intervención del docente en cada dominio de conocimiento. Cuando aún, el estudiante está muy necesitado de un guía constante (no importando su disciplina) para que su voz sea como el *Altazor* de Huidobro que le diga: "He ahí tu paracaídas, que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso".<sup>6</sup> Súbitamente, el joven universitario se ve expuesto a lecturas muy complejas, descontextualizadas, tal vez sólo el capítulo de un libro, un artículo de un autor; de las cuales el profesor le solicita que las lea, las analice y además realice un trabajo escrito.

Estas situaciones hacen que, en muchas ocasiones, los maestros universitarios exploremos los éxitos o los fracasos de los estudiantes en su desempeño universitario, a partir de sus experiencias escolares previas y que busquemos causas externas que desentrañen sus bajos rendimientos. Considero que una de las funciones de la educación superior es profundizar en las investigaciones, que exploren las condiciones contextuales concretas en las que surgen y se desarrollan actividades de comprensión de textos escritos académicos y tareas escritas de ellos, en el marco de asignaturas del área profesional.

La necesidad de descifrar de manera comprensiva algunas prácticas y concepciones sobre la escritura, en las que participen tanto docentes como alumnos; quizá pueda ayudar para realizar propuestas de formación que, si bien no eliminan la problemática, si estarían encami-

nadas a la consolidación de un trabajo pedagógico y didáctico, en el que la calidad y profundidad de las actividades relacionadas con la redacción, redunden en aprendizajes significativos.

Es comprensible que las decisiones que tomamos los docentes, vinculadas con la enseñanza de saberse específicos a través de la lectura y la escritura, no tienen que ver con malas intenciones, sino con desconocimiento. Por consiguiente, pensemos que los maestros universitarios requerimos de apoyos, desde la formación pedagógica hasta una mayor vinculación institucional, que nos permita apuntalar a los estudiantes, en procesos de enseñanza; es decir, mediados y regulados externamente, los tiempos que damos al escribir, las herramientas que ofrecemos, la retroalimentación que proveemos y las condiciones que creamos, para favorecer la reescritura de los borradores de los escritos, que les encargamos a los estudiantes, así veremos mejores resultados en la textualización de los educandos.

En la universidad, el conjunto de profesores manifiesta un evidente énfasis en la lectura y escritura, como una actividad extraclase; ya que, en la mayoría de los casos se asigna como estudio independiente, más que ver estas actividades como un proceso y estrategia de aprendizaje. Por esta razón, los profesores de cursos como Economía, Doctrinas Políticas, Derecho Civil, etc. les encargan a los estudiantes gran cantidad de reportes, resúmenes, reseñas de artículos o libros, y al recibir estos contemplan, con frustración, pésimas redacciones. Sin analizar que debieron ofrecerles una guía cuidadosa antes.

Estas actividades que deberían convertirse en una tarea provechosa para internalizar, tanto contenidos programáticos de los

<sup>6</sup> Vicente Huidobro. *Altazor*. Buenos Aires, Emecé, 1998.

cursos correspondientes, como práctica discursiva, para los alumnos; se vuelve una carga fatigosa de labores, en las que sólo existe un simulacro de escritura; los estudiantes realmente no realizan el ejercicio de textualización; terminan sólo copiando y pegando del original o bajando de internet textos que circulan en la red; además de quejarse de que leen mucho en cada materia y tiene poco tiempo para cada trabajo. Por otro lado, los profesores tratan de convencer a los muchachos de que ese ritmo de trabajo es beneficioso para ellos y que con la práctica poco a poco “se van a ir soltando” y cada vez va a ser más fácil escribir.

Como podemos observar, la responsabilidad sobre cómo leer y escribir para aprender está puesta sobre el estudiante, quizá porque se considera que una vez que se llega a la universidad, ya se dominan estos procesos y a partir de este supuesto se justifica que sean actividades y no procesos, realizadas por fuera del aula o en una sesión de clase, sin apoyo del docente o vía asesorías. Imaginando que entre más se lea y escriba, cada vez será más fácil hacerlo; sin dimensionar, la alta complejidad de algunas tareas que encargan, ya que algunos maestros, incluso, dejan escribir un ensayo en los primeros trimestres de la licenciatura.

En la División de Ciencias Sociales y Humanidades, se imparte un curso de Redacción Universitaria en el primer trimestre, para los estudiantes de las cuatro licenciaturas<sup>7</sup>, cuyo objetivo es incrementar la competencia comunicativa de los alumnos para cumplir adecuadamente las tareas de sus otros cursos. Pero, como ya analizamos en la primera parte de este

trabajo, los estudiantes de primer ingreso llegan con un nivel muy bajo de conocimientos lingüísticos, el trimestre consta de 11 semanas de trabajo y la actitud del alumnado es de cierto rechazo, ya que perciben este curso, como una materia no esencial para su formación profesional. Por lo tanto, la tarea de actualizarlos y propiamente saber redactar, se vuelve titánica para nosotros como profesores de estos cursos, sin el apoyo de nuestros colegas.

Creo que es de vital importancia, lograr que el saber lingüístico en la universidad deje de ser visto por los estudiantes, como un valor de cambio en el mercado de sanciones y de beneficios escolares, para pasar a ser una verdadera herramienta de comunicación y de conocimiento; aunado a que los profesores de todas las asignaturas lo utilicen como una práctica académica compleja e intencional, que moviliza esquemas mentales diversos y que permite nuevos modos de pensamiento y de acceso a comunidades disciplinarias, en las que se están formando los estudiantes. Ya que es muy limitado pensar que el principal valor de las tareas escritas es el funcional, en tanto que se las debe asumir como medios de comunicación y de transmisión de información y como instrumentos de registro que amplía la capacidad de la memoria.<sup>8</sup>

Considero que si la redacción universitaria se visualizara como una tarea inacabada que todavía necesita el apoyo de todo el conjunto de profesores de la institución, sería más fácil resolver la grave deficiencia que presentan los estudiantes

<sup>7</sup> Administración, Derecho, Economía y Sociología.

<sup>8</sup> Cfr. María Cristina Martínez. *Análisis del discurso y práctica pedagógica. Una propuesta par leer, escribir y aprender mejor*. Buenos Aires, Homo Sapiens, 2005.

a este nivel. De esta manera, los alumnos obtendrían la guía conjunta de los docentes, desde cómo leer a los autores que tienen que analizar, cómo ubicar las ideas centrales, qué actitud crítica presentar ante la lectura; para después de haber realizado una comprensión completa del texto, escribir el trabajo solicitado. En todo este proceso estarán acompañados siempre por el profesor de la disciplina correspondiente que iría revisando esquemas, borradores, etcétera, en horas de asesoría.

Por ejemplo, si pensamos que un profesor de la clase de Historia de México, Economía y Política les encargara a los estudiantes realizar un comentario crítico de la lectura de un artículo especializado de investigación sobre Juárez y sus hechos en la Guerra de Reforma, lo primero que verificará es que la lectura se haya comprendido bien, realizando preguntas en clase, una discusión dirigida y comentarios críticos orales que le muestren fehacientemente al docente, que la primera parte de la tarea ha sido cumplida. Esta primera parte es importante también, ya que buena parte de los datos sobre el contexto de la tarea habrán quedado clarificados por el profesor y los estudiantes podrán vehicular por escrito, buena parte de la información oral, que hayan podido representar mentalmente.

Una vez que el alumnado ha entendido los contenidos de la lectura, el profesor les pediría un primer borrador del comentario; porque recordemos que en la textualización es un proceso secuencial de pre-escritura, escritura y re-escritura, de tal manera que es de naturaleza recursiva y no lineal, y justamente por esta característica es que el autor reelabora sus ideas y su texto, lo que le obliga a generar conocimientos nuevos. Con esta primera tarea,

el docente está obligando al estudiante a recuperar toda la información depositada en su memoria a corto y largo plazo, utilizará los procesos de interpretación textual para reconstruir representaciones de toda la información que leyó, ejercitará su habilidad reflexiva de inferencia, su capacidad para la solución de problemas, tendrá que elaborar representaciones nuevas sobre lo que va a realizar: un plan de trabajo, un cronograma, mapas de ideas, preguntas orales al profesor, etc.

Ya que el profesor recibiera los borradores, los leyera, los corrigiera e hiciera comentarios generales de ellos con el grupo, cada estudiante podría ver con atención en qué se equivocó, cuales fueron los errores gramaticales, sintácticos, de contenido que tuvo su borrador, para poder realizar una verdadera reflexión de la primera representación mental que hizo de la lectura encargada; verificar ajustes entre la que tiene registrada en la memoria y las propuestas que le presenta el profesor vía las correcciones. Así el estudiante regresará a la lectura con interrogantes precisas, cuestionando datos, dialogando con más elementos y cuando pase a las siguientes etapas: escritura y re-escritura, lo hará con mayores elementos. Posteriormente, el alumno cuando corrija su texto, reconstruya sus oraciones, éstas llevarán una buena corrección; habrá más reflexión y análisis. En síntesis, estará entregando un comentario crítico realizado con mucho más cuidado.

Resulta obvio pensar que, si este tipo de dinámicas se llevaran a cabo en todos los cursos, naturalmente los estudiantes tendrían una buena guía de todos los profesores especializados en cada una de las asignaturas, de tal manera que no sólo tendrían una supervisión de los contenidos

de sus escritos, sino también de la forma en que estos se encuentran redactados. Así ellos se darían cuenta que es necesario desarrollar su habilidad comunicativa, porque en todas sus asignaturas habrá un control estricto y una exigencia por parte de los profesores para que sus controles de lectura, resúmenes, reseñas, o cualquier tarea que ellos escriban esté correctamente redactada.

Naturalmente comenzar a redactar en la universidad y dominar esta habilidad en forma progresiva, entraña ciertas dificultades; los estudiantes suelen padecerlas, porque muchos pensarán que las reflexiones que puedan redactar no tendrán mucho valor y es por eso conveniente apoyarlos, empujándolos a que realicen estos borradores, leérselos, corregírseles, darles confianza en sí mismos y explicarles que la escritura no sólo es un desafío a la inteligencia, sino que es una habilidad que si no practican ¿cuando la aprenderán?. A nadar se aprende, aventándose al agua, patinando, y tragando un poco de agua; a redactar, se aprende redactando, corrigiendo y volviendo a redactar.

Insisto en la idea que el aprendizaje de la redacción, debe ser una tarea común de los profesores de toda la División, visualizando a los estudiantes como un sector necesitado de la adquisición de la competencia escrita, la cual está sometida a un aprendizaje institucionalizado, que tiene lugar en centros de instrucción y de educación. La academia universitaria debe tener claro, que este proceso no está terminado cuando los estudiantes ingresan a nuestros recintos, en este nivel educativo aún necesitan continuar aprendiendo a leer y escribir. Porque sólo así, pueden llegar a pertenecer al ámbito académico y profesional de ciertas comunidades espe-

cíficas, gracias a la apropiación de las formas de razonamiento instituidas a través de ciertas convenciones del lenguaje escrito, que se conocen como alfabetización académica.

Casalmiglia al referirse a esta alfabetización dice que son las nociones y las estrategias necesarias para participar en la cultura discursiva de las disciplinas, así como en las actividades de producción y análisis de textos requeridos, para aprender en la universidad y además apunta las prácticas de lenguaje y pensamiento propias del ámbito académico superior.<sup>9</sup> Esta tendencia de la educación superior sugiere que los maestros universitarios independientemente del área disciplinar que enseñen aprendan a conciliar la relación de la enseñanza de las prácticas letradas (comprensión y producción de textos escritos) con la construcción de saberes específicos (los contenidos o conceptos).

Expuesto lo anterior, se defiende la necesidad de considerar los procesos de lectura y escritura como determinantes en la producción y conocimientos y en la formación de profesionales, en tanto académicos y ciudadanos del mundo. Así mismo, se advierte que las dificultades de los estudiantes como lectores y escritores no corresponden a inmadurez, falta de inteligencia o a una historia escolar como malos alumnos, sino que ponen de relieve distintos niveles de dominio y acceso a las prácticas de lectura y escritura, como iniciados y futuros miembros de comunidades discursivas particulares.

Creo que para resolver esta situación podrían iniciarse ciertas acciones que eli-

<sup>9</sup> Casalmiglia H. y Tusón, A (1999), *Las cosas del decir, manual de análisis del discurso*. Barcelona, Ariel, p. 57.

minaran esta inercia en la que hemos caído, por ejemplo: involucrar a los docentes de las disciplinas de cursos paralelos del Tronco General de Asignaturas, para que colaboren con los colegas de Redacción en la corresponsabilidad de supervisar y corregir los trabajos escritos de sus alumnos, tal como lo he descrito en las páginas anteriores. Por otro lado estos profesores pueden recibir el apoyo de los colegas de redacción, en cuanto a la ampliación del léxico de los estudiantes, sugiriendo palabras especializadas que con frecuencia aparezcan en las lecturas que ellos encomiendan en sus cursos.

Otra actividad conjunta que se puede realizar sería que algunas de las lecturas especializadas que se llevan en los cursos de Doctrinas, Políticas y Sociales o México, Economía y Política, puede ser material de análisis en el curso de Metodología de la Lectura, para aplicar las diferentes estrategias de lecturas y así se cumplen los objetivos del curso y se apoya el otro curso. Por otro lado, creo conveniente que los compañeros de la División de Ciencias Sociales se les convocara a una reunión colegiada para que se uniformaran criterios en cuanto a los géneros discursivos, ya que hay una verdadera multiplicidad de visiones en cuanto ellos, lo cual ocasiona confusión para los estudiantes. Incluso en los criterios de citación aún cuando ya hay modelos internacionales reconocidos. Considero que se podrían realizarse muchas actividades, sólo es cuestión de que todos tengamos la disposición de lograr el objetivo común: formar mejores universitarios.

Como conclusión, recordemos que la escritura es una acción lingüística cuya utilidad trasciende el ámbito de lo escolar, ya que es una forma de comunicación

habitual en los diferentes ámbitos de la vida cotidiana de las personas; de eso estamos convencido los que impartimos la clase de Redacción, entonces para involucrar a nuestros colegas en esta labor colectiva, sería necesario generar actividades de reflexión acerca de la producción escrita, a partir incluso de su propia producción, para hacer conciencia de los procesos a que se tienen que enfrentar los estudiantes y apoyarlos. Porque, como bien expresó Giambattista Vico: el hombre sólo entra en posesión activa de su conciencia, cuando llega al conocimiento dinámico de la realidad, a través del lenguaje.<sup>10</sup>

Para finalizar, creo que debemos pensar la universidad como un centro verdaderamente público, de confluencia de grupos sociales, de formación de gentes que piensan acertadamente, formar sujetos pedagógicamente autónomos, obviamente de calidad. Por lo tanto, al habilitarlos en la escritura les damos la posibilidad de estructurar el pensamiento, ser críticos, ser libres, y con ello cumplimos con nuestra responsabilidad. ■

## BIBLIOGRAFÍA

- Bruner, J.S.(2001) *Desarrollo cognitivo y educación*, Madrid, Ediciones Morata.  
 Cadena, Rafael (2004) *En torno al lenguaje*, Caracas, Arcos.  
 Casalmiglia H. y Tusón, A (1999) *Las cosas del decir, manual de análisis del discurso*, Barcelona, Arie.  
 Cassany, Daniel, (2004) *Construir la escritura*, Barcelona, Paidós.

<sup>10</sup> Giambattista Vico. (1995) *Ciencia Nueva*, México, FCE, p. 87.

- Creme, Phyllis y Mary R. Lea (2000) *Escribir en la universidad*, Madrid, Gedisa.
- Chomsky, Noam (1974) *Estructuras sintácticas*, Madrid, Siglo XXI.
- Chomsky, Noam (2002) *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Madrid, A. Machado Libros.
- Grijelmo, Alex (2000) *Defensa apasionada del idioma español*, Madrid, Taurus.
- Hernández Zamora, Gregorio. *Deficiente política educativa, ¿Se puede leer sin escribir?*, en *La Jornada*, 18 de abril de 2004, Suplemento Masiosare, p. 4.
- Lomas, Carlos (1999) *Cómo enseñar a hacer cosas con las palabras*, Barcelona, Paidós.
- Martínez, María Cristina (2005) *Análisis del discurso y práctica pedagógica. Una propuesta para leer, escribir y aprender mejor*, Buenos Aires, Homo Sapiens.
- Renkema, Jan (1999) *Introducción a los estudios sobre el discurso*, Barcelona, Gedisa.
- Vico, Giambattista (1995) *Ciencia Nueva*, México, FCE.

# LA PROMOCIÓN DE LA ADQUISICIÓN DE LA HABILIDAD DE LA ESCRITURA EN LA CLASE DE LENGUA INGLESA

Vida Valero Borrás  
Dolores Serrano Godínez  
Gerardo A. Pérez Barradas\*

*Qui scribit bis legit*

**F**ranks Smith (1978: 4-5), investigador de los procesos del desarrollo de lectura y escritura considera que toda práctica, estrategia o actividad que el profesor lleva a cabo en el salón de clase necesita estar respaldada por una teoría que permita entender el motivo por el cual es empleada. Muchos profesores que han usado durante años una serie de actividades para enseñar a leer y a escribir a los niños, en ocasiones exitosas, en otras no tanto, no podrían explicitar de qué manera tales actividades propician el desarrollo de la actividad de leer o escribir. Desde el punto de vista de Smith, muchas de esas prácticas tienen como base la intuición, la creencia o la fe y sería muy deseable que el maestro averiguara la razón de su efectividad, pues esto le proporcionaría bases firmes para reforzar las actividades exitosas en el aula.

Con el objetivo de averiguar sobre los enfoques vigentes en la enseñanza de la escritura Krashen (1988: 1) se dio a la tarea de entrevistar a 15 de los profesores más destacados de los programas de doctora-

do en retórica y redacción de la Universidad del Sur de California. Los profesores entrevistados dijeron usar enfoques que iban desde el método tradicional de “un tema a la semana”, pasando por la elaboración de un diario, hasta la lectura del Zen y el arte del mantenimiento de la motocicleta. En otros casos, se mencionó el estudio de vocabulario y los ejercicios de gramática.

Una pregunta, que intentaba averiguar la razón de la selección de los métodos de enseñanza usados en sus clases, generó respuestas que reflejaban que el rumor, la moda o la tradición fueron los criterios a seguir. Sin embargo, aun cuando los profesores estaban familiarizados con investigaciones recientes sobre la escritura, ninguno dijo estar influido por ellas.

Para Krashen la razón podría entenderse por el hecho de que hasta aquel momento, mucho de la investigación sobre el tema de la escritura era relativamente nuevo y por lo general los resultados aparecían en revistas de modo desconectado; es decir, no se habían presentado en la forma de una teoría sólida.

Casos como éste hacen pensar en la necesidad de profundizar en las implicaciones del proceso de la escritura, lo que

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

abrirá la posibilidad de ayudar a los estudiantes en la empresa de escribir.

### ¿POR QUÉ ES IMPORTANTE ESCRIBIR?

Pocas personas, aun en el ámbito académico, se pueden jactar de su habilidad para escribir. Algunos colegas universitarios aseguran que se podría pensar que la escritura requiere talento y por lo tanto es una actividad de una élite. Sin embargo, existe la posibilidad de que esta afirmación no sea del todo precisa y que haya motivos extrínsecos a la escritura por los que la gente no desarrolla esta habilidad.

Hernández<sup>1</sup>, habiendo entrevistado a maestros de diferentes ciclos escolares, observa que la escritura es casi inexistente en las aulas de todos los niveles de educación en nuestro país. Transcribir textos, escribir dictados y planas de palabras, ejercicios de llenar espacios, relacionar columnas es lo más cercano a la escritura que se hace en las escuelas. Salvo contadas excepciones, la práctica de la escritura es casi inexistente. Este investigador considera que la omisión de la práctica de la escritura no es ni fortuita ni a causa de un descuido, sino que parece ser parte de una política educativa.

En su método de alfabetización dirigido a campesinos y proletarios urbanos, Paulo Freire (1970: 3-20) demostró el enorme poder de la escritura como forma de liberación de los marginados de la sociedad. En este método, el educando no hace transcripciones, ni repetición mecánica de palabras sino que expresa juicios, replantea críticamente las palabras de su entorno

y, al darles forma escrita, empieza a “decir su palabra”, es decir, comienza a expresar lo reflexionado y a relacionarlo a su experiencia de vida, tomando así conciencia de su condición en la sociedad. Para Freire esta toma de conciencia es lo que permitirá a los marginados arrebatar la palabra a los que los oprimen. Evidentemente, desde esta perspectiva, la escritura se convierte en un riesgo, lo que nos hace pensar que no fomentarla en las escuelas podría no ser únicamente por simple descuido u omisión involuntaria, aunque puede haber otras razones.

Frank Smith (1994:11) coincide con la fuerza transformadora de la escritura cuando afirma que “los individuos leen para ser mantenidos en orden, pero que la escritura es revolucionaria y podría ser usada para cambiar ese orden”. Sabemos que quienes detentan el poder en nuestras sociedades no se sienten precisamente tranquilos ante tal perspectiva, y que tal vez ésta sea una de las razones de la ausencia de la actividad de escribir en nuestro sistema educativo, carencia que inclusive, se observa en la enseñanza de lenguas extranjeras.

Hernández (*op. cit.*) argumenta que no fomentar la escritura en las aulas equivale a limitar el desarrollo de las mentes de los educandos, pues se bloquea la posibilidad de ayudarlos a investigar, a formular preguntas inteligentes, de aprender a reportar resultados, todo lo cual implica impedir que el individuo se forme un pensamiento crítico, adquiera independencia intelectual y sea por lo tanto sujeto fácil de sumisión. Para este autor escribir convierte al individuo en autor, vocablo que significa “persona autorizada para hablar”, a su vez Martín Alonso en su *Enciclopedia del idioma* complementa esta definición

<sup>1</sup> “Se puede leer sin escribir”, *La Jornada*, 18 de mayo de 2004 (p. 3).

al decir que la etimología de “autor” viene del latín “auctor, auctoris” y significa “creador”, “investigador”, “promotor” para “decir su palabra” y cuando los pueblos empiezan a “decir su palabra” pueden, literalmente, movilizar a diversos grupos del planeta, tal como lo hicieron los Zapatistas en México el primero de enero de 1994 al decir la propia.

A diferencia de la escritura, las instituciones han hecho esfuerzos, por medio de campañas, para inducir a los individuos a leer. Sin embargo Hernández señala que, desde el punto de vista pedagógico, el efecto de leer sin escribir; es decir sin cuestionar lo que se lee, sin elaborar explicaciones alternativas, sin confrontar puntos de vista, marca límites a los individuos. “Escribir implica la apropiación del lenguaje para dar explicaciones ordenadas, argumentos lógicos, interpretaciones fundamentadas y análisis abstractos”.<sup>2</sup> Por lo general, los sistemas educativos toman las decisiones respecto a lo que hay que leer con lo que implícitamente, monopolizan los textos y dictan lo que se debe leer.

La cultura escrita tiene una gran importancia en la formación y preservación de la identidad de un pueblo. En los movimientos de colonización que registra la historia, una de las primeras acciones del colonizador ha sido destruir escritos, códigos, inscripciones en piedra, todo que le recuerde al colonizado su identidad. La colonización de la que surgió el pueblo mexicano muestra muchos vestigios de la adquisición de una nueva identidad muy cercana a la del colonizador. Hernández considera que si “la cultura escrita de un pueblo o grupo social es el fundamento

de su identidad (lo que las personas deben ser o no ser, saber e ignorar, desear u odiar) es la clave de la dominación política y cultural”. Así observamos que, la inclusión de ciertas lecturas en lengua extranjera en diversos cursos universitarios, nos remite a la importancia de este señalamiento ya que, en ocasiones, varias de las ideas que vienen en tales lecturas importadas no tiene ninguna posibilidad de aplicación en nuestro entorno.

## LA LENGUA Y SUS USOS

Cuando hablamos de las funciones de la lengua tradicionalmente se reconocen, con algunas variantes, las funciones de narración, descripción, exposición y argumentación (Lindemann, 1995:19). Frank Smith (1994: 14) prefiere referirse a los “usos de la lengua” en vez de sus “funciones” pues argumenta que cuando se habla de funciones parece que éstas son más bien descripciones del tipo de lengua que se produce en determinadas ocasiones, en vez de usos de ésta. Este autor ofrece una categorización más amplia de los usos de la lengua, por ejemplo, habla de usos tales como “imaginativos”, “instrumentales”, “regulatorios” y otros. Estas nominaciones, desde su punto de vista, son más expresivas. Smith aclara que su lista no es exhaustiva, que la lista podría hacerse interminable, lo que sugiere que cuando los cursos de redacción o escritura limitan a determinado número las funciones de la lengua, se está dando una vista muy parcial de lo que es el lenguaje, y es posible que pedagógicamente se estén tomando decisiones inadecuadas.

Algunos investigadores (Lyons, 1977: 68-69), (Goodman, 1982: 16-17)

<sup>2</sup> Heath y Mangiola (1991) citados por Hernández (2004).

(Omaggio, 1993: 9), asumen que tanto la escritura como el habla son dos formas alternativas distintas del lenguaje y como tales, tienen sus mismos usos. Todos los usos del lenguaje pueden aplicarse a ambas formas pero esto no significa que sean idénticas, por el contrario, cada una tiene sus propias características y usos. También se asume que la escritura no es habla puesta en papel, pues la escritura y el habla son dos medios y cada medio tiene sus diferencias estructurales, funcionales y sistemáticas. Se usa una u otra dependiendo del propósito y una puede ser más efectiva que la otra, dependiendo de la ocasión.

Goodman asegura que:

Los lenguajes escritos, no son modos de representación del lenguaje oral; son formas alternativas y paralelas del lenguaje oral en tanto modos de representar significado. Si solamente pudieran ser comprendidos por conversión al lenguaje oral, entonces no cumplirían propósitos especiales para los cuales se necesita el lenguaje escrito; principalmente la comunicación a través del tiempo y el espacio. (Goodman, 1982, 3-13)

Lo anterior nos indica que hay diferencias entre el lenguaje oral y el lenguaje escrito que son muy importantes de tomarse en cuenta para fines pedagógicos. La escritura, a diferencia del habla, permite que las ideas sean creadas y manipuladas en formas que no serían posibles si todo el lenguaje fuera tan efímero como el pensamiento o el habla.

Smith (1994: 11-14) afirma que una particularidad importante de la escritura es que puede separar a su receptor en tiempo y en espacio, lo que le da a éste la posibilidad de reflexión y revisión de lo que ya leyó. Pero además, también puede se-

parar al escritor de sí mismo, de modo tal que éste puede examinar y rehacer sus propias ideas. Este hecho señala una interacción mutua durante el acto de escribir entre el escritor y lo que escribe, lo que permite la modificación del texto, circunstancia que no es posible con el habla.

El habla, percibida como actos lingüísticos, es efímera, lo que una vez se expresa no hay modo de rehacerlo. Al respecto, Coseriu define al acto lingüístico como

una expresión de intuición inédita y única, el acto lingüístico es acto de creación, acto singular que no reproduce exactamente ningún acto lingüístico anterior, y que sólo por los límites que le impone la necesidad de la intercomunicación social se "parece" a actos lingüísticos anteriores. (Coseriu, 1990:17)

Lo anterior indica que el acto de habla es fugaz, irreplicable y único, y que por ello no es posible intentar reproducirlo. Un ejemplo, todavía vigente en la memoria colectiva (tal vez por su comicidad), serían las repetidas intervenciones poco afortunadas del ex presidente Fox, que gracias a la constancia de los diferentes medios fueron captadas, pero que ya no hubo manera de modificar una vez expresadas verbalmente. Lo que el vocero presidencial intentaba corregir después del escándalo que las declaraciones presidenciales ocasionaban, era incorregible, el vocero solamente podía emitir otras expresiones que ya eran nuevas. Por el contrario, la naturaleza de la escritura si hace posible la modificación de lo expresado, condición que, como más adelante veremos, es una etapa importante en el proceso de redacción.

## LA LECTURA COMO BASE DE LA ESCRITURA

En investigaciones recientes (Krashen, Smith, Omaggio) sobre la escritura, se da por hecho que la lectura es la base de ella. Después de una revisión muy amplia de diversos estudios, encuestas y datos estadísticos sobre los factores que inciden en el desarrollo de la escritura, en niveles de preparatoria y universidad en los Estados Unidos, Krashen (1986: 13) hace las siguientes observaciones sobre los factores que algunos lectores exitosos consideran influyeron de modo determinante en el desarrollo de su habilidad para escribir: los buenos escritores consideraron, en primer lugar, que estuvieron expuestos a la lectura ampliamente tanto en la escuela como en el hogar; también reportan haber escrito con mucha frecuencia –lo que no hicieron los menos exitosos. Otro elemento importante que los buenos escritores reconocen es el haber recibido supervisión y retroalimentación de maestros y compañeros.

La relación entre lectura y escritura parece muy lógica pero es necesario averiguar de qué manera la lectura ejerce su influencia positiva en los escritores principiantes. Moffet, Smith y Fader sostienen que se aprende a escribir escribiendo y no por medio de hablar sobre el acto de escribir. Sin embargo, Smith afirma que no se puede decir mucho a cerca de cómo se va dando este aprendizaje. La escritura que hacemos no da cuenta de cómo aprendemos a hacerla. La hipótesis de que aprendemos a escribir por exposición a la lectura ha sido ampliamente aceptada; sin embargo, la manera como la lectura incide en una actividad tan compleja como lo es la escritura sigue siendo motivo de investigación. Son muchos los aspectos o convenciones que se requiere dominar

para poder escribir: la coherencia y la cohesión, la ortografía, la puntuación, la gramática, la formación de párrafos por mencionar los más obvios.

La psicología contemporánea sostiene que el ser humano tiene una tendencia natural a aprender. El aprendizaje es una actividad tan normal que prácticamente somos inconscientes de todo lo que aprendemos día con día.

La lengua es una actividad humana, y así como a los pocos meses de haber nacido el infante se incorpora a esta actividad espontáneamente con el apoyo e impulso de los adultos, es muy probable que la habilidad de la escritura se empiece a aprender de modo semejante; es decir, por nuestro acercamiento a escritores, los que se convierten en modelos a seguir con la guía de los adultos y los maestros.

Para Frank Smith son los adultos los que inician a los infantes en el uso de la lengua, primeramente mediante el habla. Los adultos animan a los niños a decir los nombres de los objetos que éstos necesitan, les repiten lentamente términos que éstos empiezan a balbucear y celebran el éxito del infante al decir nuevas palabras. El infante asume que la actividad de hablar es también de él y la emprende con gusto y entusiasmo.

Del mismo modo, los adultos inician a los infantes como lectores cuando les leen lo que dice algún letrado que llama su atención, leyendas en sus ropas, cuentos e historias. Estas actividades los ayudan querer ser lectores, a formar parte del “grupo de los que leen”, al usar esta expresión, Smith resalta el carácter eminentemente social de estas actividades.

En el caso de la escritura nuevamente son los adultos quienes los ayudan a incorporarse a la actividad de escribir. Es

decir, la persona que le lee a un niño lo ayuda a verse a sí mismo como un lector y, al mismo tiempo, la lectura lo acerca al mundo de la escritura, pues lo aproxima a la obra del grupo de “los que escriben”, frase que nuevamente hace énfasis en el carácter social de esta actividad. El contacto con los textos de los escritores va a incidir en que el lector se pueda ver así mismo como escritor y se empieza a identificar con la actividad de escribir. La lengua es parte de la vida y los niños muestran mucha satisfacción al iniciarse en la redacción. Smith insiste en que el uso de los diferentes medios de la lengua: el habla, la lectura y la escritura, se aprende por identificación con el grupo que los practica. La lengua, insiste Smith, es una actividad básicamente social. Salvo situaciones excepcionales, la historia no registra casos de niños que no deseen hablar o leer, sobre todo si las condiciones de aprendizaje son las adecuadas. Del mismo modo, no debería haber casos de niños que no deseen escribir.

Corrientes pedagógicas actuales han señalado que cuando no hay interés por leer, dicha situación puede derivar de factores extrínsecos a la lectura, como por ejemplo el uso de actividades de aprendizaje no significativas para el alumno, ambientes no propicios al aprendizaje, carencias de materiales, y métodos inadecuados, entre otros. En el libro *Hooked on Books*, Fader y McNeil, (1970: 5-14) narran su experiencia en un programa de lectura implementado en la penitenciaría W. J. Maxey Boy's Training School en Whitmore Lake, Michigan. Cuando se cambiaron las condiciones adversas al aprendizaje, y se tornaron favorables, los individuos se transformaron en lectores y escritores ávidos. La situación favorable

consistió básicamente en eliminar métodos de enseñanza de probada ineficiencia, y apelar a los intereses de los jóvenes delincuentes recluidos en tal centro de rehabilitación.

Hay otros atributos de la escritura que pueden desalentar a los estudiantes. La escritura presenta mayores dificultades que las del habla y la lectura. Byrne (1979: 10) hace énfasis en el hecho de que el habla es el medio de comunicación natural para nosotros en la mayoría de las circunstancias, nos acostumbra a tener a alguien presente físicamente cuando la usamos y a estar recibiendo constante retroalimentación. La escritura es básicamente una actividad solitaria y el hecho de que tengamos que escribir por nosotros mismos sin posibilidad de interacción, o sin el beneficio de la retroalimentación, es una de las circunstancias que la hacen menos accesible. Esta observación nos da la pauta para pensar en la necesidad de hacer de la escritura una actividad de grupo o “colaborativa” en las aulas escolares, del mismo modo en que la experiencia de Fader y otros nos sugiere buscar formas creativas e interesantes para atraer la atención de los educandos.

### CÓMO SE FORMA EL ESCRITOR

Smith (1994: 177-191) considera que las convenciones de la escritura como gramática, puntuación, ortografía, así como la organización de párrafos y otros aspectos de estilo, solamente se pueden aprender leyendo. Los textos escritos ofrecen “demostraciones” de cómo se usan todas las convenciones de la escritura; por lo tanto, el que lee aprende tales convenciones en su uso real, no en abstracciones o reglas

del uso de la lengua como suele enseñarse en los libros de redacción.

No es fácil explicar cómo es que estos aspectos se van desarrollando en el escritor principiante. Aprender a escribir puede ser difícil, no por la tarea en sí, con todo lo que implica, sino porque es difícil descubrir lo que los buenos escritores han hecho para lograr serlo. Poco de lo que ellos hacen puede ser explícitamente enseñado. Las investigaciones de Krashen (1896: 27) coinciden con la idea de que la habilidad de los escritores reside, no precisamente en la aplicación de reglas gramaticales o de ortografía, sino más bien en la selección de las convenciones de escritura adecuadas, mismas que el escritor va aprendiendo con la práctica de la lectura.

Si bien la lectura ofrece “demostraciones” de las diversas convenciones propias de la escritura, debemos preguntarnos si por el solo hecho de leer, éstas se adquieren de manera automática. Aunque se puede apreciar en los libros de redacción en los que sus autores intentan enseñar cómo se usan las convenciones de la escritura, por lo general no se dice cómo es posible que el escritor principiante lo haga. Los autores parecen asumir que los escritores principiantes se van apropiando de la ortografía, la puntuación, la gramática y la composición por medio de la lectura, por la mera exposición a ella.

Fader y McNeil refieren que, según las estadísticas, el nivel académico de los estudiantes de preparatoria que ingresan a las universidades estadounidenses es bastante aceptable; sin embargo, las mismas estadísticas revelan que su escritura es muy deficiente. Estos estudiantes parecen mejorar notablemente su desempeño como escritores en el primer año de

estudios y al preguntarse cómo un solo curso de composición puede lograr tal mejoría, su respuesta es contundente

With very few exceptions they write more in one semestre than they have written before in their lives. And they learn how to write. They have learned to write through the one method they have never before been subjected to, the one method which can be expected to succeed – the constant practice of writing itself.  
Fader y McNeil, 1970: 28

Es decir, se observa que se asume que la apropiación de las convenciones de la escritura se da al escribir, así solamente se empieza a entender el uso de las convenciones y se inicia su aplicación en escritos propios, en otras palabras, se aprende a escribir escribiendo.

Fader y McNeil afirman que el estudiante se enseña a sí mismo a escribir con la ayuda de experiencias y aptitudes adquiridas previamente. Algunas propuestas que ellos hacen en consonancia con esta observación son: al estudiante se le puede enseñar a escribir escribiendo, siempre y cuando se tome en cuenta su nivel de desarrollo y se le ofrezcan temas de su interés. Otra propuesta muy lógica es que la situación de enseñanza-aprendizaje de la clase de escritura debe ser modificada radicalmente para convertirla en una experiencia significativa en la formación del educando. Hay que tomar conciencia de que el actor central del proceso es el estudiante, y no métodos que por lo visto han probado su ineficiencia a través del tiempo, pues el bajo nivel de los alumnos en lectura y escritura (redacción) es una realidad en todos los niveles educativos.

Parece obvio que es la intervención del profesor, del adulto, es la que puede y

debe guiar al estudiante principiante a descubrir el uso de las convenciones de la escritura. Según Smith, en el caso de la puntuación, es labor del maestro hacer notar el propósito con el que el escritor usa los diferentes signos en los textos que da a leer al estudiante. Si el estudiante no alcanza a ver el propósito implícito en el uso de los signos, el aprendizaje no se va a lograr. El estudiante podrá memorizar las reglas y vaciarlas en un examen, pero esto no es garantía de que podrá usarlas. Lo importante es que éste descubra por sí mismo el propósito por el que el escritor usó la coma y no el punto, por ejemplo.

El hecho de que la gramática, entendida como las reglas que median las conexiones entre estructura profunda y estructura superficial de la lengua, se encuentra implícita en el significado, o sea, en el aspecto mental de lo expresado, hace prácticamente imposible su enseñanza. Los estudiantes no pueden aprender las reglas para después aplicarlas, sino que en el proceso de escribir se harán sensibles a dichas reglas. Smith (1994: 207) afirma que las estructuras requeridas para expresar ideas y la expresión de éstas, se dan simultáneamente y no es posible disociarlas. Cada una de las convenciones de la escritura lleva implícito un propósito, y pretender señalar las reglas sin el propósito claramente entendido en el texto, no le ayuda al escritor principiante a entender su uso y, menos aún, a usarlas.

El escritor principiante aprenderá los diferentes recursos retóricos por exposición a textos que los contengan y mediante la práctica constante. Las convenciones y las ideas se van desarrollando en el cerebro de manera concurrente y no es posible disociarlas. La segmentación de los problemas para poder analizarlos, se ha hecho

por muchos años con nobles propósitos pedagógicos, pero esto no ha probado ser muy eficaz. La razón del fracaso es que, al separar el uso de la forma, se le pide al alumno hacer abstracciones para las que en muchas ocasiones no está preparado. Las abstracciones y las reglas que rigen la lengua son para que el investigador profundice en su uso y para que el maestro disponga de conocimientos sobre la materia que está enseñando, y no para que el principiante se inicie en el proceso de escribir. Estas abstracciones no son accesibles para el niño dada su propia etapa de desarrollo y sus intereses.

Halliday en Smith (1973: 186) afirma que:

los niños aprenden el lenguaje y sus usos de modo simultáneo, es decir, no aprenden la lengua como herramienta y luego aplican su usos, sino que es a través de sus usos que la lengua se aprende. Aprendemos las convenciones de la escritura cuando tenemos un uso para ellas. O cuando entendemos el uso que otros hacen de ellas.

Las tareas y los ejercicios que giran en torno a la escritura no ayudan al principiante a encontrarla significativa. El involucramiento del individuo en el proceso de escribir y las expectativas que tiene respecto a los resultados de su esfuerzo son muy importantes para que se dé el desarrollo de esta habilidad, en otras palabras, para que haya aprendizaje.

Teorías de aprendizaje contemporáneas, entre ellas el constructivismo, sostienen que el aprendizaje solo puede darse cuando el estudiante construye sobre lo que sabe, y que es la interacción entre los conocimientos previamente adquiridos, el bagaje cultural que se posee, y el

objeto de aprendizaje, lo que le da “sentido” al hacerlo significativo. En la actualidad aceptamos el aprendizaje significativo como el deseable en las aulas.

Smith hace notar que los procesos de experimentación sobre el aprendizaje necesitan ser controlados, rigurosos y replicables, es decir, las leyes de la ciencia deben generalizarse a toda la gente para que se considere que tienen validez. Sin embargo, nos encontramos con el hecho de que el aprendizaje que hace sentido, o aprendizaje significativo, no es predecible. Este tipo de aprendizaje se basa en conocimientos previos, actitudes, motivación, expectativas y nada de esto es controlable. La investigación científica no puede dar cuenta de estas variables que no se pueden controlar. El hecho de no tener a la mano datos fehacientes que prueben cómo es que la teoría que el estudiante tiene sobre el mundo, su bagaje cultural, y toda su experiencia previa influyen en su proceso de aprender, provoca la desconfianza en una propuesta de aprendizaje que postula que se aprende a escribir escribiendo y poniendo en juego nuestra experiencia de vida.

Si bien este autor argumenta ampliamente con razonamientos muy lógicos su propuesta, a los maestros nos inquieta no tener los datos que nos garanticen la eficacia del método. Lo que sí es un hecho es que hasta maestros de universidades muy prestigiadas lamentan tener que lidiar con la falta de habilidad para escribir de sus estudiantes, lo cual nos hace pensar que la cantidad ilimitada de textos publicados para enseñar a escribir, que por lo general giran en torno a reglas y abstracciones sobre la escritura, no han rendido los frutos deseados a través de los años.

## CONCLUSIONES

Si aceptamos los puntos de vista anteriormente expresados podríamos atrevernos, a modo de conclusión, a sugerir que en un principio en las clases de escritura el maestro debe promover la lectura en el aula con los libros y materiales que sean del interés de los alumnos. Del mismo modo, será necesario que busquen los recursos que permitan proporcionar a los estudiantes una variedad de libros amplia y diversa que alcance a cubrir diversidad de intereses. Así mismo, sería enriquecedor ayudar a los alumnos a leer con el propósito claro de que lo que lean les sea significativo, es decir, que apele a sus gustos e intereses. Al mismo tiempo, el profesor debe alentar a los alumnos a escribir de modo constante, respetar sus esfuerzos al hacerlo, evitando el regaño, la humillación y la burla y, finalmente, crear un ambiente agradable en el salón de clase que los invite a hacerse escritores para que puedan reflexionar, expresar juicios, criticar y tomar conciencia, de tal modo que algún día logren “decir su palabra” ■

## BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

- Byrne, Donn (1979) *Teaching writing skills*, London, Longman.
- Coseriu, Eugenio (1990) *Introducción a la Lingüística*, México, UNAM.
- Fader, D. N. & McNeil, E. B. (1968) *Hooked on Books: Program & Proof*, New York, Berkley, Medallion Books.
- Freire, Paulo (1970) *Pedagogía del oprimido*, México, Siglo XXI.
- Ferreiro, E. & Gómez Palacio, M. (1982) “El proceso de lectura: consideraciones a través de las lenguas y el desarrollo”,

- en *Nuevas perspectivas sobre el proceso de lectura*, México, Siglo XXI.
- Hernández Zamora, Gregorio (2004) "¿Se puede leer sin escribir?", en *La Jornada*, 18 de Mayo de 2004.
- Lindemann, Erika (1995) *A rhetoric for writing teachers*, New York, Oxford University Press.
- Mateos-Vega, Mónica (2004) "México D.F. Sábado, Toca al lector ponderar el contenido de las frases de Vicente Fox", en *La Jornada*, 24 de enero de 2004.
- Smith, Frank (1994) *Writing and the writer*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates.
- \_\_\_\_\_ (1978) *Reading*, Great Britain, Cambridge University Press.

# EL MIEDO EN EL ÁMBITO EDUCATIVO. HACIA UNA EDUCACIÓN CON HUMANISMO

María Margarita Alegría de la Colina\*

*El miedo nació con el hombre  
en las más remotas edades*  
Joakov Lind

*El hombre es por excelencia  
el ser que tiene miedo*  
Marc Oraison

*Todos los hombres tienen miedo, todos,  
el que no tiene miedo no es normal,  
eso no tiene nada que ver con el valor.*  
Sartre<sup>1</sup>

Hace poco escuché decir a una estudiante universitaria que uno de sus profesores nunca estaba satisfecho con los trabajos que le presentaba por más que ella se esmerara en su elaboración, y que lo peor era la forma en que éste la ponía en evidencia frente a sus compañeros; por lo tanto, no pensaba aplicarse más en esa materia, ni leer sus textos frente al grupo, ya que el maestro siempre expresaba que los trabajos de sus estudiantes carecían de ideas inteligentes, y tenían escaso valor literario. La joven estaba manifestando su temor ante el autoritarismo del docente, y su miedo al ridículo ante sus pares.

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> Cit. en Jean Delumeau (2005), *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII) Una ciudad sitiada*, p. 21.

No pude evitar el recuerdo de experiencias personales en este sentido; por ejemplo, la que viví en la clase de geometría analítica cuando cursaba el bachillerato. El profesor era el clásico matemático que llena el pizarrón de operaciones y las borra antes de que sus alumnos puedan copiarlas siquiera, mucho menos comprenderlas.

Al final de la primera semana de clases aplicó un examen parcial y dijo que sólo lo entregarán quienes así lo desearan, pero a éstos les contaría la calificación. Puedo decir, sin falsas modestias, que era una buena estudiante; así que, confiadamente, entregué el mío. Mi calificación fue de cuatro sobre diez.

Para la siguiente semana había perdido la confianza en mí respecto a la geometría analítica; así que, mientras mis compañeros resolvían el examen, me dediqué a hacer trazos libres en la hoja correspondiente. Esa vez no me arriesgaría; pero, ante mi sorpresa, el profesor ordenó: "ahora todos van a entregar el examen". Mi nota entonces fue de cero.

La parálisis que me ocasionó semejante experiencia, me llevó abandonar la materia, misma que logré aprobar con una buena calificación en el examen extraordinario, gracias al apoyo de un compañero

hábil en esa área que me ayudó a prepararlo; no obstante, aquel fracaso me hizo desistir de estudiar la carrera de físico-matemática como lo había pensado y, muchos años después, cuando estaba por presentar mi examen doctoral en Literatura Mexicana, me perseguía una pesadilla: soñaba que al pedir mi historia académica en la Rectoría de la UNAM, me decían: debe usted matemáticas. Mi angustia era tal que me hacía despertar.

El miedo que me provocó aquel profesor de bachillerato, causó en mí tal inseguridad en relación con su materia que cambié la vocación y, desde entonces, me he considerado poco hábil en esa área del conocimiento.

El miedo, define Martín Alonso en su Enciclopedia del idioma<sup>2</sup>, es un sentimiento de angustia ante la proximidad de algún daño real o imaginario. Gregorio Morán, por su parte, apunta: no creo que haya nada más humillante que el miedo. No creo tampoco que exista algo menos creativo. Hasta el odio, el rencor, la venganza, la ambición, la pobreza, pueden generar algo positivo por pequeño y marginal que sea. El miedo no. El miedo nos delata en nuestra condición de animales crueles, gregarios y frágiles.<sup>3</sup>

No obstante, existe el miedo que llamamos equilibrante. Este tipo de miedo está asociado a la prudencia, gracias a él podemos identificar situaciones que pudieran poner en peligro nuestra propia integridad. Pero cuando el miedo equilibrante dura más allá del tiempo razonable sin justificación aparente, se convierte en

un miedo tóxico que puede dañar nuestra salud y bienestar.<sup>4</sup>

Cuando nos encontramos ante una situación de miedo nuestro cuerpo sufre una serie de cambios: el corazón palpita con más velocidad para enviar sangre a las extremidades y al cerebro, las pupilas se dilatan, y se producen tres hormonas: la adrenalina, la noradrenalina y los corticoides, también llamados hormonas del miedo. Los corticoides impiden que se produzca la conexión entre nuestras neuronas, la sinapsis, que como sabemos es la base de la creatividad. Por tanto, no es biológicamente posible que una persona pueda desarrollar todo su potencial cuando vive constantemente con miedo, porque eso la paraliza.

Delumeau considera que ciertamente el miedo es ambiguo. "Inherente a nuestra naturaleza, es una muralla esencial, una garantía contra los peligros, un reflejo indispensable que permite a nuestro organismo escapar provisionalmente de la muerte [...] Pero si sobrepasa una dosis soportable, se vuelve patológico y crea bloqueos"<sup>5</sup>; puede, no obstante, dice este autor, convertirse en causa de involución de los individuos.

Este pensador distingue entre miedo y angustia porque se trata, dice, de dos polos a la vez emparentados y diferentes. "El temor, el espanto, el pavor, el terror pertenecen más bien al miedo; la inquietud, la ansiedad, la melancolía, más bien a la angustia. El primero lleva hacia lo conocido, la segunda hacia lo desconocido"<sup>6</sup>. Señala

<sup>2</sup> T. II (1982), Madrid, Aguilar, p. 2828.

<sup>3</sup> Gregorio Morán, *La Vanguardia*, España/Justicia, Tag: Seguridad ciudadana (10 de febrero de 2007).

<sup>4</sup> *Miedo: cómo vencerlo*, Dña. Pilar Jericó, Bilbao, 13 de marzo de 2007, [http://servicios.elcorreodigital.com/auladecultura/pilar\\_jerico1.html](http://servicios.elcorreodigital.com/auladecultura/pilar_jerico1.html). (28 de marzo del 2007).

<sup>5</sup> Delumeau, *op. cit.*, p. 22.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 31.

la este autor un vínculo entre miedo y angustia de un lado, y agresividad del otro. Si la agresividad es reprimida, dice, en su lugar aparece “una culpabilidad desastrosa para los individuos”.

Por su parte Joanna Burke, en una entrevista que se le hizo respecto a su libro. *El miedo, una historia cultural*, señala: “distingo entre dos tipos de miedo: el miedo propiamente dicho, y la inquietud. En el primer caso, el enemigo está claramente identificado y el individuo puede reaccionar luchando o huyendo; en el segundo, la inquietud fluye libremente y es difícil definir al enemigo. Lo importante de esta definición es que en los estadios del miedo, la gente tiende a acurrucarse: forman organizaciones para luchar contra el enemigo o bien crean comunidades a manera de protección. Durante los estadios de la inquietud, por lo contrario, los individuos tienden a buscar amparo en lugares privados: no se sienten capaces de comunicarse o de conversar con los demás, tienden a refugiarse en sus propias casas, por ejemplo, donde miran películas violentas y dramas que los asustan aún más del mundo exterior”<sup>7</sup>.

Podemos hablar también del miedo al rechazo, que se dice es característico de los latinos; ya que al vivir en una sociedad muy afiliativa, necesitan constantemente la aprobación del grupo. A este tipo de miedo pertenece la “vergüenza ajena”, emoción propia de los latinos y que otras sociedades no entienden. De este tipo es también el temor a hablar en público.

El miedo a la pérdida de poder es quizá el menos reconocido. Cuando hablamos del poder distinguimos varios tipos: el poder que da la jerarquía, el del experto, el de tener algo que el otro quiere, el de la influencia, y el poder de la opinión.

El miedo al cambio está por encima de los demás porque puede ser el motivo de que se desarrolle cualquiera de los otros.

En un artículo que titula precisamente “El miedo, en educación”, el profesor michoacano Fernando Alaniz López dice que “La reacción del (sic) miedo es en primer lugar quitar aquello que lo provoca; en segundo, evadirlo, y sólo ante la imposibilidad de una u otra, aceptar pasivamente las consecuencias; cuando se rebasan estas reacciones, llega instantáneamente la parálisis de todas las facultades y características físicas del ser humano.”

Alaniz centra su análisis en los miedos del profesor provocados por la Institución, por los padres de familia, por los sindicatos, por la competencia con sus colegas, en los miedos que despiertan directivos y autoridades administrativas, los padres de familia exigentes (en ciertos niveles, como la educación básica), y a la soledad, consecuencia del individualismo favorecido por las políticas de competitividad.

En relación con los estudiantes, Alaniz habla del miedo al ridículo, el miedo a la crítica, aunque sea disfrazada de observación ocasional, por parte de un directivo, de un profesor, o de los mismos compañeros; el miedo al maestro, al respecto del cual dice:

[...] el sistema escolar soporta a no pocos profesores sin vocación magisterial, que temen llegar a sus grupos, porque no soportan a sus alumnos; por lo que toman actitudes ya no antipedagógicas,

<sup>7</sup> V. entrevista de Michael O'Connor, trad. por Abigail Scheinman, en [www.threemonkeysonline.com/es/article\\_historia\\_del\\_miedo.htm](http://www.threemonkeysonline.com/es/article_historia_del_miedo.htm) - 27k (2 de marzo de 2007).

sino deshumanizadas, y resulta para ellos un pesar muy grande dar clases. Los conocemos, y ellos se identifican a sí mismos muy bien y todos sabemos el enorme daño que causan a sus alumnos y a sí mismos [...] La relación entre un profesor así y todos sus alumnos –de cualquier grado o nivel– resultará siempre enfermiza, perjudicando [sic] a unos y otros.

Menciona también los miedos a autoridades de jerarquía mayor o menor, los miedos ocasionales de los alumnos por razones comunes como tareas no cumplidas, faltas injustificadas, o comentarios inoportunos; los miedos hacia los otros alumnos a quienes se les reconozca algún poder intelectual, de fuerza física, o de influencias con profesores o autoridades.

Por su parte Verónica Ocvirk hace referencia al miedo a los exámenes y las consecuencias que genera tanto a nivel fisiológico como emocional y hasta cognitivo y señala que:

Frente a una situación que valoramos como importante todos tenemos cierto nivel normal de ansiedad, que incluso es útil porque nos mantiene mentalmente activos y alertas, mejor preparados para responder. El problema sobreviene cuando, lejos de ser controlable, esta ansiedad se presenta de forma excesiva e impide pensar o actuar correctamente, porque esas cavilaciones amenazantes son tan fuertes que desplazan aun a (sic) los conocimientos cuyo dominio se debe demostrar en el examen.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> En <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=283957> (Revista) ISSN 1515-7458 (30 de marzo de 2007).

Se ha comprobado que una de las hormonas que el cerebro produce en una situación de examen es la “hormona del estrés”, científicamente conocida como cortisol. Y el exceso de cortisol puede llegar a destruir neuronas, siempre y cuando el estado de miedo sea sostenido y se repita.<sup>9</sup>

La autora cita a Panza Dolán para quien “los estudiantes tienen que organizar de otra forma sus tiempos, estudiar con método todos los días y no pretender hacer el trabajo intelectual de meses en horas: el cerebro no es una alcancía. Los docentes, por su parte, tienen que intentar formar ‘discípulos’. Y es necesario que las instituciones, finalmente, pauten una cantidad de contenidos posible de aprender en cierto período de tiempo, además de que no acumulen demasiadas fechas de exámenes”<sup>10</sup>

Este miedo, señala la misma estudiosa, puede llegar a dominarse; pero hay que identificar qué lo provoca, porque hay quienes piensan que no aprobar un examen significa un fracaso intelectual, otros están en la universidad porque la familia los envía y su temor es fallarle a ésta. El miedo en algunos más, puede deberse al impacto que les ha causado el ambiente universitario, después de haber cursado todos sus estudios anteriores en la misma escuela, que era ya una extensión de su ámbito familiar.

Pedí a mis estudiantes de la materia de Redacción Universitaria en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, que escribieran un texto breve

<sup>9</sup> La investigación a este respecto se tituló “Cambios orgánicos asociados con el temor durante las evaluaciones en la universidad” y recibió el premio Profesor Braulio A. Moyano al mejor trabajo en Neurociencia Cognitiva, otorgado por la Asociación Argentina de Investigación en Neurociencia. V. *ibid.*

<sup>10</sup> Cit. en *ibid.*

en relación con experiencias escolares que les hubieran provocado miedo. Las siguientes son algunas de las más significativas:

Las agresiones físicas y/o verbales por parte de compañeros, el desconocimiento de una nueva escuela, el cambio de un sistema semestral a otro por trimestres a ritmo más vertiginoso y estresante, el temor a no haber elegido la carrera adecuada, la posibilidad de fallarle a la familia que depositó su confianza y esperanzas en ellos, las limitaciones económicas frente a las exigencias del medio, las bromas de mal gusto de los compañeros, enfrentar a un auditorio durante una exposición, no lograr lo que la sociedad exige de ellos, ser calificados como tontos, la posibilidad de reprobar, el reconocer que siempre hay alguien mejor que ellos, la ridiculización por parte de los profesores, cuyo autoritarismo inhibe la posibilidad de hacer preguntas o verter opiniones, los prepotentes que hacen sentir al alumno inferior por ser más joven, inexperto y menos conocedor, rebatir los argumentos de autoridad del profesor cuando se tiene convicción sobre ideas contrarias a las de él.

Voy a detenerme a reflexionar precisamente acerca de los miedos propiciados por los docentes, considerando que resulta innegable que las relaciones humanas son el centro de la vida escolar. Vimos en los puntos destacados por mis estudiantes respecto a sus miedos en la escuela, que algunos tienen que ver con la relación entre pares, o de ellos con autoridades de menor o mayor rango; pero me interesa el tema del poder como detonador del miedo, y ese está indudablemente más presente en la relación alumno maestro; ya que éste último es la autoridad en el aula y, aunque con frecuencia no está autorizado en términos de su saber, o de su calidad ética;

es precisamente en ellas cuando se presenta el abuso de poder, para favorecer el control a través del miedo.

La educación en la escuela tradicional, como los son todas las integradas al sistema educativo nacional mexicano, es represiva en esencia, se rige por el principio de premio y castigo, y los criterios para aplicarlos no son, en la mayoría de los casos, justos. Iván Illich, en la década de los 70, cuando se oponía al desarrollo favorecedor de los ricos, a costa de los desposeídos, escribió acerca de la escuela diciendo que para los países latinoamericanos, esta institución no significaba la salida del tercer mundo, sino una nueva fuente de injusticias y de control social por quienes resultaban ser los verdaderos beneficiados de ese desarrollo.

Desde 1958, a partir de sus conversaciones con Everett Reimer, Illich, quien era entonces vicerrector de la Universidad Católica de Ponce, en Puerto Rico, empezó a percatarse de que para la mayoría de los seres humanos el derecho a aprender se ve restringido por la obligación de asistir a la escuela, ya que ésta “parece estar eminentemente dotada para ser la Iglesia Universal de nuestra cultura en decadencia”.

Según este pensador, La escuela sirve eficazmente como generadora y sostén del mito social del progreso, debido a que posee la estructura de un juego ritual de promociones graduales. Se trata, señala, de un rito iniciático que introduce al neófito en la carrera sagrada del consumo progresivo.<sup>11</sup> En ese sentido declaró:

<sup>11</sup> Iván Illich, *Hacia el fin de la era escolar* (1971), CIDOC, Cuaderno 65, Cuernavaca.

La educación universal por medio de la escolarización no es factible. No sería más factible si se la intentara mediante instituciones alternativas construidas según el estilo de las escuelas actuales. Ni unas nuevas actitudes de los maestros hacia sus alumnos, ni la proliferación de nuevas herramientas y métodos físicos o mentales (en el aula o en el dormitorio), ni, finalmente, el intento de ampliar la responsabilidad del pedagogo hasta que englobe las vidas completas de sus alumnos, darán por resultado la educación universal. La búsqueda actual de nuevos embudos educacionales debe revertirse hacia la búsqueda de su antípoda institucional: tramas educacionales que aumenten la oportunidad para que cada cual transforme cada momento de su vida en un momento de aprendizaje, de compartir, de interesarse.<sup>12</sup>

Por su parte, sobre la escuela convencional Dennison explica lo siguiente: “lo que llamamos orden, en este contexto, no merece ese nombre; no contribuye a la relación coherente entre las partes y el todo, sino a la simple supresión de las diferencias vitales [...] no podemos educar a los niños en la libertad tratándolos como pequeños robots; no podemos producir adultos democráticos encorsetándoles y colocando todas las decisiones en manos de las autoridades. Tampoco podemos construir el prestigio moral del colegio basando toda la institución en un acto de fuerza como el que supone la asistencia obligatoria”.

Señala además que el terror de los alumnos es su principal obstáculo para el aprendizaje. Cuando descubren que los adultos son verdaderamente compañeros en su viaje, que no deben avergonzarse,

las relaciones tienden hacia la sencillez, se hacen más directas y más honestas. “La pregunta ¿quién soy yo? pertenece enteramente a la pregunta ¿quién eres tú? No son dos cuestiones separadas, son un solo hecho insoluble”.<sup>13</sup>

En el contexto de las anteriores reflexiones, es fácil comprender por qué los estudiantes arriban al nivel universitario con un fuerte bloqueo que les impide aplicar las habilidades básicas en ciencia y lenguajes, para la comprensión de nuevos conocimientos necesariamente más complejos.

Aunque lo ideal es que en el ambiente escolar, universitario o no, haya relaciones colaborativas en función de propósitos comunes, lo que se observa con más frecuencia son relaciones coercitivas de poder.

En las relaciones coercitivas de poder, éste es ejercido por un individuo o grupo que impone sus condiciones y puntos de vista a los demás; mientras que en las colaborativas el sentido del término poder se refiere a ser capacitado o “potenciado” para conseguir más, y se genera mediante la interacción con los demás. “Los estudiantes cuyas experiencias escolares reflejan unas relaciones colaborativas de poder participan en la enseñanza con confianza a causa de que, en las interacciones con los educadores, se afirma y amplía su sentido de identidad. También saben que, en clase, se escuchan y respetan sus voces [en este caso] la escuela amplifica su poder de autoexpresión, en vez de acallarlo.”<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Cit., en *ibid.*

<sup>13</sup> De paseo por los terrenos de la escuela imaginada, George Dennison, *Vidas de niños* (1969), citado en *Compañeros de viaje para La Sociedad Desescolarizada*, Adrián Masip Moriarty, Madrid (España), 7 de junio de 2004. <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n26/nlib2.html> (20 de marzo de 2007).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 61.

Cummins<sup>15</sup> señala que las microinteracciones entre educadores, estudiantes y comunidades nunca son neutras; así que refuerzan en distintos grados las relaciones coercitivas, o promueven las colaborativas. En el primer caso contribuyen a la discapacitación de los estudiantes; en el segundo, las microinteracciones conforman un proceso de potenciación que permite a educadores y estudiantes oponerse a la actuación de las estructuras coercitivas de poder.

En este orden de ideas, los docentes se deben preguntar sobre su actuación frente a sus alumnos en el aula: ¿están favoreciendo su potenciación y, por tanto, su liberación; o actúan en el sentido de incrementar sus inseguridades y temores, porque los someten al poder coercitivo?

Cummins habla de dos orientaciones generales en la educación: la Excluyente/Asimilacionista cuyo objetivo consiste en excluir a ciertos grupos de la corriente dominante de la sociedad, o en asimilarlos por completo, lo cual implica un trabajo de manipulación por parte de los educadores; de otro lado, la corriente Transformadora/Culturalizante se opone a la acción de las relaciones coercitivas de poder en la escuela y en la sociedad, y conlleva una interacción entre educadores y estudiantes que fomenta la potenciación, o sea, la creación del poder en colaboración. Estas orientaciones implican el compromiso de educar a los estudiantes para su participación abierta en una sociedad democrática.

Lo anterior supone:

<sup>15</sup> Ver J. Cummins, *Lenguaje, poder y pedagogía. Niños y niñas bilingües entre dos fuegos* (2002), trad. Pablo Manzano, Madrid, Ediciones Morata, p. 60 (Colección Pedagogía. Educación infantil y primaria)

dar oportunidad a los alumnos para que desarrollen una forma de lectoescritura crítica en la que no sólo sean capaces de decodificar las palabras, sino también de leer entre líneas con el fin de comprender cómo se ejerce el poder a través de diversas formas de discurso (anuncios, retórica, política, libros de texto, etc.). [porque] el *quid* de la cuestión no sólo radica en comprender lo que se dice, sino también qué perspectivas se presentan y cuáles se excluyen.<sup>16</sup>

Es ese tipo de educación la que acabaría con los miedos de los estudiantes y los haría libres. Si ese cambio no se propicia, si no se trabaja por él en la educación mexicana, seguiremos sufriendo las relaciones coercitivas de poder que acorralan a los estudiantes y les generan un miedo patológico bloqueador, rayano en angustia, que propicia la involución de su desarrollo intelectual.

Cabe preguntarse por qué muchos profesores conciente o inconcientemente mantienen relaciones coercitivas de poder con los estudiantes. ¿Tomarán en cuenta al hacerlo que están preparando alumnos timoratos para que acepten el *statu quo* social y, en ocasiones, su propio estatus inferior en la sociedad? Deberán tomar conciencia, entonces, que si desean contribuir a la formación de juventudes pensantes, analíticas y críticas, activamente participativas en los procesos democráticos, defensoras del cumplimiento de los ideales de justicia social y de equidad, su trabajo tendrá que ver con la búsqueda de una educación Transformadora/Culturalizante con enfoque humanístico.

Ese tipo de educación supone superar la política de la escuela tradicional que Carl Rogers describe de la siguiente manera:

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 63.

*El maestro es el poseedor del conocimiento, el estudiante es el recipiente:* Hay una gran diferencia de status entre el instructor y el estudiante.

La conferencia, como el medio a través del cual se deposita el conocimiento en el recipiente, y el examen, como la forma de medir la cantidad de conocimientos que éste ha recibido, son los elementos centrales de este tipo de educación.

*El maestro es el que tiene el poder, el estudiante el que obedece.* El administrador es también el que tiene el poder, y tanto el maestro como el estudiante son los que obedecen. El control es siempre ejercido de arriba abajo.

*El autoritarismo es la política aceptada en el salón de clase.* A menudo los nuevos maestros son aconsejados con frases como ésta: "Asegúrate de controlar a tus estudiantes desde el primer día".

*La confianza está reducida al mínimo.* Algo de lo más notable es la desconfianza que el maestro tiene al estudiante. No se puede esperar que el estudiante trabaje satisfactoriamente sin que el maestro lo esté supervisando y checando continuamente. La desconfianza del estudiante hacia el maestro es más difusa; es una falta de confianza en los motivos, la honestidad, la justicia y la competencia del profesor [...].

*Se gobierna mejor a los sujetos (los estudiantes) manteniéndolos en un estado de miedo intermitente y constante.* Ahora ya no existe mucho el castigo físico, pero el ridículo y la crítica en público, y el miedo constante al fracaso son mucho más poderosos [...].

*La democracia y sus valores son ignorados y burlados en la práctica.* El estudiante no participa en la elección de sus metas, de

su currículo, de sus maneras de trabajar [...] Él no tiene participación en la elección del personal ni en las políticas educativas. Al igual que los maestros no tienen oportunidad de elegir a su director u otro miembro del personal administrativo [...] Las prácticas políticas de la escuela están en fuerte contraste con lo que es enseñado acerca de las virtudes de la democracia y de la importancia de la libertad y de la responsabilidad.

*En el sistema educativo no hay lugar para la persona completa, sólo para lo intelectual.* En primaria la curiosidad viva del niño normal y su exceso de energía física son refrenados y, si es posible, ahogados. En la secundaria, el máximo interés de todos los estudiantes, el sexo y las relaciones entre los sexos, es ignorado casi por completo [...]<sup>17</sup>

Este tipo de educación centrada en el maestro no parece ser la adecuada para un aprendizaje potencializante. Hay que pensar en una educación centrada en el estudiante con claras implicaciones: éste mantiene su propio poder y el control sobre sí mismo; participa en las decisiones y elecciones de responsabilidad; mientras el facilitador propicia el clima para este fin. De acuerdo con este segundo modelo educativo, la persona en crecimiento, en búsqueda, es la fuerza poderosa políticamente.

Rogers apunta las siguientes condiciones necesarias cuando se desarrolla un aprendizaje centrado en el alumno:

*Precondición.* Un líder o una persona que es percibida como figura de autoridad en una situación, está lo suficientemente se-

<sup>17</sup> Carl Rogers, *El poder de la persona* (1980), trad. de Salvador Moreno López, México, El Manual Moderno, pp. 47-48.

gura de sí misma y en relación con los demás, como para experimentar confianza básica en la capacidad de los demás para pensar por sí mismos. Si esta precondition existe, se hacen posibles los siguientes aspectos.

*La persona facilitadora comparte con los demás, con los estudiantes y posiblemente también con los padres o con los miembros de la comunidad, la responsabilidad del proceso de aprendizaje.* La planificación curricular, la forma de administración y de operación, conseguir fondos y hacer las políticas, todas ellas son responsabilidades del grupo particular involucrado [...].

*El facilitador provee recursos de aprendizaje, provenientes tanto de su propio interior o de su propia experiencia, como de libros, o materiales, o experiencias en La Comunidad.* Él anima a los educandos a agregar los recursos que ellos conozcan, o de los que tengan experiencia [...].

*Se provee de un clima facilitador del aprendizaje.* En las reuniones de la clase o de la escuela como totalidad, es evidente la atmósfera de autenticidad, de estimación, y de un escuchar comprensivamente [...] Aprender unos de otros se vuelve tan importante como aprender de libros, o de películas, o de experiencias en la comunidad, o del facilitador. Puede verse que *el énfasis está puesto, principalmente, en promover el proceso continuo del aprendizaje.* El contenido del aprendizaje, aunque importante, pasa a segundo término [...] un curso termina exitosamente no cuando el estudiante ha "aprendido todo lo que necesita saber", sino cuando él ha hecho un progreso significativo en aprender *cómo aprender* lo que quiere saber.

*La disciplina necesaria para lograr las metas del estudiante es una autodisciplina, y es reconocida y aceptada por él como su propia responsabilidad.*

*La evaluación de la cantidad y la significatividad del aprendizaje del estudiante es hecha principalmente por el mismo estudiante, aunque su autoevaluación pueda ser influida y enriquecida por una retroalimentación afectuosa por parte de los demás miembros del grupo y del facilitador.*

*En este clima promotor del crecimiento, el aprendizaje es más profundo, avanza más rápido y penetra más en la vida y en la conducta del estudiante, en comparación con el aprendizaje adquirido en el salón de clase tradicional [...].<sup>18</sup>*

¿Qué factores han impedido que en el sistema educativo mexicano el aprendizaje se centre en el estudiante, a pesar de intentos más o menos significativos para que así sea? Indudablemente el arraigo de los hábitos enraizados en la concepción tradicional tiene mucho que ver. Los profesores son producto del mismo sistema; pero hay otros elementos que influyen para que eso no suceda; por ejemplo, el ya mencionado miedo al cambio por parte del Sistema, que tal vez no sabría qué hacer con seres más pensantes, analíticos y críticos, cuestionadores de las políticas establecidas, y exigentes de sus derechos; la apatía e indiferencia producto de la época posmoderna en que nos ha tocado vivir. Era del vacío en la que nuestra cultura de la expresión y nuestra ideología del bienestar estimulan la dispersión en detrimento de la concentración.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

Al respecto Guilles Lipovestky menciona que en esta época:

La indiferencia crece. En ninguna parte el fenómeno es tan visible como en la enseñanza donde en algunos años, con la velocidad del rayo, el prestigio y la autoridad del cuerpo docente prácticamente han desaparecido. El discurso del maestro ha sido desacralizado, banalizado, situado en el mismo plano que el de los *mass media* y la enseñanza se ha convertido en una máquina neutralizada por la apatía escolar, mezcla de atención dispersa y de escepticismo lleno de desenvoltura ante el saber[...] el colegio es un cuerpo momificado y los enseñantes un cuerpo fatigado incapaz de revitalizarlo.<sup>19</sup>

También atribuye Lipovestky el fracaso en los estudios a un narcisismo reinante en nuestros días, que resulta del cruce de una lógica social individualista hedonista impulsada por el universo de objetos y signos, y de otra terapéutica, psicológica que surgió en el siglo XX a partir del enfoque psicopatológico.

Es por esto que:

[...] la falta de atención de los alumnos de la que todos los profesores se quejan hoy, no es más que una de las formas de esa nueva conciencia cool<sup>20</sup> y desenvuelta, muy parecida a la conciencia telespectadora, captada por todo y nada, excitada e indiferente a la vez, sobresaturada de informaciones, conciencia opcional, diseminada, en las antípodas de la conciencia voluntaria, "intrade-terminada"<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Guilles Lipovestky, *La era del vacío* (2004), trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, 2ª ed., Barcelona, Anagrama, pp. 38-39 (Compactos Anagrama).

<sup>20</sup> En el sentido de "chida", fresca y espontánea.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 57.

Los tiempos han golpeado también al intelectual, una de cuyas funciones es transmitir su conocimiento en las aulas mediante el rol de docente. Desde 1992, Vicente González Radío<sup>22</sup>, a la sazón profesor en la Facultad de Sociología de la Universidad de Coruña, ya apuntaba cómo en la sociedad moderna y postmoderna del industrialismo avanzado se ha vivido con insuficiencias, injusticias y situaciones de alienación, lo que ha afectado la acción, la orientación, la situación, y los objetos sociales relacionados con la posición del ego, del alter, de los medios, y de las condiciones de la acción y los valores, lo cual se reproduce culturalmente en sociedad, y afecta los planos cultural y de responsabilidad social.

El resentimiento es la acción de resentir. De acuerdo con la Real Academia, empezar a flaquear, tener sentimiento, pesar o enojo por alguna razón; sentir dolor o molestia en alguna parte del cuerpo por alguna dolencia pasada. El resentido es una persona que se siente maltratada por la sociedad o por la vida en general; es aquel que marcado por las conductas lesivas de otros, se vuelve beligerante porque ha perdido su seguridad y sus metas.

Los intelectuales, según González Radío, pueden pertenecer a alguno de los siguientes tres sectores: los que están en la enseñanza reglada, algunos pensadores señeros, y los intelectuales de la prensa. Analiza más adelante que en las universidades españolas hay un "corpus" doctrinal importante tanto en la perspectiva académica como en la social, pero apunta que las limitaciones circunscriben los

<sup>22</sup> V. Vicente González Radío. *El resentimiento del intelectual, hoy* (1992), Madrid, Librerías/Prodhuifi (Universidad).

programas de estudio a las posibilidades prescritas desde el poder.

Los intelectuales se ven condicionados tanto por los acontecimientos políticos, y las limitaciones al desarrollo cultural del pueblo, como por la conciencia de su papel en la sociedad; además de por las limitaciones que les impone una economía cada vez más precaria y la devaluación de su figura, porque como apunta Guillermo Jaim Etcheverry “asistimos a un creciente desprestigio social de la tarea docente que [...] queda claramente confirmado por la escasa remuneración que reciben quienes se dedican a ella”<sup>23</sup> y porque la cultura mediática antepone en el aprecio de niños y jóvenes a los ídolos construidos en ese contexto: actores, cantantes o futbolistas, entre otros, que se convierten en modelos a seguir. Dicho condicionamiento suele provocar frustraciones –no en todo los casos superadas– al intelectual dedicado a la docencia, mismas que traen consigo el resentimiento.

Los docentes resentidos tienden a adoptar actitudes prepotentes o agresivas hacia sus estudiantes, y con ello se convierten en detonadores de sus miedos. Con toda esa carga, señala González Radío, “tratamos de abrir camino del ‘poder al miedo’, por medio de una ‘emancipación desvanecida’”<sup>24</sup> ¿Por qué desvanecida?, porque, parafraseando a Simmel, González Radío apunta que la pluralidad de círculos sociales a los que pertenece cada uno de los individuos condiciona su liberación progresiva. Una liberación que debiera mover al individuo en una huída de los totalitarismos y de las globalizaciones, que impo-

nen una dinámica de afirmación-negación y, en consecuencia, de dominios de poder, lo cual no siempre consigue.<sup>25</sup>

Resulta así que quien provoca el miedo en el ámbito educativo puede hacerlo debido a un resentimiento social producto de sus condicionamientos, que lo vuelven agresivo en un afán de venganza inconsciente; y quien es blanco de dichas agresiones y, por tanto, resulta atemorizado, también es víctima de un condicionamiento que le impide la emancipación plena de ese sentimiento.

Uno de mis estudiantes que escribieron acerca de los miedos experimentados en el ambiente escolar expresó: “El miedo a mí como estudiante no me ha afectado, sino al contrario, me ha puesto retos que he tenido que enfrentar para bien o para mal, pero con seguridad personal.” No todos los individuos tienen la capacidad de manejar su miedo a la manera que habló de él Sastre cuando dijo que el miedo no tiene nada que ver con el valor. Para algunos el miedo puede ser equilibrante, pero por desgracia son los menos, porque el medio mismo carece de equilibrio.

Si queremos buscar un remedio al círculo vicioso de nuestros miedos en el ámbito educativo mexicano, creo que debemos hacerlo desde el humanismo, rescatar el carácter esencial que nos diferencia de las otras especies animales.

Jaim Etcheverry describe las sociedades contemporáneas con pinceladas precisas:

Nuestra sociedad, que honra la ambición descontrolada, recompensa la codicia, celebra el materialismo, tolera la corrupción, cultiva la superficialidad, desprecia

<sup>23</sup> *La tragedia educativa* (1999), Buenos Aires, FCE, pp. 158-159.

<sup>24</sup> González Radío, *op. cit.*, p. 10.

<sup>25</sup> *V. ibid.*, p.175.

el intelecto y adora el poder adquisitivo, pretende luego dirigirse a los jóvenes para convencerlos, con la palabra, de la fuerza del conocimiento, de las bondades de la cultura y de la supremacía del espíritu<sup>26</sup>.

En este contexto se ha experimentado una tergiversación de valores, los estudiantes consideran cada vez menos la educación como una oportunidad de expansión mental, lo importante es aumentar los ingresos económicos; desarrollar una filosofía significativa de la vida, es un objetivo que padece frente al de estar bien desde el punto de vista financiero; por lo tanto es mayoría la de los que piensan que se debe asistir a la universidad para conseguir un trabajo mejor, que aquellos que pretenden lograr una educación general y una mejor apreciación de las ideas.<sup>27</sup>

Está claro y es comprensible que a los jóvenes de hoy, a quienes les ha tocado caminar sobre arenas movedizas en las que se sumen y desaparecen a ritmo acelerado las garantías sociales conseguidas en el pasado, les preocupe por sobre todo, el encontrar un trabajo y conservarlo para poder formar y sostener a una familia y tener una casa donde vivir con ella. Conscientes de la imposibilidad de conseguir el estatus que sus padres lograron, lo que buscan es salvarse del abismo creciente entre la riqueza y la pobreza.

Jaim Etcheverry cita al ensayista español Vicente Verdú, quien describe así la situación de los jóvenes de hoy: "Entre el pavor al desempleo, el miedo al SIDA, la

violencia creciente, la dureza social, la droga, la disgregación familiar y educativa y el desamparo ideológico, la juventud de estos años busca antes sobrevivir que lanzar manifiestos sobre una nueva vida". Lo que Jaim Etcheverry propone al respecto es organizar una resistencia cultural, tarea nada fácil en un mundo dominado por los *mass media* y el consumismo, favorecedores de un narcisismo hedonista<sup>28</sup>.

La posibilidad de poner en práctica la propuesta anterior tiene que ver irremediamente con la dirigencia de un país, como lo apunta acertadamente el autor, quien marca la diferencia que existe entre un *establishment*, que actúa para demostrar su confianza en que si el Sistema funciona y si su país es exitoso en el largo plazo, a todos sus pobladores, incluida la dirigencia, les irá bien en lo personal, por lo que no antepone sus intereses inmediatos a las decisiones públicas. En una oligarquía, en cambio, un grupo de individuos inseguros acumulan fortunas en cuentas bancarias secretas porque, por supuesto, no confían en que si su país es exitoso ellos también lo serán.

Como, obviamente, en México se adolece de un Sistema oligárquico, es difícil convencer a nuestros jóvenes estudiantes de que "pensar no es un signo de espíritus débiles o de nostálgicos habitantes de un pasado superado [No obstante, si eso se logra] se dispersará la bruma agobiante del deterioro que nos envuelve."<sup>29</sup>

En un mundo en el que sin necesidad de vigilantes ni verdugos "el diálogo público no supera ya el nivel infantil y la

<sup>26</sup> Jaim Etcheverry, *op. cit.*, p. 61.

<sup>27</sup> Estos resultados los consigna Jaim Etcheverry como producto de una investigación que se lleva a cabo en los EE.UU., entre jóvenes que se incorporan a la educación superior; pero no es difícil apreciar la semejanza con el pensamiento de los estudiantes mexicanos.

<sup>28</sup> Al respecto leer al propio Jaim Etcheverry, *op. cit.*, o a Guilles Lipovetsky, *op. cit.*, entre otros autores que se han ocupado de esta temática.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 73.

política no se diferencia del vodevil”, en el que la gente “no sabe de qué se ríe ni por qué ha dejado de pensar”, la educación debería ser el antídoto, así lo señala el especialista español en neurobiología al que hemos venido siguiendo en los últimos párrafos, y lo que propone me parece la solución que los profesores mexicanos deberíamos llevar a las aulas universitarias: propiciar el revestimiento interior.

Lo primero que nuestro autor propone es evitar la simplificación de las obras culturalmente valiosas porque “las creaciones humanas adquieren grandeza precisamente cuando logran transmitir la dimensión de complejidad que es inherente a nuestra naturaleza.”<sup>30</sup>

Ofrecer a lectores y espectadores las obras “digeridas” y simplificadas es subestimar sus capacidades intelectuales, y actuar bajo la convicción de que la gente no puede manejar conflicto ni dolor; contradicciones, ni ambigüedades de la vida; para lograrlo, señala Etcheverry, hacen falta maestros y ejemplos.

Por su parte Edgar Morin se refiere al pensamiento complejo como aquel que se crea y se recrea en el mismo caminar; es decir, va encontrando nuevas soluciones sobre la marcha. Exige el diálogo, la discusión y la visión holística<sup>31</sup> del objeto de estudio; o sea, el enfocarlo desde todos sus ángulos y en su contexto.

El pensamiento complejo acepta que la certidumbre generalizada es un mito, y que es más potente un pensamiento que reconoce la vaguedad y la imprecisión.

Desde este pensamiento se sabe que existen dos tipos de ignorancia: la del que no

sabe y quiere aprender, y la de quien cree que el conocimiento es un proceso lineal, acumulativo, que avanza iluminando lo que estaba a oscuras, “ignorando que toda luz produce a su vez efectos de sombra”.

Señala entonces Morin que desde este tipo de pensamiento, del “conócete a ti mismo” socrático, se pasa al “conócete a ti mismo conociendo”; y plantea la importancia del método que, dice, consiste en “reaprender a aprender en un caminar sin meta definida”<sup>32</sup>, con la plena conciencia de que todo conocimiento lleva en sí mismo ineliminablemente, la incertidumbre<sup>33</sup>.

En otra de sus obras este autor señala que uno de los desafíos más difíciles en la actualidad es el de modificar el pensamiento de forma tal que pueda hacer frente a la creciente complejidad, la rapidez de los cambios y la imprevisibilidad que caracterizan nuestro mundo. Propone, entonces, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, frase que da título a la obra mencionada.

Dichos saberes son: reconocer el error y la ilusión como características propias del conocimiento, identificar el conocimiento pertinente de acuerdo con los problemas y las informaciones claves relativos al mundo, aprehender la condición humana, sin cercenarla y ubicándola en el universo, comprender la identidad terrenal como condición humana en un mundo que a lo largo de la historia se ha convertido en el de la era planetaria, adquirir la capacidad de afrontar la incertidumbre, comprender a los demás hombres, y aprehender la ética del género humano en

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>31</sup> En el sentido de que las partes no pueden ser estudiadas independientemente del todo.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>33</sup> V. Edgar Morin, et al., *Educación en la era planetaria* (2003), Barcelona, Gedisa (Colección Libertad y cambio).

el contexto individuo-sociedad democrática compleja.

Es innegable que la sola enumeración de los siete saberes me lleva a caer en la simplificación; pero remito a la obra de Morin<sup>34</sup> para un mayor acercamiento; no obstante, es evidente la importancia que este autor le da al aspecto humanístico. Con él y con Jaim Etcheverry propongo que para superar una era de miedos, los docentes trabajemos por revitalizar la cultura humanística que garantice a nuestros jóvenes la posibilidad de “vestirse por dentro” a la que este autor hace referencia con las siguientes palabras:

Esta tarea requiere el tiempo, la reflexión y el silencio que se están escurriendo de nuestras vidas. Dócilmente nos hemos dejado convencer de que no tenemos tiempo para elegir nuestro ropaje interior. Otros nos lo imponen. Abandonamos el hábito de pensar porque cada día tenemos menos instrumentos para hacerlo. Vivimos en medio de un ruido ensordecedor que no nos deja ni un instante para dialogar con nosotros mismos. Además nos resulta difícil hacerlo porque al vaciarnos de resonancias nos hemos quedado sin interlocutor. Carecemos de los términos de comparación que, precisamente, nos debería dar la escuela<sup>35</sup>.

Si coadyuvamos en esa tarea, estaremos ayudando también a desterrar los miedos paralizantes que llevan a la involución de los individuos y, si el miedo es inherente al ser humano, el revestimiento interior solo permitirá aflorar esos temores equilibrantes que nos ayudan a librar los peligros. ■

<sup>34</sup> *Idem.*, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro* (2001), Barcelona, Paidós (Paidós Studio).

<sup>35</sup> Jaim Etcheverry, *op. cit.*, p. 194.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cummins, J. (2002) *Lenguaje, poder y pedagogía. Niños y niñas bilingües entre dos fuegos*, trad. de Pablo Manzano, Madrid, Ediciones Morata (Colección Pedagogía, Educación infantil y primaria)
- Delumeau Jean (2005) *El miedo en Occidente, (siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*, trad. Mauro Armiño, Taurus, México (Pensamiento).
- González Radío, Vicente (1992) *El resentimiento del intelectual, hoy*, Madrid, Librerías/Prodhufi (Universidad).
- Illich Iván (1971) *Hacia el fin de la era escolar*, CIDOC, Cuaderno 65, Cuernavaca.
- Jaim Etcheverry, Guillermo (1999) *La tragedia educativa*, Buenos Aires, FCE.
- Lipovetsky Guilles (2004) *La era del vacío*, trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, 2ª ed., Barcelona, Anagrama (Compactos Anagrama).
- Morán Gregorio, *La Vanguardia*, España/Justicia, Tag: Seguridad ciudadana, (10 de febrero de 2007).
- Morin, Edgar et al. (2003) *Educación en la era planetaria*, Barcelona, Gedisa (Colección Libertad y cambio).
- \_\_\_\_\_ (2001) *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Barcelona, Paidós (Paidós Studio).
- Rogers Carl (1980) *El poder de la persona*, trad. de Salvador Moreno López, México, El Manual Moderno.

## FUENTES ELECTRÓNICAS

Entrevista de Michael O'Connor, trad. por Abigail Schteinman, en [www.threemonkeysonline.com/es/article\\_historia\\_del\\_miedo.htm](http://www.threemonkeysonline.com/es/article_historia_del_miedo.htm) - 27k.

*Miedo: cómo vencerlo*, Dña. Pilar Jericó, Bilbao, [http://servicios.elcorreodigital.com/auladecultura/pilar\\_jerico1.html](http://servicios.elcorreodigital.com/auladecultura/pilar_jerico1.html).

*(13 de marzo de 2007)*

De paseo por los terrenos de la escuela imaginada, George Dennison, *Vidas de niños* (1969) Cit. en *Compañeros de viaje para La Sociedad Desescolarizada* (2004) Adrián Masip Moriarty, Madrid, <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n26/nlib2.html>. (20 de marzo de 2007).



# “EL FANDANGO”: CASIMIRO CASTRO

Felipe Sánchez Reyes\*

## PRESENTACIÓN

Las pinturas y litografías retratan ambientes, costumbres y épocas, encierran rasgos de los personajes y de su autor que es necesario revelar. Por ello en este trabajo intento desentrañar los secretos que oculta, “El Fandango”, obra de uno de los más importantes litógrafos del siglo XIX, Casimiro Castro (1826-1889), quien testimonió su siglo en imágenes, plasmó escenas cotidianas con tipos populares y ayudó a forjar nuestra nación.

El texto lo dividí en dos partes: en la primera (¡Ay Casimiro, qué miro!) esboqué la biografía del autor desde su lecho de muerte y el recuerdo del baile que presencié y plasmó en su cuadro costumbrista. Y en la segunda (...qué escribo y qué bailo!), hice caminar a sus personajes por las calles de la antigua ciudad, retraté con sus costumbres al aguador, la china, el lépero, la molendera y los músicos, en su ambiente festivo de Semana Santa en el Paseo por el canal de Santa Anita.

\* CCH, Azcapotzalco-UNAM.

## ¡AY CASIMIRO, QUE MIRO!...

*Estaba la muerte en cueros/ sentada en un taburete/ en un lado estaba el pulque y en el otro el aguardiente<sup>1</sup>... Agujas, alfileres, dedales, tijeras, botones de camisa, bolitas de hiloo?... –Petates de la Pueeebla... Petates de cinco vaaras! Petates de á media y tlaco!<sup>2</sup>... Jirones de letras y pregones de vendedores arrastra el viento hasta mi lecho. Nace la mañana, estoy acostado entre las sábanas de esta pieza de Independencia 8, mi esposa está a mi lado como lo ha estado en estos días.*

He padecido desmayos, el doctor me dice que no es grave y pasará, pero el rostro de Soledad me indica lo contrario. Tengo sesenta y tres años, ésta será mi última posición pues mis mejores amigos ya se han ido. Es 8 de enero de 1889 y no disfruté la

<sup>1</sup> “El chuchumbé” en *La música prohibida por la inquisición*, Nesh-Kala, y *La resistencia popular. Canciones de la revolución de Independencia*. El “chuchumbé” fue prohibido por sus coplas escandalosas y ofensivas, se acompañaba de baile obscuro por sus demostraciones y meneos deshonestos que provocaban lascivia. A este baile de origen africano, traído de la Habana vía Veracruz, se aficionó el pueblo en los arrabales y casas de mala nota, entre gentes deshonestas, de mal vivir y de baja ralea: Carlos Monsiváis (1981), *Escenas de pudor y livianidad*, Grijalbo, México, p. 49.

algarabía de los niños en día de reyes. Sobrepaso el promedio de vida de este tercer periodo porfiriano, mi ciudad vieja como yo ha desaparecido.

Esta ciudad moderna con alumbrado público y teléfonos no me pertenece, las chimeneas fabriles envenenan mis pulmones y mi cielo antes azul. No me identifico con este México nuevo ni con el país extraño que mis ojos distinguen entre brumas, sí con mis litografías de 1855, con los pregones que llegan a retazos y la ciudad que llevo dentro: fondas, jolgorios y vendedoras de chía. Testimonié en imágenes mi siglo y nación que están desapareciendo. Jirones de recuerdos me llegan de lejos, me he desmayado últimamente, descendiendo al vacío.

En mis últimos cinco años esboqué plazas y edificios europeos, hace diez asumí la dirección de la Casa Decaen. Dibujé sobreportadas de libros, calendarios y modas femeninas, acepté porque quería crear y trabajar, pero también plasmé la provincia amada de mi infancia. En 1864 trabajé con entusiasmo, realicé la segunda edición de *México y sus alrededores*, y añadí el paseo de *Las cadenas en noche de luna*<sup>3</sup>, jamás creí en su éxito, sólo mi amado y admirado suegro, Decaen. Él y mi familia texcocana percibíamos la transformación de la ciudad.

En 1858 ingresé a la Academia de San Carlos, tres años antes se publicaron pinturas de los tipos populares, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, donde buscábamos dar una identidad a nuestros

compatriotas. En el Portal del Coliseo Viejo estuvo el primer taller de Decaen, pero en el Portal del Águila de Oro hizo las litografías para los periódicos literarios<sup>4</sup>: el *Museo e Ilustración*, nos reunimos en equipo los pintores, Julián Campillo, Luis Auda y G. Rodríguez.

De 1855 a 1856 publicamos *México y sus alrededores*, treinta y ocho estampas de la capital y su entorno, entonces las calles empedradas eran anchas, con banquetas y sin alumbrado público. Participé con placer como litógrafo en las láminas. Me subí con temor a un globo aerostático para tomar las vistas panorámicas desde gran altura, dibujé icono con mucho trabajo! ¡Nunca antes la ciudad y sus alrededores habían sido observadas desde esa perspectiva! Creo que fui de los primeros en realizar vistas aéreas de la ciudad y descubrí la penetración del campo en la mancha urbana. Me bajé del globo, caminé, seleccioné los rasgos distintivos de las calles y dibujé los sitios más importantes para que las gentes futuras conocieran cómo fue mi ciudad y cómo se transformó con el tiempo.

El libro fue una fiesta visual y cuando Decaen invitó a los escritores, se enriqueció con la exuberancia de sus plumas ¡fue un éxito editorial! Pinté los puntos principales de la ciudad: iglesias, paseos, centros de poder, también congelé por un instante eterno en la piedra litográfica a los habitantes: ricos, militares, comerciantes, indígenas, vendedores, mendigos y léperos. No condené la pobreza, la abordé con dignidad como al paisaje semi rural, el transporte fluvial que forma parte de los pobres, y su respeto por la naturaleza. Hice un inventario urbano y congelé a los tipos humanos con sus hábitos y diferen-

<sup>2</sup> Marcos Arróniz (1991), *Manual del viajero en México*, Instituto Mora, México, pp. 131-132.

<sup>3</sup> Guadalupe Jiménez Codinach (1996), "Casimiro Castro y sus alrededores" en (1996) *Casimiro Castro y su taller*, Instituto Mexiquense y Banamex, México, p. 45.

<sup>4</sup> Marcos Arróniz, *op. cit.*, pp. 41-42.

cias sociales, describí lo público, no su intimidad. Aún no me había casado con Soledad Decaen.

José Antonio Decaen, francés culto, ejerció gran influencia en mí, fue el alma del libro y su obra litográfica la más ambiciosa en el país. Entablamos una relación muy afectiva, me presentó a su hijastra, Soledad Cobo, hija de Modesta Cobo y del litógrafo Baudouin; ella de dieciocho, poco agraciada, y yo de treinta años, nos casamos un 15 de febrero de 1857 en la ciudad de México<sup>5</sup>. Entablamos una relación de padre e hijo que perduró hasta que, después de su viaje a Europa, falleció en Orizaba, recogí su cuerpo y le dimos santa sepultura. ¡Cuánto me dolió la muerte de mi padre intelectual y Maestro!

En 1851 en el taller de Navarro y Decaen hice litografías para La *Ilustración Mexicana* y para la novela del francés Edouard Rivière, *Antonino y Anita*, donde reproduce una “Casa de vecindad” cercana a la mía y “La mariscal”, famoso expendio de pulque que visitaba con mis amigos; dos lugares típicos de la ciudad! Un año antes la litografía llegó a su apogeo, existieron muchos litógrafos hábiles y se puso en boga el álbum ilustrado. Entonces Decaen reunió a un grupo de dibujantes y litógrafos con talento, entre los que me incluyó, ilustramos lugares de interés que seleccionó con cuidado, invitó a las mejores plumas de la época para que los describieran! y obtuvo los mejores artículos que yo haya leído.

A los veintitrés años laboré en la imprenta más importante de la época –calle de los Rebeldes 2– del excelente litógra-

fo Ignacio Cumplido. Creé cuatro litografías de la multitud y paisajes urbanos con los que me gané un prestigio. Recibí clases en San Carlos con el pintor italiano, Pedro Gualdi –llegado en 1838– que publicó *Monumentos de México*. Bajo su dirección delineé, *Descripción de la solemnidad fúnebre de Don Agustín de Iturbide*, miserables tugurios, paseos de la Alameda y Bucareli, canales que transportan de la ciudad a Chalco y lagos adyacentes a su población: La Viga, Santa Anita e Ixtacalco. Resalté el regocijo de las masas mestizas e indígenas, su relación con los individuos y los edificios.

Con Cumplido y Gualdi adquirí la educación artística y la tradición del artesanado, en la relación del maestro con el aprendiz y el cliente. A mis veintiún años, entre 1846 y 1847, Francisco García dibujó y yo litografié el mapa de Veracruz, construíamos una nación segura de sí misma. A los catorce y en la pobreza ingresé a trabajar en la imprenta de José Decaen, aprendí la técnica duotono: primero imprimía en una piedra parte de la imagen en sepia oscuro o negro; enseguida, en otra, con tinta ocre claro resaltaba los detalles y llenaba de nubes el firmamento<sup>6</sup>. Luego agregamos colores con piedras adicionales, una tercera para el azul del cielo y del agua, una cuarta para el verde de la vegetación. Esta decisión ¡cuánto me ayudó a madurar pronto! aún no sabía a qué dedicarme.

En 1842 asesinan en Tacubaya a Daniel Thomas Egerton, pintor británico de *Vistas de México*; el año anterior Gualdi realizó el primer álbum ciudadano, *Monumentos arquitectónicos y perspectivas de*

<sup>5</sup> Ricardo Pérez Escamilla, “Casimiro Castro. Por los frutos conoces el árbol, a México por sus artes” en (1996) *Casimiro Castro y su taller*, p. 59.

<sup>6</sup> Roberto L. Mayer, “Nacimiento y desarrollo del Álbum. México y sus alrededores”, en (1996) *Casimiro Castro y su taller*, p. 138.

*la ciudad de México* (Massé y Decaen), de donde Decaen tomará la idea de *México y sus alrededores*.

Jamás la tierra me zarandó tan horrible, creí que me devoraría antes de llegar a la adolescencia, pero no fue así, padecí los primeros terremotos. En 1836 Rocha y Fournier establecieron en México el primer taller litográfico público, pero los pioneros en México fueron Hipólito Salazar, primer impresor que compró un taller, y Hesiquio Iriarte, autor de escenas y tipos populares.

A mis nueve años me enteré de que el americano Eugenio Robertson, con una señorita, voló en su globo, nació mi interés por volar algún día y ver a mi ciudad postrada a mis pies. ¡Sueños de chicos! Dos años antes ¡por un pelito! me escapé de morir, ¡ay vida, qué hermosa eres! Se desató la epidemia del cólera morbo y temíamos a la muerte. Vi llenarse las boticas de demacrados, rebosantes los templos de fieles afligidos, carretones repletos de cadáveres rumbo al cementerio que dejaban una pestilencia a su paso. ¡Fueron escenas dantescas!, tengo grabadas esas imágenes y he rehuido plasmarlas en la piedra.

Prefiero plasmar escenas y paseos fluviales con su multitud bulliciosa y colorida. Antes de llegar la peste que se llevó a mis amigos, jugaba con ellos rayuela, trompos, maromas y a volar papalotes que se mecían entre las nubes o entablaban coloquios amorosos con las ramas, mas no con esos horribles alambres de los postes. Comíamos gusanos de maguey con pulque sagrado.

Los domingos paseaba con mis padres por los jardines, mis ojos infantiles presenciaron los vivos multicolores del Valle de México, sus volcanes tutelares y las aguas quietas de los lagos. Mis labios disfrutaron el agua refrescante; mis oídos, el

murmullo de las fuentes: Bucareli, Salto del Agua, la Alameda y Santo Domingo, el bullicio de colmena de los paseos de La Viga y Santa Anita; y mis fosas nasales, el aroma de los ahuehuetes, sensaciones que todavía guardo.

Aún niño mi familia se trasladó a la capital, me aprendí el catecismo, fui educado en el temor y respeto por los mayores. Nací el año en que se instaló aquí el introducido de la litografía, Claudio Linati Prevost, quien publicó el 4 de febrero de 1826 la primera litografía, un figurín femenino en la revista *Iris*, así contribuyó a la construcción de nuestra nacionalidad con fines didácticos. De origen mestizo me bautizaron con el nombre de Casimiro Castro Blancas, originario del pueblito indígena de Tepetlaoxtoc, situado entre Texcoco y Teotihuacan.

Hoy recuerdo los paseos frecuentados por mi pueblo, me regocijé con sus charlas, risas y bailes de aquel día de Semana Santa que guardo impresas en mis pupilas; jirones de recuerdos e imágenes me llegan de muy lejos.

### ...QUÉ ESCRIBO Y QUÉ BAILO!

- ¡Pide las otras, compadre.
- ¡Béeebebe gaaañote, yastás secooo!
- Oyeees... Ya no viste al güeeero.
- Ay taruga. Shhhh. Cáaallate
- Esee siempre te busca, verdaaa?
- Pues síii. Yooo ni le hagooo caso. ¡Me da miedo!
- Pos qué vas a hacer con ella.
- Yaaa. Qué que quiero hacerle? Estás bruto o quéee, manooo. Si se lo digo me...
- Ven. Arrima tu asiento.

—Ya viste. Ese te hace guiños, busca tentarte. ¡Ya sabes el demonio cómo nos tienta!

—¡Ay! ¡No me aprietes la mano!

—¡Por qué tan remilgosa mi alma!

Cómo hiciera, como hiciera/ para olvidar este amor./ Que presa me tiene el alma/ cautivo mi corazón.

—¡Atóoreenle rascatriiipas!

Estoy aquí dándole gusto a las cuerdas y sacándoles sonidos, la música repercute en los rincones de la casa y éstos se divierten. Veníamos tocando en la trajinera hasta el tope con gente que vino a disfrutar. Mi compadre del pueblo de Ixtacalco nos invita a amenizar el recorrido en su trajinera, así él jala más gente, gana más riales y nos da comisión por cada viaje. A veces salen bailes como éste y nos va mejor, me acompaña mi hermano mayor que toca bien la jarana, nunca cargo a mi mujer, debe cuidar a los niños y animales.

Temprano planchó mi pantalón y camisa de manta, antes de salir agarré mi sombrero, me lo acomodé y cargué mi arpa. Luego levanté al “flaco”, mi hermano, que anoche llegó bien tomado como siempre, se puso la ropa que traía y nos fuimos a la casa de mi compa. Mientras él se levantaba, el flaco se lavaba la cara, pues con la cruda, la barba y sus mechass, asusta. Ojalá y no se moleste el compadre por traerlo así, pero sólo él domina la jarana y me acoplo bien con él. Salió mi compadre, limpiamos la trajinera que su hijo llevó en la madrugada al mercado de Roldán para vender sus flores y hortalizas, y nos fuimos. Yo templaba las cuerdas y el flaco dormía la mona hasta que le di un sombrerazo:

—¡Despiértate!, ¡ay te va el sonido pa’ que afines! ¡Quién te manda llegar tan tarde!

Siempre tan descuidado y sin mujer. Le gusta mucho el pulque o l’aguardiente, siempre se emborracha el canijo. Llegamos al paseo de la Viga y como avispas al panal, abordan la canoa muchos paseantes.

Estoy sentado sobre una caja de madera, apoyo mi pierna en el tablado, un pie acaricia la madera tosca y el sabor húmedo de la tierra, y el otro el pedal del arpa para que dé mejor sonido. Llevamos una hora tocando desde que llegamos al mediodía; los bailadores querían seguirla, encontraron esta casa al lado del lago y entramos. El baile está en su apogeo, ojalá y nos paguen bien, la última vez nomás comimos, ellos se fueron borrachos y ni nos pagaron. Bueno, al menos no faltará la comida, frente a mí se encuentra la molendera echando tortillas.

Cuando llegamos me escurrí con mi hermano hasta aquí, no estorbamos y nuestra música se oye en el cuarto, luego entraron los del fandango a la casa recién barrida y en silencio; se armaron las risas, los gritos explosivos, mucho movimiento y escándalo aquí y allá. Pronto se convirtió en remolino y bisbiseo de colmenar: afuera los mirones; adentro los bailarines, molenderas y nosotros.

Hasta aquí se cuele el aire fresco de las chinampas y del lago. Al lado de la puerta y junto a mí el “flaco” toca su guitarrita, a esta hora la cruda ya le ha de estar haciendo ipobre, no quisiera estar en su lugar! A su lado una curiosa mira el baile y busca a alguien, mi hermano ni se percata, si no ya andaría tras ella.

A mi lado se encuentra la que no es mi mujer ni mi querida en servicio activo como dicen mis amigos, sino el depósito, la madre de mis criaturas. No se quiso quedar en casa, se trajo a la criaturita que amamanta ya dormida. Antes de dormirse, no

dejaba de ver la inscripción al pie de la cruz del altar que apenas alcanzo a leer, *Q-U-A-R-E-D-E-V-U-L-V-A-E-D-U-X-I-S-T-I-M-I-H-I* (*¿por qué me diste a luz?*). Por qué le llamará la atención ese latinajo tan extraño y sin sentido.

Ella me alcanzó en la canoa, ya no pude correrla y muy a mi pesar la traje. Ahora que lo pienso bien, pobre de ella, ya no se peina el cabello como antes. Y pensar que le robé todas sus comodidades, le corrí al novio y la hice madre de mis criaturas. A veces compadezco su resignación, su cuerpo bajo la falda ceñida de tela oscura ya no tiene las primaveras de las primeras noches en el petate, se ha ajado con los tres niños más la que trae en brazos. Es justo que al menos se divierta viendo bailar a los demás, ¡mientras no suelte el llanto la niña que carga!, de lo contrario ya se amoló la cosa. Las otras criaturas las dejó al cuidado de mi suegra. Ahorita descansa sentada en el piso y mira alegre a los bailarines.

Seguramente recuerda cuando bailaba; la conocí en un baile como éstos. Tuvo en sus tiempos muy lindos ojos y una mirada provocativa, no como la de ahora, sin ganas y apagada. Bajita y bonita se arreglaba y peinaba sus grandes trenzas negras, pero ahora con tantos hijos y sin dinero, la pobre ya ni se cuida.

Aquí estoy disfrutando de los sonidos de mi arpa, aprendí a tocarla a escondidas, cuando mi papá la arrumbaba y se iba a labrar la tierra. Mis dedos pulsan hábilmente las cuerdas... ¡Éeepale!... Veo a un señor que desde hace rato me mira; no venía en la trajinera, quizás en otra o caminó a la vera del lago y al oír la música, entró. ¡Qué extraña forma de mirar! Mira como si quisiera apropiarse de mi alma. En una mano trae un cuaderno y en la otra

un lápiz que garrapatea. No lo voy a perder de vista, no baila ni toma, se concreta a mirarnos. ¡Se me hace que aquí hay gato encerrado! ¡Qué señor tan extraño! Cree que no veo lo que hace.

Se cruzan nuestras miradas, nos reímos y deja su cuaderno. Ahora que cree que no lo veo, vuelve con rapidez a sus trazos, observa a todos con detenimiento como si quisiera apresar el tiempo. Ojalá y no se vaya pronto, me gustaría mirar qué tantos trazos hace en su cuaderno... ¡Carajo! Esta criatura ya empezó con sus berridos y me hizo perder el compás. ¡Chihuahua! El flaco ya se dio cuenta que di mal dos rasgueos, también los bailarines perdieron el ritmo y me miran molestos, más esa chinita que baila tan bien.

Ya agarré el ritmo, vuelvo la mirada al lugar del señor ¡ya no está!. Ah, con razón no lo encontraba entre tanta gente, se movió cerca del que trata de engañar a la tortillera. Ahora mira a la bailadora, le gusta su rostro o su cuerpo porque la examina desde la punta de los pies hasta la cabeza. Mientras no se dé cuenta su pareja, no hay problema, porque si no se arma la de san Quintín y puedo perder a mi mujer o el arpa. Pero no, ya cambió su mirada profunda hacia el que baila con ella. Creo que sólo son figuraciones más ídel hambre que ya me empezó a dar!

—¡Ey, múuosicos!... ¡Toquen con gaaaanas! ¡Parece que no les vamos.. a pagaaaaar!

Ya me sacó de mis cavilaciones este borracho que grita a voz en cuello.

—Sí ¡Ora échense otra más movida!

*Al pie de una malva en rosa  
a una viuda enamorado  
a una viuda enamorado  
al pie de una malva en rosa.*

Y me dijo la graciosa  
no puedo me duele un pie,  
pero si es para esa cosa  
aunque sea cojeando iré.

—¡Ay jajaaay! ¡Taaanta carne y yo con hambreee!

—¿Y usted no fuma? Fume de estos de hoja de maíz, buenos para el pecho. Pechos los que le cuelgan bajo la blusa a esta indita despeñada. Yo ni fumo cigarros, prefiero los puros, pero le ofrezco los que me robé y si no quiere, pulque, itotal, ni es mío! Saco los cerillos, le ofrezco lumbre, doy un paso hacia ella para ver más de cerca sus pechos. Palabra que esta noche atrae caliente mi cobija!

Niega moviendo la cabeza esta india remolona. Sus trenzas rozan la desnudez de sus hombros, cuando se agacha y muele la masa, sus pechos hacen el dulce vaivén que me trastorna. Aquí llegué con los del baile, venía en la misma trajinera, me le fui sin pagar al dueño y sentí placer al burlarlo como a tantos otros. Allí comenzaron a bailar este hombre y su querida que no baila tan mal, luego decidieron continuar aquí y yo me vine... de colado. ¡Ja, ja, ja! Comida, pulque y música, gratis, además puedo embaucar y llevarme a esta indita a la ciudad.

—Entonces, ¿no se le antoja un buen trago de pulque, libación de san Bartolo? Me acerco y galanteo a esta tortillerita, acurrucada en el suelo como ídolo azteca. Aún no estoy borracho, a pesar de que tomo hasta perderme, voy a los bailes ¡de gorrita café! y llevo una vida fácil a costa de los demás. Soy astuto y me doy mis mañas para convencerlas, por algo me he criado en la ciudad, soy hijo de los pleitos y del rico néctar de la diosa Xochipilli. Me gusta lo fácil y las indias rejegas.

—Pos no... Me mueve la cabeza con remilgo para que su mamá, arrinconada junto al petate y moliendo maíz, no la maltrate ni le eche una mirada de rabia como la que le hace ahorita. Pero quiere retozar conmigo, me provoca con su cabeza retadora, con su aliento caliente que me llega como una caricia, y con su mirada que me dice “no sea usted malo”, “soy muy recatada”, “esas cosas me ruborizan”.

Si me hubiera contestado a secas, “no tengo sed”, yo habría dado la vuelta y buscado otra de las que andan aquí. Pero cuando dijo, “pos no”, se irguió ofreciéndome sus pechos y me miró a los ojos, casi diciendo tómalos. Me provoca para atraerme y lograr lo que nuestros ojos y cuerpos desean.

—Ande, beba usted. Le acerco el tarro de pulque al borde de sus labios, mientras con las manos ocupadas ella tortillea. Apura la sed de sus labios y me sigue el juego. Primero me provoca y ahora vuelve a su recato. Total, si ahorita no se deja y uno se descuida como el que anda cerca de mí con su cuaderno, me llevo mis riales. O ya de perdida la cruz de madera sobre el altar que me echa ojitos –diciendo, llévame– con su inscripción de arriba, INRI, y la de abajo que me hipnotiza, QUARE DE VULVA EDIXISTI MIHI, me persigue y me quema por dentro. Qué significará, por qué me gusta tanto ¿tendrá que ver conmigo? Ah, qué me importa eso, sólo el valor que me den por ella.

—Oiga mi alma, están dando unos torzones y unos constipados que parecen fiebres. ¿No quiere que le cubra sus hombros con mi frazada y sus pechos con mis manos? No le vaya a dar un resfriado y se me enferme.

—Estése sosiego, lárquese. Este tonto cree que va a ponerme encima sus manos

cochinas, si a legüas se ve que con su calzón de manta, su jorongo terciado al hombro y su sombrero, no tiene ni en qué caerse muerto. Cree que con su camisa abierta y su pelo en pecho me va a impresionar. Ya se emborrachó, aunque bien lo disimule. Por la pinta parece un vagabundo que no le gusta trabajar y se duerme donde le agarre la noche. ¡Pobre viejo, me da lástima! ¡No tiene ni en qué caerse muerto y así busca mujer! ¡Bonita tontería, qué pen... se la encontró! Cree que porque no tengo papá, hombre, ni casa, me va a agarrar pa' sus necesidades. ¡Dialtiro que está loco! Mi mamá y yo vivimos en casa de mi hermana, nos mantiene mi cuñado con las ventas de su chinampa.

Desde hace un año traigo aquí, merito adentro, un desengaño de uno que me engatusó y se fue con otra, menos mal que no me dejó preñada. Todavía no lo olvidó, y ahora éste que me molesta como si estuviera tan guapo y joven. Él otro es la fuente de mis pesares, pero no puedo andar mostrando ni pena al mundo. ¡Sin ir más lejos! Hoy por la mañana me dijo mi mamá que la acompañara a echar tortillas, pero eso sí, me advirtió que quitara esa cara de palo y fuera sociable.

Y todo para qué, para mi mamá esté toda encorajinada. ¡Si bien dicen, que para corajes no gana uno! ¡Si de que la trae uno de malas, verdad de Dios, que la trae! Quién tiene la culpa: este borrachín que cree que ando con ganas, mi mamá que me trajo a la fuerza, o yo que no quería venir y que ahora tengo que poner mi mejor cara al echar tortillas. ¡Pos ni modo que yo la tenga! ¿O será que mi rostro manifiesta mis deseos ocultos? ¡No! No lo creo. ¡Pos ni modo que éste fuera brujo!

¡Más vale que eche pa' fuera estos malditos pensamientos! Si no le hago caso,

se largará. Ora que si se pone de necio, agarro un tizón de la lumbré, el metlapile o el agua caliente de los frijoles y ivemos si no le bajo su calentura! Menos mal que mi mamá vio que no le di motivos. Que si no ime iría como en feria! Si ya me lo advirtió, "en ésta te aceptó, ipor Dios, me dijo besando la cruz! pero para la otra te largas". Y éste que no me quita la vista al moler. No sé qué me ve. Y eso que hoy no me arreglé, ni siquiera peiné mis trenzas con la escobeta. Que si me viera en mis mejores días, n´hombre... ¿Será que me veo guapa, a pesar de lo que pasó?... ¡Ay condenado!... Si ni me había dado cuenta que con tanto moverme, ya por delante se me bajó la blusa. Y yo que creía que le había gustado. Pero si nomás se queda ilelo!, viéndome los pechos.

¡Me da tanto coraje la forma en que me mira! Mejor me desquitaré duro con la masa y las tortillas. Si insiste, le echaré una mirada de fuego y veremos si no se larga de una vez. ¡Ay, ya se me estaban quemando las tortillas del comal! ¡Del coraje ya ni me acordaba de ellas! Total, esta bola de gorriones y tragones con l'hambre se las van a comer. ¡Yo eche y eche tortillas y el tenate ni se llena!

Y éste que sigue molestando. ¿Aún será guapa? No debo pensar tonterías sino echar tortillas, aún me quedan tres bolas de masa y mi mamá con el coraje icapaz que deja que yo haga todo, para que se me baje la calentura!, según ella. Y éste aquí haciéndose güaje y rondándome, de seguro así le ha funcionado con las demás. Mi mamá sigue molesta, si ya la conozco cuando tiene coraje... ¡Y éste molendero que no calienta, por más que le atizo y le echo leña!... ¡Ya no veo la hora en que éste se largue y me deje de fregar, icaraay! ¡Nomás que siga y lo voy a mandar al

diablo! Si se entere mi cuñado y sus hermanos, verá éste cómo le va, en lugar de lana sale trasquilado. Pero, ¡ay se lo haiga por burro y por bruto!

Qué bueno que los músicos ya se dieron cuenta de este lépero. La mirada de ellos y de la esposa del arpista me tranquiliza, ella me hace señas que le sorraje los platos del trastero o la olla de barro de la pared; el de la jarana está más muino con él, sus ojos echan lumbre. Estos ciudadanos que pagan por divertirse, creen que nos hallamos en venta o a su disposición. No sabe que ¡ya con rabia! soy capaz de todo, hasta de pegarle con lo que encuentre y donde caiga. ¡Pobrecito viejo borracho, no sabe ni con quiéeen se metee!

—¡Eeepa músicos! ¡Éeechense otra más pegadoraaa! ¡Que hoy... veeengo heriiido!

Corazón abandonado  
disimula tu tristeza  
disimula tu tristeza  
corazón abandonado.

—¡Yo grito y vuelvo a gritar! ¡vámonos todos a... chacualear!

Ahorita estoy bailando con esta chinita, comenzamos en la canoa. No bailo tan bien, pero voy mejorando, con esta maestra guapa hasta el más tonto aprende. Tengo las manos cruzadas en la espalda y muevo los pies, echo el hombro y la cabeza hacia adelante o me muevo de lado, según el ritmo de la música. Sigo sus movimientos, si mueve su cuerpo para un lado le obstruyo el paso, si mueve su cabeza hacia el otro, acerco la mía e intento besarla, ¡pero no lo logro!, se me escabulle. Yo nunca declaro mi amor en los primeros bailes, pero esta vez sí, pues me busca con el rabo del ojo y su mirada la dirige como un relámpago a los míos.

La primera vez que la invito a salir y accede. Una mañana por el rumbo de Santo Domingo, día de correr y no parar de la fuente a la calle y de la calle a la fuente, andaba a las carreras llevando agua a las casas de mis patroncitas que se enojan si no llego pronto, entré a la vecindad agachado y sereno, crucé el patio y las escaleras, vacié y surtí el agua en los cántaros, yendo y volviendo, subiendo y bajando las escaleras que ensucio con mis zapatos claveteados y lodosos.

En una de esas vueltas vi pasar unos pies pequeños y hermosos, alcé mi rostro, vi su cuerpo de espaldas, sintió mi mirada, se volteó y vi unos ojazos negros, retadores que me miraban. Bajé la vista, sopesé sus pechos como dos negros terrones de azúcar y eché a andar rumbo a las escaleras. Desde entonces mi vida ya no fue la misma, siempre que volvía allí me acicalaba y entraba con la esperanza de ver su rostro cautivador. Los primeros días me ignoraba, luego, nuestras miradas se cruzaron, se presentó esta Semana Santa, la invité a pasear, se rehusó: “por quién me tomas”, insistí, accedió y aquí estamos bailando.

Ella levanta en los tablones la orla del vestido azul con ambas manos, mira el adorno de sus enaguas blancas, sus pies en zapato raso de punta de lápiz, más delicados que mis burdos pies en huaraches de correa que se cruzan al bailar. Hasta olvido la fatiga de ayer que recibí el importe de mi trabajo, sin dudar de la buena fe de la criada en la que deposito los “colorines” o “patoles”. Gano poco, por eso aseó la calle o llevo mensajes de enamorados, por uno casi le cuesta la vida a mi amigo. Volví a mi casa, remendé mi chochocol; con una lesna hago un agujero, paso la puntada y la cierro sobre un poco de zulaque, con un parche de barro.

Anoche pensando en si acudiría a la cita, me fui a acostar tarareando esta tonada:

De la fuente Inés volvía  
y el peso la sofocaba  
del cántaro que llevaba,  
pues quince años no tenía.

Hoy por la mañana pasé por Santo Domingo, caminé por las calles empedradas de la Alameda, del paseo de Bucareli donde nos vimos, de allí a la Viga y a Santa Anita. Tiene unos ojazos seductores, tez aterciopelada, labios encendidos, manos laboriosas y sedantes, pies primorosos, garbo y soltura. Sus arracadas se mueven, miro su rostro encarnado por el baile y su boca pequeña, entreabierta. La miro de soslayo y me descubre, nada le pasa desapercibido.

Desde la primera vez me encantaron sus ojazos bisbirindos, su cuerpo torneado, sus hombros firmes, su cintura que me provoca un hormigueo en las manos. Todos los que la ven, como el que está junto a la molendera o el que rayonea en su cuaderno, desean como yo medir con sus manos ardientes su talle encantador. ¡Como quisiera ser el rebozo que acaricia su cuello, el vestido que ciñe su cuerpo y sus senos, o las trenzas sedosas que acarician su desnudez! Bailamos con placer y las parejas también lo hacen, atrás de ella beben pulque una vieja borracha y una pareja, junto a ellos está un altar con veladoras, cruz y santos. Por qué desvíó mi atención de esta chinita que me atrae como un imán.

Ella es como la tierra negra y potente, húmeda y llena de ganas, y yo la simiente, el líquido, el agua que vacío en tinajas y cántaros. A su lado me siento pleno y el agotamiento por el duro trabajo no existe. No me quejo porque no es bueno

quejarse de las cosas que no tienen remedio, pero sólo trabajo para vivir.

Me levanto con la aurora, me pongo mi camisa y calzón, mis huaraches o zapatos claveteados que me aprietan porque mis pies no se acostumbran al encierro, y unas calzoneras de gamuza hasta la rodilla que me protegen de la humedad. Encima de esto me ciño unos cueros hasta la cintura, luego una especie de rodete para mantener en equilibrio el cántaro o chochocol de barro de tres orejas grandes, a la espalda. Me encasqueto la gorrita de cuero en la cabeza; con una correa que paso por mi frente sostengo las asas de la vasija que llevo atrás, con la otra me cuelgo por delante el cantarito que llevo en mi mano derecha para sacar el agua, y me voy a la fuente<sup>7</sup> de Santo Domingo, cercana a mi casa.

Cuando suenan las doce descanso, mi hermana me espera con la canasta de comida y me reúno con mis compañeros en el pasillo del zaguán. Como y duermo un rato: la gorra es mi almohada y el chochocol, mi recargadera; así día tras día. No me quejo, menos ahorita que le hallo sabor a la vida con esta china.

Mi papá me contó y lo confirmó un veterano, que cuando alguien ingresaba a este oficio, pasaba una prueba frente a los aguadores más viejos por la tarde. Subía sus cántaros llenos a una torre vecina y alta, los jueces colocaban al pie de la torre un chochocol vacío y él tenía que llenarlo sin volcar agua. Terminada la ceremonia se le admitía como aguador, ciñendo el vestido propio, festejaban con pulque y mole de

<sup>7</sup> Marcos Arróniz, *op. cit.*, pp. 135-16; Juan José Arreola y Lilian Scheffler (1996), *México ¿Quieres tomarte una foto conmigo?*, Procuraduría Federal del Consumidor, México.

totole, al día siguiente comenzaba su trabajo por las calles con su pregón: ¡Aguaaa! Las fiestas propias del aguador eran las de la Santa Cruz y el Sábado de gloria<sup>8</sup>, pero ya perdió esta tradición. Por eso hoy sábado estoy aquí con esta chinita linda, perla de mi barrio, alma del fandango y dueña de mi ansia. Tiene ojazos seductores, labios frescos y encendidos como capullo de rosa, manos laboriosas y acariciadoras. Sus encantos compiten en hermosura con las más bellas de las canoas del canal de la Viga y Santa Anita.

Ahorita todos ríen y cantan, el escándalo está en su apogeo, los únicos sobrios somos nosotros, los músicos, la molendera, su mamá y el del cuaderno.

Que el que nace desgraciado  
desde la cuna comienza  
desde la cuna comienza  
a vivir martirizado.

Estoy contenta, luzco mi alegría al bailar con él, me gusta Santa Anita en Sábado de gloria. Nos vimos temprano, llegué caminando galana por el paseo de Bucareli, lugar de gente rica; el aire era suave y fragante, las aves gorjeaban en las ramas de los árboles de la larga avenida. Encontramos a otros que también se dirigían hacia el paseo de la Viga, a lo lejos las aguas de las lagunas que rodean la ciudad espejeaban, bandadas de patos silvestres y aves acuáticas cruzaban el cielo azul.

<sup>8</sup> Hilarión Frías y Soto (1984) “El aguador” en *Vulcano. Album fotográfico*, INBA-Premiá editora, México, p. 17; para consultar imágenes del aguador o información acerca de este personaje, consúltese: (1990) *México y sus alrededores*, Banamex, México; (1987) *Bosquejos de México S. XIX, Colección de grabados y litografías del Siglo XIX*, Banco de México, México.

El canal de la Viga<sup>9</sup> atraviesa la ciudad, une los dos grandes lagos del valle, se prolonga hasta el canal de Chalco con ramales a los poblados de la ribera. En Semana santa las chinampas quedan marchitas y erizan su primorosa alfombra, el canal se cubre de canoas y de chalupas llenas de flores, frutas y verduras.

Todos nos dirigimos en bandadas al embarcadero; los de a pie nos agolpamos al borde de los árboles con sombra del canal que conduce a las chinampas; los pudientes sentados en las bancas nos observan, evitan mezclarse, les produce asco el olor de nuestros cuerpos. A nosotros nos gusta el ruido y la agitación del embarcadero; oír el zumbido como en un inmenso enjambre de abejas; mezclarnos y perdernos en la confusión; oír los pregones de vendedores,

—¡Aguas de horchata y de chíiaaa!  
¡Puulques de apio y de ajoo! ¡Puulques de Apan! ¡Fruta frescaaa! ¡Unas lechuguitas y rabanitos frescoos! ¡Las floreees! ¡Tamales de máiiiz! ¡Tamarindos de chile y dulceee! ¡A dos palanquetas, a dos condumioos! ¡Quién quiere nueceees! ¡Pasteles de mieee! ¡Bocadillo de coco! ¡Patos, mi alma, patos calientees!—

de los remeros que convierten todo en una verdadera romería!

<sup>9</sup> “El esparcimiento característico de la cuaresma eran los paseos por las orillas de la acequia real y del canal de la Viga que comunicaba la ciudad de México con Chalco”: Juan Pedro Viqueira Albán (1987) *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las Luces*, FCE, México, p. 139; para mayor información acerca del paseo de la Viga, consúltese Paula Kolonitz (1984), *Un viaje a México en 1864*, Lecturas Mexicanas, México, pp. 119-121.

—¡A doos por medio real!  
 —¡Paaase la niñaáa!  
 —¡Cooorre y se vaaa!  
 —¡A doos, a doos, a Santa Anitaaa!  
 —¡Aquí está Nicanoooo, patroncito!  
 —¡Mamá, yo quiero irme en chalupita!.  
 —¡No, niña, porque nos volteamos!  
 ¡Entieende!  
 —¡Váaamonos a chacualeaar!<sup>10</sup>.  
 —¡Véngase pacáaa, comadre!, que en esta canoa muy recontentos nos vamos.

En un día venimos a gastar el dinero de una semana de trabajo. Mi delirio es sentarme en una de esas inmensas canoas o acale<sup>11</sup> que llevan hasta cincuenta personas, sentir cómo se desliza lentamente sobre el agua al son de la música y de los bailadores. Se acerca una canoa ila espero con ansia! Nos avalanzamos, es un premio subirse y ganar un lugar; en un abrir y cerrar de ojos la ocupamos una multitud, no hay espacio para sentarse, va sobrecargada, se hunde hasta los bordes. Las mujeres gritamos de nervios y entusiasmo para atraer las miradas de los hombres que nos cubren con sus brazos protectores.

Todos vamos de pie para mirar los bordes de la calzada que hierven de gente; los vendedores de comida y pulque pregonan su mercancía en las dos hileras que se extienden hasta perderse de vista; los coches van y vienen, los jinetes montan briosos caballos que caracolean y se agitan. Extiendo la vista al frente sobre el hervidero de toldos y cabezas hasta perderla a lo lejos en los ahuehuetes. Mil canoas

<sup>10</sup> Término aplicado al movimiento del agua que se adoptó, en las pulquerías del S. XVIII y XIX, para calificar al buen tomador diciendo: “vamos a libar pecho a tierra sin chacualear”. *Abrego y Picazo & Rosales y Robinson, Música del 900*, Archivo histórico testimonial, 1992.

<sup>11</sup> Brigitte B. de Lameiras (1973), *Indios de México y viajeros extranjeros*, SepSetentas, México, p. 61.

se cruzan, tropiezan y redoblan su alegría, cantan y bailan, la música de una hace perder el compás a los bailadores de la otra. Reina gran animación en el canal, atestado de canoas que llevan y traen, los mirones de la orilla envidian el movimiento y la confusión, la algarabía ruidosa y expansiva.

La nuestra se mueve lentamente y nos acomodamos con dos músicos al centro. Cuestión de que el tañido del arpa y la jarana rompa con los sones<sup>12</sup> para que bailen las primeras parejas, otras cantamos. Pero cuando suenan las incitantes armonías del jarabe<sup>13</sup> y esta letra de *El palomo*,

Qué haces palomita  
 ahí en la pulquería,  
 esperando al amor mío  
 hasta el martes vida, mía.

Al volar una paloma  
 se lastimó de una alita.  
 Si tú tienes tu palomo  
 yo tengo mi palomita

mis pies y cuerpo no son míos, me incitan y jalo a mi pareja a bailar.

Se ve buena gente y no tiene mal aspecto. Me gustó cómo me miró la primera vez y se turbó cuando lo miré a los ojos. Lo conozco en su trabajo, ya las vecinas me informaron de él. Él, como los curiosos que pasan, ha visto por fuera mi cuarto fresco con las puertas abiertas para que el aire y la ciudad entren, como aquí los que

<sup>12</sup> Las autoridades civiles y eclesiásticas del s. XVIII y XIX consideran luciferino el baile del son.

<sup>13</sup> El “Jarabe gatuno” –son de origen africano– es considerado por las autoridades eclesiásticas “indecente, disoluto y provocativo, y beben en él las coplas, acciones, gestos y movimientos el veneno mortal de la lascivia por los ojos, oídos y demás sentidos, cuantos lo bailan y presencian”; mientras que el jarabe es bailado por parejas “pudorosamente separadas”.

quieren bailar o los mirones como ése que desde hace un rato me está viendo y haciendo trazos en su cuaderno. Gente por aquí, gente por allá.

Aún era temprano, no abrasaba el sol, como ahorita que estamos apretujados y contentos aquí. Navegamos hasta Santa Anita, lugar de fiesta y fandango en estas fechas, nos repartimos en las chozas, improvisamos un salón de baile en una casita cercada de ahuehuetes, junto a las chinampas y al canal, rodeada del perfume y la fragancia de las flores. El cuarto tiene una hilera de trastes en la pared, un altar-cito, cromos, una canasta con hilos y agujas de coser, un petate de tule enrollado en un rincón, muy limpia la casa como la mía.

Entramos con tortilleras y músicos; unos reanudan la bebida –¡Vamos a libar pecho a tierra sin chacualear!–, nosotros el baile. Llevo a mi pareja al centro, me levanto la falda con las manos, piso de puntitas sobre los tablones de madera, suenan los acordes y reanudamos ¡hallo placer en el ritmo que me lleva! Desbordo mi pasión, pero sé cómo detener la del hombre cuando se desata o me cansa.

La semana pasada dejé a un enamorado, me cansó con sus celos tontos y aparece éste. Me hice del rogar, me aguanté las ganas de decirle, sí, pero luego acepté. Total, ¡qué puedo perder! tengo veintitrés años y muchos amantes que me persiguen como este aguadorcito de mi barrio que trabaja sin descanso. Parece soltero, reservado y la chica que le lleva la comida no se comporta como su esposa. Ha de tener unas piernas fuertes y ágiles porque no se cansa de bailar, unos brazos protectores y muchas admiradoras, el muy canijo. Me gusta por alegre, paciente y trabajador, nunca se fatiga o no lo he notado hasta ahora.

¡Estamos de fiesta! En el baile olvidamos el cansancio de la semana, los sinsabores de la vida y nuestra miseria; olvidamos el pasado y el futuro, importa el instante placentero que no es eterno. Este pequeño placer de la vida nos lo procuran la jarana, el arpa y el sensual jarabe que nos hace olvidar el hambre... ¡Hambre! ¡Hambre que empiezo a sentir!...Y a esta tortillera que el borrachín no la deje avanzar. Aún no prepara la salsa, apenas puso a hervir los chiles y tomates en el jarrito del fogoncito...¡Total, un buen trago de pulque no falta y nuestra hambre sobra!... Para qué me preocupo del hambre, si aguanto más con el baile... ¡Ay!... Lo que no aguanto es este fondo nuevo que me aprieta con su resorte.

Vengo estrenando rebozo que compré en el Portal de las Flores y eché a mi hombro con desparpajo y donaire. Hoy me levanté más temprano, me bañé, me puse una enagua blanca y nueva con encajes y bordados en las orillas, “puntas enchiladas”<sup>14</sup>. Sobre esa enagua puse otra de castor de listones encendidos, que ocultan mis formas redondas que ¡bien sé! enloquecen a los hombres. Mi cuello y mis pechos los cubro con blusa de muselina blanca, adornada de randas y deshilados, con mangas plisadas. Mis pies en zapatos de raso asoman coquetamente bajo mis enaguas. Peiné mi cabello en dos trenzas negras, gruesas. Me puse aretes largos y al cuello, medalla, rosario y mi cruz que me cuidan por detrás de las manos largas; que por delante yo me sé cuidar muy bien cuando enamorada; mientras me quieran, sé querer, pero si me olvidan, sé olvidar.

<sup>14</sup> Para mayor información acerca de la china, consúltese Marcos Arróniz, *op. cit.*, p. 137-138, y Madame Calderón de la Barca (1997), *La vida en México*, Porrúa, México, p. 35.

Soy celosa y amante de mi hombre; le lavo su ropa, le guiso mole, condimento sus quesadillas y pulque almendrado, pues dicen mis vecinas y es muy cierto, que al hombre se le retiene por el deseo y por el estómago. Para eso tengo mi cocina con sus tinajas y ollas coloradas, trastos grandes y pequeños con los que hago figuras geométricas en la pared, un brasero y un altar pequeño con la virgen de la Soledad y de los Dolores, auxiliadoras en el amor. Llegué hace tiempo a la ciudad, mi familia se quedó en mi pueblo, vivo sola pero sé defenderme, soy diestra en bailar *El jarabe*, *El agualulco*, *El espinado* y otras más. Estoy empeñada en bailar el jarabe bullicioso de *El Palomo*.

—¡Tóquense *El palomo*, que lo vamos a bailar! ¡Ya sonaron los acordes, viene la letra que me enloquece y que tiene tanto qué ver conmigo,

Y a una paloma al volar  
se le cayeron las plumas.  
¡Qué tontas son las muchachas!  
No todas, pero hay algunas.

Palomita de los cuarteles,  
anda y dile a los tambores  
que al tocar la retreta  
toque la de mis amores.

mis pies rubrican la madera, mi cuerpo emprende movimientos seductores, me bamboleo voluptuosa a un lado y otro, para seducirlo me adelanto graciosamente erguida; mi alma fijada a mis pies y al cuerpo, me da placer en la vida.

Al bailar, ardiente y vigorosa trabo una lucha con mi compañero: me acerco y lo incito, me retiro y lo desdén, giro en su derredor y lo provocho, le hago una mudanza silenciosa y lo inflamo. Me le vuelvo a acercar, rozo levemente mi pecho agi-

tado al de él para exaltarlo, fascinarlo y subyugarlo. Lo cautivo con movimientos provocativos y mis ojos que brillan de embeleso, mi nariz se dilata, mis labios se entreabren, mi pecho jadea, mis miembros palpitan. Las oleadas de mis enaguas reparten mis deseos en los otros, enloquecen de amor a los mirones que ya nos hicieron rueda, se han quedado inmóviles, con la boca abierta contemplan la seducción y el arrobamiento de mis movimientos.

Palomita, qué andas haciendo  
parada en esa pared,  
esperando a mi palomo  
que me traiga de comer.

Los músicos también se exaltan ante el rito, sus cuerdas me rinden tributo, se humillan ante mis ruegos sensuales y sugerentes. Hoy me voy a dar gusto con él. ¡Yo elijo! Mi boca y cuerpo están como la tierra húmeda, seductora y ansiosa. Cae la tarde, volvemos a las canoas, la alegría fugaz dejó vacío el corazón. Nos dispersamos silenciosos, regresamos a la rutina, a nuestras casas, yo estoy más contenta y animada. El sol se pone detrás de la montaña y tiñe con su tinta los altos montes, a lo lejos, las torres de la ciudad, entre el polvo que levantan los coches, se empiezan a iluminar. Camino y reposo mi mejilla sobre el hombro protector que entre voces al oído, largas miradas y abrazos, me lleva a casa.

No se me hizo con la indita ni con la cruz, pero sí con una cartera. Trae sus riales y una foto con sus generales: Casimiro Castro, Independencia 8. ¡Chin! para que la vi, ojalá y no me dé mala suerte. Mejor tiro todo, menos los riales

Todo eso vieron mis ojos. Es todo lo que tengo que confesar, Monseñor, déme la absolución: *-Absolvo tibi. In nomini patri et filii et spiriti sancti. iRequiescat in pace!*■

## BIBLIOGRAFÍA

- Arreola, Juan José y Lilian Scheffler (1996) *México ¿Quieres tomarte una foto conmigo?*, México, Procuraduría Federal del Consumidor.
- Arróniz, Marcos (1991) *Manual del viajero en México*, México, Instituto Mora.
- Barros Cristina y Buenrostro Marco (1994) *¡Las once y sereno! Tipos mexicanos siglo XIX*, México, CONACULTA-FCE.
- \_\_\_\_\_ (1987) *Bosquejos de México S. XIX, Colección de grabados y litografías del Siglo XIX*, México, Banco de México.
- Calderón de la Barca, Madame (1997) *La vida en México*, México, Porrúa.
- Frías y Soto, Hilarión, "El aguador" en (1997) *Los mexicanos pintados por sí mismos*, México, CONACULTA.
- \_\_\_\_\_ (1984) *Vulcano. Album fotográfico*, México, INBA-Premiá editora.
- Kolonitz, Paula (1984) *Un viaje a México en 1864*, México, Lecturas Mexicanas.
- Jiménez Codinach, Guadalupe (1996) "Casimiro Castro y sus alrededores" en *Casimiro Castro y su taller*, México, Instituto Mexiquense y Banamex.
- Lameiras, Brigitte B. de (1973) *Indios de México y viajeros extranjeros*, México, SepSetentas.

- Mayer, Roberto L. (1996) "Nacimiento y desarrollo del Álbum. México y sus alrededores", en *Casimiro Castro y su taller, México y sus alrededores*, México, Banamex.
- Monsiváis, Carlos (1981) *Escenas de pudor y livianidad*, México, Grijalbo.
- Pérez Escamilla, Ricardo (1996) "Casimiro Castro. Por los frutos conoces el árbol, a México por sus artes", en *Casimiro Castro y su taller, México y sus alrededores*, México, Banamex.
- Viqueira Albán, Juan Pedro (1987) *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, FCE.

## MÚSICA

- (1992) *Abrego y Picazo & Rosales y Robinson, Música del 900*, Archivo histórico Testimonial.
- (1985) *La resistencia popular. Canciones de la revolución de Independencia*, Voz viva UNAM.
- (1995) Nesh-Kala, "El chuchumbé" en *La música prohibida por la inquisición*, Tlalli y Radio Educación.



# LA METÁFORA VISUAL DEL PODER. REPRESENTACIONES EN LOS TEXTOS GRATUITOS DE HISTORIA DE MÉXICO

Graciela Sánchez Guevara\*

## EL CONTEXTO: LA OBRA PLÁSTICA Y EL LIBRO ESCOLAR

**P**ara realizar el análisis de la metáfora visual del poder hemos seleccionado las siguientes imágenes: los óleos sobre tela que José Escudero y Espronceda (acerca de este pintor del siglo XIX véase Soto Correa, 2004: 51-62) hiciera de Don Miguel Hidalgo y Costilla (Figura 1), padre de la patria; y de Don Benito Juárez<sup>1</sup>, (Figura 2) símbolo del derrocamiento del Imperio Francés, de la restauración de la República y de las Leyes de Reforma. La imagen de Madero ante su silla presidencial (figura 3). El óleo sobre tela de Plutarco Elías Calles (Figura 4, se desconoce autor). Y por último, el fragmento del mural “Madero custodiado por los cadetes del Colegio Militar”<sup>2</sup> (Figura 5), obra de Juan O’Gorman.

El fragmento del mural de Madero identifica la portada del libro de *Ciencias Sociales* de 4º grado de primaria, el cual

fue producto de la segunda reforma educativa propuesta por el expresidente Luis Echeverría y ejecutada por el entonces secretario de Educación Pública, Víctor Bravo Ahuja.

Las imágenes de Miguel Hidalgo, Benito Juárez y de Plutarco Elías Calles fueron seleccionadas para ilustrar el discurso pedagógico del libro de *Historia de México* de 5º grado, el cual fue elaborado como respuesta a la tercera reforma educativa bajo el mandato del entonces secretario de Educación Pública, Ernesto Zedillo, en el período gubernamental de Carlos Salinas de Gortari.

Es evidente que ninguna de las imágenes fue hecha ex profeso para ilustrar los discursos pedagógicos de la historia a los que nos referimos. Cada una de ellas es producto de circunstancias y épocas históricas determinadas.

José Escudero, pintor oficial del siglo XIX, llegó de España como un artista ya formado en los cánones estéticos y academicistas a los cuales respondió la forma en que representó a los personajes históricos mencionados.

Llama la atención la demanda de pinturas al óleo que del pintor liberal Espronceda se tenía sobre personajes del

\* Profesora-Investigadora UACM-ENAH, Cuerpo Académico “Análisis del Discurso y Semiótica de la Cultura”.

<sup>1</sup> La pintura se encuentra en la sala donde sesiona la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

<sup>2</sup> La obra está ubicada en el Museo de Historia en el Castillo de Chapultepec.

extranjero, y de lo más selecto de la jerarquía eclesiástica. Esto último en relación con el ambiente conciliador en las esferas oficialistas del porfiriato (Soto Correa, 2004: 62).

Nos atrevemos a afirmar que el objetivo de este tipo de pintura era dejar una memoria visual de aquellos que fueron los héroes de la patria a diferencia de la retratística novohispana del siglo XVIII la cual se caracterizaba, más que por dejar la memoria histórica de quiénes fueron los retratados, como símbolo de estatus social (Martínez del Río, 1994: 57).

Similar al retrato novohispano, el del siglo XIX, especialmente el que produce Escudero y Espronceda, construye espacios y escenarios para representar a sus personajes de cuerpo entero, de frente o de tres cuartos, en el centro de la composición o en “la sección áurea” (Vargaslugo, 1994:47). Se acondicionan los escenarios de acuerdo con el tipo de personaje histórico que se desea retratar, se disponen el mobiliario y los objetos que dan identidad y *status* político, social, económico, religioso al personaje, como lo veremos con más detalle en el ítem correspondiente al análisis de la iconografía del poder.

Por su parte, el movimiento muralista mexicano también heredó los temas y conceptos de los códices prehispánicos y la función pedagógica e ideológica, así como elementos de los frescos que adornaron las iglesias durante los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, la nueva corriente tenía una fuerte carga ideológica que redefinió los contenidos y formas de representación. La circunstancia por la que atravesaba el país fue un factor determinante para incorporar nuevos actores –la población desplazada como campesinos, indígenas, obreros,

tropa y pueblo– que significan los protagonistas en la historia de México, que conforman la iconografía muralista nacional.

El arte plástico de los muralistas se concibió como un arma revolucionaria que permitía la transmisión de ideales políticos, sociales, ideológicos y culturales. Por lo mismo, debía responder a determinados requerimientos: pedagógico, revolucionario, político y público. Así, su “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores” de 1923 establece las intenciones de los muralistas ya que:

[...] el hecho mismo de que los pintores se organizaran en un sindicato implicaba ya de por sí una toma de posición frente al arte y su ideología, puesto que ello expresa como se caracterizaban a sí mismos y a su trabajo; no en los términos aristocráticos heredados desde el renacimiento, es decir, como privilegiados tocados por la mano divina, hacedores de una tarea intelectual y por lo tanto superior, sino como trabajadores manuales que deciden organizarse gremialmente para defender sus derechos y llevar adelante su trabajo. (Cimet, 1992: 55-56).

Al constituirse como sindicato y proponer nuevas formas de circulación del producto artístico, los muralistas pueden ser considerados revolucionarios en un sentido marxista ya que el movimiento muralista mexicano:

[...] propone un amplio conjunto de transformaciones. No se limita únicamente a los temas, signos y vehículos del arte, sino que intenta incidir [en la totalidad] en la práctica artística en cuanto a sus cuatro momentos: producción, distribución, circulación y consumo; es decir, aspira a una modificación a fondo de las relacio-

nes sociales a través de las cuales en el capitalismo es producido y a la vez reproduce el objeto artístico (Cimet, 1992: 53).

El pensamiento vasconcelista fue clave para el desarrollo del muralismo mexicano. Siendo Secretario de Educación Pública en 1921, José Vasconcelos desarrollaría su filosofía sobre un nuevo nacionalismo que “[...] integrase las herencias indígenas e hispana, fundidas en un sólo concepto que sirviese como un símbolo de identidad” (Matute, 2001:74). A fin de consolidar este nuevo nacionalismo, el Secretario propuso que se eliminaran fronteras raciales y clasistas. Para Vasconcelos el problema radicaba en que “[...]el indígena que permanecía dentro de un mismo *status*; debía mezclarse para dejar de ser indígena y convertirse en mexicano” (Matute, 2001:174). Su propuesta educativa abarcaba todos los niveles; la pintura, la escultura, la música y la literatura, que recibieron fuerte apoyo económico. Como dato adicional, la gestión de Vasconcelos recibió para el bienio 1921-1922 el 12.9% del presupuesto federal y para el de 1922-1923, el 15.0%. (Álvarez, 1999: 35).

Los muralistas, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, Juan O’Gorman, entre otros, se incorporaron al movimiento nacionalista y, con el apoyo del mecenas Vasconcelos, narraron visualmente los grandes acontecimientos históricos de México: la Conquista, el movimiento de Independencia, la Revolución, pasando por otros del mismo orden histórico, cultural e ideológico. Estos artistas no solo narraron la historia. También representaron visualmente a los grandes protagonistas, sujetos de la historia, los cuales a su vez son sujetos semiótico-visuales que analizamos a continuación.

## EL SUJETO SEMIÓTICO-VISUAL

El problema de la subjetividad<sup>3</sup> ha sido ampliamente estudiado, sin embargo sólo vamos a abordar el correspondiente al sujeto *semiótico-visual*, categoría operativa que hemos estado trabajando desde hace algunos años. En una primera definición concebimos el sujeto semiótico-visual como el sujeto del enunciado visual.

Es de capital importancia ubicarnos en el quehacer plástico y pictórico de crear, recrear, construir y reconstruir al personaje histórico en tanto sujeto semiótico-visual, el cual es representado ya sea por medio de la plástica, de la escultura, de la fotografía, del video, de los medios cibernéticos e incluso cuando se le describe como retrato hablado. Esta forma de reproducir al sujeto responde a dos ópticas: la formación imaginaria de quien describe y la de quien lo dibuja. La construcción del sujeto semiótico-visual se realiza a partir de un entramado de creencias filosóficas, psicológicas, religiosas, políticas y sociales del productor, o sea los artistas plásticos, fotógrafos o aquellos que, ex profeso, seleccionaron los textos visuales para

<sup>3</sup> El estudio de la subjetividad atraviesa muchas disciplinas con diferentes enfoques: Benveniste (1966), en la lingüística, aporta la categoría de sujeto de la enunciación y sus huellas en el discurso y C. Kebrat Orecchioni (1980) propone el sujeto lingüístico como “nosotros exclusivo e inclusivo”; Braunstein (1986), en la psicología y en el psicoanálisis, estudia el sujeto referente y psicoanalítico; Pêcheux (1969), Althusser (1970), Foucault (1988), Regine Robin (1973) y Haidar (1994), en la sociología y el análisis del discurso, trabajan el sujeto del discurso. Lotman (1996), en las prácticas semiótico-discursivas y en la semiótica una de sus propuestas es la del sujeto como auditorio; y Sánchez Guevara (1999) aporta la categoría de sujeto semiótico-visual.

ilustrar los verbales. (Cfr., Sánchez Guevara, 2000: 256-257; 2001: 104-105; 2002: 64-65; 2005:231-232; 214 y ss).

Cuando un sujeto-productor construye a otro lo hace en su identidad y en su diferencia de un 'nosotros' con 'los otros' en sus prácticas semiótico-discursivas y lo materializa como un sujeto estereotipo, construido por el "otro" a partir de sus formaciones imaginarias<sup>4</sup>, con el propósito de simbolizar la cultura propia mediante la (re) producción de 'su' identidad/diferencia a través de diversos textos visuales.

Las condiciones de producción del sujeto-productor del texto visual dan cuenta de las formaciones sociales del pintor, del fotógrafo, del caricaturista. No soslayamos que el sujeto también tiene la capacidad de construir para sí una imagen de su propio cuerpo, es decir, lo textualiza buscando la semejanza con otros sujetos que le sirven de modelos, como sucede por ejemplo, en la época actual, "valiéndose de diversos recursos como cremas reductoras, *body building*, alimentos especiales, 'complementos alimenticios', geles reafirmantes, fajas de diversos tipos, lipo-escultura, o la misma cirugía plástica." (Vid. Alegría de la C. y Sánchez Guevara, 2004: 58).

En consecuencia, el sujeto productor-reproductor representa a su personaje, quizá tomando en cuenta la genética: color de piel, de ojos y cabello, rasgos físicos, etcétera, o bien por el vestido, por los objetos que usa cotidianamente para desarrollar sus actividades, por sus costumbres culinarias y por los espacios y escena-

rios donde realiza sus actividades; así como por los símbolos religiosos, civiles y militares propios o ajenos; por los gestos privados de su cultura como el respeto, la veneración, el enojo, la alegría, el sufrimiento, la desolación, la superioridad, la sumisión, la 'civilización', la 'barbarie', etcétera.

A partir del análisis de los sujetos representados observamos en su configuración que son atravesados por un entramado de diferentes componentes de identidad, materializados en las prácticas semiótico-discursivas. Es en este tipo de sujeto donde la complejidad identitaria encuentra su significación, resignificación, refuncionalización y permanencia.

## LA ICONOGRAFÍA DEL PODER

Para el análisis del corpus visual de la iconografía del poder nos basamos fundamentalmente, en relación con la teoría de las posturas humanas, en la obra *Words and Pictures*, capítulo "Frontal and Profil as symbolic forms" de Meyer Schapiro (Cit. por Gandelman, 1997:91-96). Este autor se refiere a las posturas frontal, perfil y de tres cuartos como componentes gramaticales en el contexto sintáctico, de tal forma que inferimos que la gramática verbal conduce a una gramática visual. En otras palabras, la postura humana se significa siempre en su contexto visual.

La figura de perfil corresponde a la tercera persona, es la no persona, el "él" o "ella" o "el otro". No se dirige al observador del cuadro, sino a otras personas, por lo que hay una separación entre el sujeto representado y el espectador, coloca al primero en un estado de acción o narración ajena al observador.

<sup>4</sup> Pêcheux define formación imaginaria como "[...]lo que funciona en el proceso discursivo es una serie de formaciones imaginarias que designan el lugar que A y B atribuyen cada uno a sí mismo y al otro, la imagen que ellos se hacen de su propio lugar y del lugar del otro, y la imagen que de A y B tienen de R" (1969:48).

La figura frontal mantiene una relación entre el sujeto representado y el espectador, es decir, una relación de yo-tú. En esta relación, el personaje es portador de un mensaje simbólico hacia el espectador.

La figura de tres cuartos es la síntesis del frontal y del perfil. Fue usada frecuentemente en los siglos XIII y XIV para representar a la divinidad y en los siglos XVIII y XIX, para representar a los héroes, a la nobleza criolla y ricos hacendados en México. Esta postura adquiere un significado de poder. El personaje representado plásticamente es empoderado no sólo por la postura, sino siempre en relación con el contexto que se reproduce con el fin de reforzar la idea del poder. En la mayoría de los casos se representa a los líderes de movimientos sociales, políticos y religiosos en esta postura. Hay dos tipos de postura en tres cuartos: en “face” y tres cuartos de “atrás”. Las posturas que predominan en nuestro corpus son las de tres cuartos y tres cuartos en “face”.

Estas tres posturas adquieren un carácter dual en oposiciones binarias y pueden representar: lo bueno/ demoníaco, lo sacro/ profano, lo activo/ pasivo, el dominador/ dominado, el noble/ plebeyo, la persona real/ irreal, el poder/ no poder, etcétera.

Para el estudio de las imágenes visuales tomamos en cuenta en primer lugar su ubicación espacio-temporal, esto es en el contexto del libro escolar, donde dichas imágenes cumplen con la función pedagógica de ilustrar el discurso de la historia de México. En otras palabras, se muestra a los niños quiénes fueron ‘sus’ héroes de la patria.

En segundo lugar, consideramos el tiempo real en que fueron producidas. Las obras pictóricas de Miguel Hidalgo y de

Benito Juárez fueron creadas hacia la segunda mitad del siglo XIX. Comparten las mismas características técnicas tanto en el nivel denotativo como en el connotativo.

En relación con la figura 1 (ver anexo 1), Miguel Hidalgo, en el nivel denotativo o significante está representado de cuerpo entero, ubicado entre el escritorio y la silla de fina madera tallada con patas en “garra de león” estilo cabriolé<sup>5</sup>, un reloj-péndulo de piso y atrás, en el “aura”, la imagen de la Virgen de Guadalupe. Este escenario denota un ambiente político-religioso. El personaje histórico está retratado en postura de tres cuartos en “face”, en acción, que en el nivel del contenido significa que se dirige a su pueblo por el cual llevó a cabo la guerra de Independencia. La mano derecha, con la palma hacia arriba, señala un documento blanco. Inferimos que se refiere a la declaratoria de la Independencia de México. Esta postura, en términos de actos de habla de Searle (2001: 62 y ss.), significa un acto ilocucionario, pues la libertad se ha obtenido de facto, y también es “mostrativo” ya que por su sentido épico muestra el acto realizado en sí mismo y es justo el héroe quien lo demuestra.

<sup>5</sup> Hacia principios del siglo XVIII con la llegada de la reina Ana Estuardo, Inglaterra comienza apreciar el mobiliario no solo por los materiales preciosos que se emplean sino también por la elegancia de sus líneas, la calidad de su realización y, sobre todo por su funcionalidad. La simplicidad, la eficacia y la modernidad triunfan en el arte mobiliario inglés. Este estilo aporta dos importantes innovaciones: el torneado introducido en las patas de los muebles que a partir de ahora se llamará “cabriolé” y la aparición de las famosas patas en “garra” y “bola”. Este adorno está inspirado directamente de la escultura y arquitectura china y está asociado frecuentemente a un león cuya pata en garra sostiene una bola. ([www.restamueble.galeon.com](http://www.restamueble.galeon.com))

En la figura 2 (ver anexo 1), Benito Juárez está en postura de tres cuartos, en un escenario similar al de la figura 1. De cuerpo entero, usa levita, camisa blanca, banda presidencial, corbata de moño, leontina. En la mano izquierda sostiene unos guantes blancos y la derecha descansa sobre un libro, el cual quizá simbolice el conjunto de las Leyes de Reforma (esta inferencia la hago por asociación del acto del derrocamiento del Imperio Francés representado en la figura de Maximiliano y por la creación de las Leyes de Reforma). El personaje está ubicado entre una mesa cubierta con una carpeta con flequillos y una borla de terciopelo rojo y la silla presidencial, de fina madera tallada, respaldo, asiento y brazos forrados también de terciopelo rojo, las patas en “garra de león” estilo “cabriolé”. Connotativamente, de igual manera que la figura 1, tanto el personaje como el conjunto de objetos que conforman el escenario condensan el sentido de un acto ilocucionario, las reformas que el personaje logró de facto para todo un pueblo. Es importante mencionar que en la figura 2 hay un sugerente predominio del color rojo, seguramente corresponde a un símbolo, además del poder, de la masonería roja mexicana. Recordemos que Benito Juárez había alcanzado el grado 33 en su logia. Por su parte, José Escudero y Espronceda, quizá por sus ideas liberales, era masón o simpatizaba con la masonería. Por lo tanto, este pintor, de acuerdo con sus formaciones imaginarias, reproduce los escenarios como si fueran las logias en las que se desarrollan estos personajes (Benito Juárez y Miguel Hidalgo). Cabe destacar cómo el pintor ilumina tanto las manos como en las áureas de estos personajes, lo que lleva a otro sentido

mucho más profundo y que quizá responda al pensamiento simbólico masón.

Es importante destacar que a Benito Juárez se le ha representado pictóricamente en diversos escenarios, pero las representaciones que más coinciden en escenarios y en la figura del personaje, son aquellas que simbolizan a la burguesía, sobre todo, la francesa. Paradójicamente, el hombre que derrocó al gobierno conservador y al emperador francés Maximiliano, el hombre que se identificó con los ideales liberales y de progreso, es representado en un ambiente estilo francés.

La figura 3 (ver anexo 1), Francisco I. Madero, uno de los más importantes líderes revolucionarios por su ideología y por el lema “Sufragio efectivo, no reelección” es también representado en un escenario burgués. El personaje está retratado de cuerpo entero, de frente, lo que permite ver la relación estrecha entre el representado y el espectador. Es pues, una relación yo-tú.

Vestido con levita, camisa blanca, corbata de moño y banda presidencial, su brazo derecho descansa sobre el respaldo de la silla estilo Luis XV. Atrás, en el “aura”, hay un cuadro en el que se reproduce un paisaje boscoso. El tipo de marco del cuadro tiene una similitud con el que enmarca el cuadro de la fotografía o pintura de Madero. La figura épica de Madero únicamente es “mostrativa”: es presidente porque ha luchado por el cambio y la transformación social, histórica, cultural y económica del país, ya que coadyuvó a la ruptura de las estructuras establecidas por la dictadura, para dar paso a la democracia producto de la Revolución Mexicana.

En la figura 4 (ver anexo 1) se representa a Plutarco Elías Calles sentado en la silla,

en postura de tres cuartos en “face”, mira al espectador, también en un sentido “mostrativo”, pero no épico, pues este personaje ya empieza a disfrutar de las bondades de la revolución. Es presidente y por eso está vestido con levita, camisa blanca y corbata de moño negro, además porta la banda presidencial. Atrás del personaje, unas cortinas largas; a la derecha, un secreter de fina madera tallada decora el escenario construido para la representación pictórica.

Por último, la figura 5 (ver anexo 1) corresponde al fragmento del mural de Juan O’Gorman titulado “Madero custodiado por los cadetes del Colegio Militar” que sirvió para ilustrar la portada de los libros de *Ciencias Sociales* de cuarto grado (ver supra). El pintor, en una narración elíptica, relata visualmente el triunfo de la Revolución mexicana.

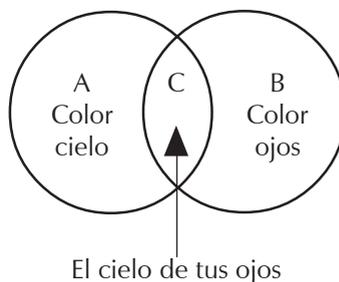
En primer plano está Madero montando su caballo blanco, con la bandera nacional en su mano derecha. A los costados y en el mismo plano, lo custodian los cadetes que se identifican por los uniformes y los fusiles en la mano; un intelectual vestido con traje café y una pequeña corbata roja, lleva en sus manos una consigna; a la derecha, se encuentra una niña mestiza descalza y ataviada con un vestido de manta blanca; al extremo izquierdo, un perro blanco. En el tercer y último plano destacan el Castillo de Chapultepec y unas mantas que dicen: UNIDAD NACIONAL, LIBERAL, DEMOCRÁTICO. En un estandarte se puede leer: EL PUEBLO DE MÉXICO PRIMER JEFE DE LA REVOLUCIÓN: FRANCISCO I. MADERO, palabras que circundan la fotografía de Madero. Como personaje colectivo que permite ambientar la entrada triunfal de Madero a la Ciudad de México, está el enorme grupo

de campesinos identificados por el característico sombrero. Los cuerpos y las caras apenas esbozados. El caballo llena el espacio visual, está levantando una de las patas, entre ellas se observa la pierna de un campesino con pantalón de manta blanca.

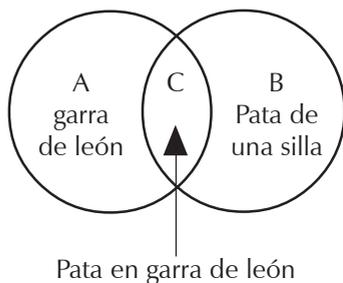
Madero está representado en postura de tres cuartos en “face”, pero no mira a sus espectadores, sino a otros que están dentro del cuadro, aunque no se ven, o sea al pueblo que lo recibe jubiloso. Esto lo demuestra el brazo izquierdo en ademán de saludo. También se trata de una pintura ilocucionaria, porque lo que se muestra está culminado de facto.

#### A MANERA DE CONCLUSIÓN: LA METÁFORA DEL PODER

El corpus visual seleccionado nos permitió examinar cómo se produce la metáfora del poder. Para lograrlo y para llegar a la definición de metáfora visual, partimos de una tradicional definición de metáfora verbal como “[...] la relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan [...] (lo que) implica la coposición de semas en el plano conceptual o semántico[...].” (cfr. Beristáin, 1985: 308-309), como lo podemos observar en el siguiente esquema en donde se compara el sema del color azul del cielo con el color de ojos



Estamos de acuerdo en que la metáfora es un concepto complejo de definir desde un solo punto de vista. La metáfora no sólo es verbal, sino también visual; tiene razón Gremias al decir que la literatura “[...] consagrada a la problemática de la metáfora podría llenar, ella sola, una biblioteca [...]” (1990: 255). Razón suficiente por la cual nos quedamos con la definición del Grupo ì, el cual define la metáfora en el nivel del paradigma como la coposesión de partes (o sea las isotopías visuales como rasgos distintivos) que adquieren su sentido en el plano material o referencial. (Cfr. Grupo ì, 1993, *passim*.) Veamos en el siguiente esquema cómo se produce la metáfora visual que se da por sustitución en relación con la forma de una garra de león por la de la pata de una silla.



La pata en garra de león es una metáfora visual ya que comparte dos isotopías visuales: la garra de un león y la pata de una silla que resultan en la pata de la silla.

El león, por su parte, es una animal que simboliza el poder, pues históricamente se le ha denominado el “rey de la selva”. La garra es una figura metonímica que significa la parte por el todo, es decir la garra simboliza el poder del león. Luego entonces, la pata de las sillas sacerdotal y presidencial en “garra de león” muestra me-

tafóricamente el poder de los personajes que se representan visualmente.

De acuerdo con el análisis anterior es importante considerar a otros autores que han trabajado la metáfora desde la óptica cognitiva, cuyo campo de acción es la memoria y la visión (Geneviève-Cambris, 2003) que da cuenta de la percepción que cada sujeto tiene del mundo y de cómo a partir de esa concepción construyen y reconstruyen su propio mundo.

La metáfora es pues un proceso de semejanza o de sustitución que el sujeto hace con base en sus formaciones imaginarias y sus condiciones de producción. El sujeto percibe la realidad y la (re)produce constituyéndose esta acción en un proceso de ficción de la realidad, como menciona Genette (1997), en consecuencia, la metáfora tiene una estrecha relación con la realidad, el pensamiento y la expresión. Muestra de esto es la forma en que son representados visualmente los personajes de nuestro corpus.

Nos preguntamos ¿Cómo se construye y para qué mantener viva la metáfora visual del poder? Los hombres empoderados necesitan ser continuamente legitimados y recordados en la memoria de los pueblos. Por esa razón se reproducen la postura y los escenarios que dan cuenta tanto del entorno como de los hombres vestidos de poder.

Las primeras cinco figuras mantienen similitudes en cuanto al uso de los mismos rasgos distintivos que definimos, de acuerdo con Gremias y el Grupo ì, como isotopías visuales que en el estudio que nos ocupa corresponden a la materialidad y el funcionamiento del poder, el histórico y el retórico, además de formar cadenas metafóricas por la secuencia que siguen y que son:

- Las sillas estilo cabriolé con patas en garra de león, o estilo Luis XV
- Los símbolos religiosos: la virgen de Guadalupe
- Los símbolos laicos: la banda presidencial y la bandera mexicana
- El vestuario: la levita o el traje de vestir, camisa blanca, corbata de moño
- Escenarios: con los que se construye la ficción espacial y temporal, son cerrados,
- Mobiliario: escritorios, secreter, accesorios, cortinajes abollonados
- Postura de tres cuartos
- El color rojo

Todo este conjunto de isotopías visuales estudiada en la serie iconográfica del poder constituye por un lado, cadenas metafóricas; por el otro, al repetirse entre una y otra obra, conforman anáforas visuales lo cual resulta en una intertextualidad<sup>6</sup> anafórica que definimos como la incorporación de determinadas isotopías visuales en una misma imagen, y éstas al repetirse en cada una de las imágenes producen el efecto anafórico. Por ejemplo, la silla es

<sup>6</sup> La intertextualidad la definimos, de acuerdo con Genette (1996: 53-62), como "una relación de copresencia entre dos o más textos [verbales o visuales] mediante la cita, el plagio o la alusión" Es una relación dialógica en la que se cruzan las voces de los diversos productores de la obra, pero también a través de ellos pasan otras voces que corresponden a las formaciones semiótico-discursivas, ideológicas y sociales de determinada coyuntura. A) definición de categorías: intertextualidad (Kristeva), polifonía (Bajtín), relaciones de sentido (Pêcheux), comentario (Foucault), memoria discursiva (Lotman), B) Marcos de la interdiscursividad: interferencia léxica, discurso referido y citas, C) Clasificación: diacronía/sincronía, de alianza/polémica, explícita/implícita. En sentido sincrónico (Haidar 2002: 183-188) se produce cuando se relacionan textos o imágenes visuales de otros autores en un mismo texto verbal o visual.

una isotopía visual que es constante en todas las imágenes que hemos venido analizando. Aunque las características de estilo presenten ciertas diferencias, se considera una repetición, además de incorporar este estilo francés en la representación de los personajes que pertenecen a la cultura mexicana.

En síntesis, Los personajes mexicanos son representados en escenografías de estilo franco-burgués. La intertextualidad anafórica a su vez produce cadenas de metáforas, lo cual constituye la condensación de sentido o semiosis. En otras palabras, se consolida la metáfora de la imagen del poder, fundamentalmente en la postura de tres cuartos, que sirve como base de esta figura.

Cabe destacar la constante de una metáfora que no se ve y a la que podríamos calificar como implícita, que se haya en el color rojo de los terciopelos y de los cortinajes, lo cual lleva a pensar en identidad ideológica de todos y cada uno de los personajes históricos y su pertenencia a la masonería roja mexicana.

En cuanto a la metáfora de la figura 6, el mural es primordialmente metonímico ya que los sombreros, los pantalones o camisas de manta blanca sustituyen al campesino/indio. Todos ellos están ubicados atrás de quienes pensaron la revolución mexicana a favor de las mejoras de vida de las clases menos privilegiadas. Por eso destaca la figura de Madero en medio del mural (ver anexo 2)■

ANEXO 1  
IMAGENES



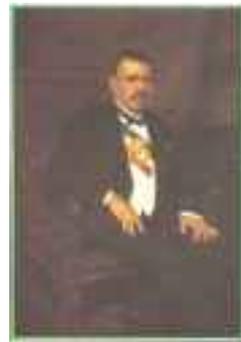
**Figura 1**  
Miguel Hidalgo y Costilla  
de José Escudero y Espronceda



**Figura 2**  
Benito Juárez de José Escudero y Espronceda



**Figura 3**  
Francisco y Madero (se ignora autor)



**Figura 4**  
Plutarco Elías Calles (Se ignora autor)



**Figura 5**  
"Madero custodiado por los cadetes del Colegio Militar", obra de Juan O'Gorman

ANEXO 2  
MATRIZ ICONOGRÁFICA SEMIÓTICO-VISUAL  
METÁFORA DEL PODER

Isotopías visuales Metáfora del poder	Escenario: Cerrado/ abierto Escena: Épico/ narrativo	Mobiliario/Objetos	Vestido	Representación Iconográfica Posturas: frontal, y tres cuartos
Miguel Hidalgo y Costilla  El padre de la patria	Cerrado/ épico	Muebles: silla, escritorio, reloj de piso de péndulo de finas maderas talladas. Silla del siglo XVIII, asiento y respaldo forrados de terciopelo rojo, patas de garra de león, estilo «cabriolé». Imagen de la Virgen de Guadalupe en marco fino forrado con hoja de oro. Sobre la mesa trasera, libros; sobre el escritorio, la declaratoria de la guerra de Independencia	Pechera, abrigo, pantalones, y zapatos negros, camisa cuello alto blanca	Postura de tres cuartos, cuerpo entero, mano derecha con palma hacia el frente sobre la declaratoria. Pintura de José escudero y Espronceda, Siglo XIX
Benito Juárez  El Benemérito de las Américas	Cerrado/ épico	Muebles: silla de fina madera tallada, siglo XVIII, patas de garra de león, estilo «cabriolé»; respaldo, asiento y brazos forrados con terciopelo rojo. Mesa redonda cubierta con carpeta de terciopelo rojo. Cortinajes discretamente abullonados rojos	Traje de levita, leontina, corbata de moño, banda presidencial, guantes blancos	Postura tres cuartos, cuerpo entero, mano derecha sobre la «Constitución del 57». Pintura de José Escudero y Espronceda. Siglo XIX
Francisco I. Madero  “Sufragio Efectivo, no reelección”	Dos imágenes, espacios: 1. Abierto narrativo 2. Cerrado constativo	1. Mural: Escenografía: Castillo de Chapultepec, banderas, mantas, personaje colectivo: el pueblo, soldados e intelectuales, caballo blanco, un perro. 2. Cuadro: silla estilo Luis XV, asiento, respaldo y brazos forrados de terciopelo rojo. Atrás un cuadro de un paisaje	Frac, corbata de moño, banda presidencial. Frac, banda presidencial	Postura tres cuarto, cuerpo entero. brazo derecho sobre el respaldo de la silla. Mural de Juan O’Gorman. Postura de frente, Siglo XX
Plutarco Elías Calles Presidente de México Fundador del Banco de México	Cerrado constativo	Silla de fina madera tallada estilo barroco, un secreter y largos cortinajes, al parecer de color rojo	Frac, corbata de moño, banda presidencial, pañuelo blanco	Postura tres cuartos, cuerpo entero sentado, brazo derecho sobre el brazo de la silla. Siglo XX

**BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA**

- Alegría de la C., Margarita y Graciela Sánchez Guevara (2004) "El cuerpo, un texto publicitario en la sociedad contemporánea", en *Fuentes Humanísticas*, núm. 29, año 16, 2º semestre.
- Althusser, Louis (1970) *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, México, Ediciones Quinto Sol.
- Álvarez García, Isaías et al. (1999) *La educación básica en México*, México, Noriega Limusa.
- Benvenista, Emile (1971) *Problemas de lingüística general I y II*, México, Siglo XXI editores.
- Beristáin, Helena (1997) *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa.
- Braunstein, Néstor (1986) *Psiquiatría: Teoría del sujeto, Psicoanálisis*, México, Siglo XXI editores.
- Cimet Shoijet, Esther (1992) *Movimiento muralista mexicano, ideología y producción*, México, UAM.
- Foucault, Michel (1988) "El sujeto y el poder", en Dreyfus y Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gandelman, Claude (1997) "Las posturas de frontal, perfil y tres cuartos en las representaciones de Lenin, Mao Tze, Fidel Castro y Che Guevara", en *Semiosis*, núm. 18, enero-junio, Universidad Veracruzana.
- Grupo i , (1993) *Tratado del signo visual, para una retórica de la imagen*, España, Catedra.
- Haidar, Julieta (1994) "Las prácticas culturales como prácticas semiótico-discursivas", en González y Galindo Cáceres (ed.), *Metodología y Cultura*, México, CONACULTA.
- \_\_\_\_\_ (2002) *El movimiento estudiantil del CEU. Análisis de las estrategias discursivas y los movimientos de implicación* (tesis doctoral en prensa), México, UNAM.
- Kebrat-Orecchioni, Catherine (1980) *L'enunciation. De la subjetivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- Lotman, Iuri (1996) *La semioesfera I* (ed. Desiderio Navarro), Madrid, Cátedra/ Frónesis.
- Martínez del Río (1994) *Artes de México, el retrato novohispano*, núm. 25, julio-agosto, México.
- Matute, Álvaro (2001) *Pensamiento historiográfico mexicano del siglo XX*, Madrid, FCE-UNAM.
- Pêcheux, Michel (1969) *Hacia el análisis automático del discurso*, Madrid, Editorial Gredos.
- Regine, Robin (1973) *Histoire et Linguistique*, Paris, Armand Colin.
- Sánchez Guevara, Graciela (2000) "Libros de texto gratuito, instrumento de poder en el diseño de la historia oficial", en *Un año de Diseñarte mmd*, núm 2, México, UAM-A.
- \_\_\_\_\_ (2001) "El Sujeto en la construcción de la identidad nacional: La Memoria Histórico-Visual", en Rosaura Monroy (ed.), *Visiones Alternas* University of Louisville-Michigan State University-Universidad Autónoma Metropolitana.
- \_\_\_\_\_ (2002) "Alteridad y semiótica visual: ustedes indios, nosotros ladinos", en *Revista Cuicuilco*, núm. 25, México, ENAH-INAH.
- \_\_\_\_\_ (2005) *La configuración de la identidades nacionales en dos historias oficiales: un análisis semiótico-discursivo transdisciplinario* (tesis de doctorado inédita), México, ENAH.

Searle, John (2001) *Actos de habla*, España, Cátedra.

Soto Correa, José Carmen (2004) *El Benito Juárez de ciudad Hidalgo, Michoacán*, México, Instituto Politécnico Nacional.

Vargas Lugo (1994) *Artes de México, el retrato novohispano*, núm. 25, México, julio-agosto.

OTRAS FUENTES

[www.restamueble.galeon.com](http://www.restamueble.galeon.com)



# EL DIÁLOGO Y LA LITERATURA DE MATRIMONIO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI

Alejandro Caamaño Tomás\*

Sea más o menos certera la afirmación de Avalle-Arce de que "...en España no hay ni clara ni tajante separación entre Edad Media y Renacimiento"<sup>1</sup>, desde finales del siglo XV se aprecia ya un ansia de reformas que se extiende a muchos ámbitos de la vida española.

La renovación de los estudios universitarios<sup>2</sup>, iniciada en los últimos decenios del siglo XV, impulsará la llegada a España de humanistas italianos para enseñar en estos centros, y en poco tiempo surgirá en España una corriente de humanistas, en la que destacarán autores como Nebrija, Vives o Juan de Valdés, que encabezarán el movimiento reformista en lo concier-

te a lengua, literatura y educación, entre otros aspectos.

Por eso, tanto la antigüedad grecorromana como lo italiano recorrerán la literatura del Renacimiento español<sup>3</sup> y, en muchos casos, lo clásico y lo italiano se mostrarán de manera conjunta; o dicho de otra forma, los españoles accederán al conocimiento de los clásicos a través de los modelos italianos que les son presentados, asimilados en unas formas literarias romances. Igualmente, el contacto con los clásicos y su presencia en la cultura del Renacimiento, como elemento vertebrador de la misma, explicarían el gusto por determinados temas, formas y conceptos en el terreno literario.

Como ejemplo, ya en el siglo XV nos podemos encontrar con autores como el Marqués de Santillana, un esforzado promotor de las traducciones de las obras clásicas o de las obras de Boccaccio, o Juan de Mena, cuyo *Laberinto de Fortuna* muestra una erudición de indudable influencia de Dante y posee un lenguaje latinizante e hiperculto enormemente influido por la retórica latina.

\* Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>1</sup> *Historia de la literatura española (hasta el siglo XVI)* (1975) Madrid, Guadiana de Publicaciones, p. 464.

<sup>2</sup> Universidades como las de Salamanca y Alcalá de Henares, y estudiosos como Arias Barbosa o Antonio de Nebrija favorecieron con sus trabajos el desarrollo del Humanismo en España. Incluso personajes desde dentro de la Iglesia católica, en su labor de reforma religiosa, impulsaron la reforma de la educación. Tal es el caso del Cardenal Cisneros, cuyo trabajo promovió la creación de la Universidad de Alcalá de Henares (1499), la cual poco después se convertiría en el centro renovador de los estudios lingüísticos y bíblicos que darían como resultado la espléndida *Biblia Polígota Complutense*.

<sup>3</sup> Me referiré al Renacimiento literario español como el periodo comprendido entre los años 1500 y 1600.

Hablando ya del diálogo como género, es bastante común atribuir su “invención” a Erasmo de Rotterdam, en el siglo XVI, refiriéndose a “invención” como “redescubrimiento” y, sobre todo, como impulso de un género que llevaba bastante tiempo abandonado o, más bien, desamparado<sup>4</sup>. Sin embargo, no se podría afirmar la invención como creación originaria, ya que, siendo indudable la aportación de Erasmo al género dialogal, su inspiración es la misma que la de muchos escritores a lo largo de la historia: las fuentes de la Antigüedad, y más concretamente de los diálogos platónicos, de la comedia, de Luciano y de Cicerón. Sobre esto comenta Jesús Gómez: “El diálogo *per se* no es un género propio del Humanismo o del Renacimiento, ya que existen diferentes modelos dialógicos que se suceden en el tiempo, y que pueden coexistir en determinadas épocas”<sup>5</sup>.

Y así es, la invención de diálogos satíricos es considerada una creación original de Luciano de Samosata (S. II d.C.), quien, basándose en la filosofía vulgar cínica, empleaba elementos del diálogo socrático-platónico en el cual participaban personajes que discutían sobre una pregunta y uno de ellos cargaba con el peso de las conclusiones, ya fuera porque las formulaba o porque las inducía. En la Europa del Renacimiento, este autor tuvo un gran reconocimiento y fue imitado por su elegante estilo y por su capacidad para

entretener y a la vez criticar, crítica en la que asoma un doloroso desprecio a la vida y una burla cruel y, en ocasiones, grosera de lo atacado.

Pero, además de los escritos platónicos, los diálogos participan también de elementos de la comedia, que aportaban ironía, mordacidad y crítica, pero con una finalidad moralizante; como es el caso de Aristófanes, en el que la sátira estaba en función, contrariamente a Luciano, de un sistema de sólidas creencias, con un ideal y una doctrina firmemente asentados.

Las influencias ciceronianas radican, debido a la preocupación de Cicerón por la formación del orador, en el aumento de la dimensión de los parlamentos de los interlocutores en el diálogo, los cuales a veces se acercan más a la forma de un discurso, con un trasfondo filosófico.

Más adelante, se encontrará este género en escritores cristianos como san Agustín, en el siglo IV-V (*Contra Academicos, Soliloquia, De ordine, Beata vita*); San Gregorio, en el siglo VI (*Dialogi*), o Boecio, otro escritor del siglo VI, que tendrá, con su obra *De consolatione philosophiae*, una enorme influencia en escritores humanistas italianos, como Petrarca, padre del humanismo renacentista.

Si en el Renacimiento el diálogo tenía ya dos mil años de vida, será entonces cuando su redescubrimiento y desarrollo alcancen sus más altos niveles. Y ahora es cuando se hace necesario volver a Erasmo de Rotterdam para darle la razón a M. Bataillon cuando afirma que es Erasmo el que crea, a partir de esos modelos, el diálogo moderno<sup>6</sup>, y de ahí su merecido título, si no de “inventor” *stricto sensu*, de

<sup>4</sup> Atribución que nace en el mismo Renacimiento pero que cobrará más fuerza a raíz de los trabajos de Marcel Bataillon sobre el holandés en su obra *Erasmo y España* (1937), aunque algunos de esos estudios serían revisados e, incluso, reconsiderados en su obra *Erasmo y el erasmismo* (1977).

<sup>5</sup> Jesús Gómez Gómez (2000) *El diálogo renacentista*, Madrid, Ediciones del Laberinto, p. 39.

<sup>6</sup> Marcel Bataillon (1998) *Erasmo y España*, Madrid, FCE-España, p. 644.

“redescubridor” y de “maestro”. ¿Qué hay de especial en el diálogo erasmiano? Sus *Colloquia*<sup>7</sup> influyeron determinadamente en la espiritualidad de los españoles, acercándoles aspectos de la Reforma religiosa, tan temida y, a la vez, tan supuestamente alejada de la península; aunque es innegable que ideas como el desarrollo de la espiritualidad interior o el rechazo de los ritos o las manifestaciones externas de la religión ya circulaban por Europa y eran objeto de discusión, incluso dentro de la Iglesia, bastante tiempo antes de que Lutero publicara sus tesis. Pero también sus *Colloquia* imprimieron agilidad y expresividad al discurso, una sutil pero directa ironía al lenguaje, sin perder su didactismo y verosimilitud, e incorporaron la novedad de una mayor participación de la figura femenina como interlocutora.

Los coloquios<sup>8</sup> son considerados un pariente muy cercano de estos diálogos y, tanto uno como otros, en el siglo XVI vinieron a ser el modo más ameno de exponer la doctrina frente a la aridez del tratado. Son éstos piezas pequeñas en las que se desarrollan conversaciones en donde se

<sup>7</sup> *Colloquia* (Coloquios) son una colección de diálogos publicados entre los años 1516 y 1536, cuya finalidad, en principio, era facilitar el aprendizaje del latín a los estudiantes. Sin embargo, la defensa de propuestas como la necesidad de la reforma del clero o la crítica de las autoridades eclesiásticas le hizo pasar a engrosar las listas de sospechosos de herejía, a medida que el protestantismo se extendía por Europa, y en España fueron finalmente prohibidos en 1535.

<sup>8</sup> La definición que se puede encontrar en los diccionarios, tanto para los coloquios como para los diálogos hace referencia a una conversación entre dos o más personas y también a una obra literaria, en prosa o en verso, en la que se da una plática entre dos o más personajes. Pero siempre se refieren estas definiciones al coloquio como proveniente del diálogo, pues sería éste un elemento conformador esencial de aquél.

presentan, con dosis de ironía, cuestiones religiosas y morales.

López Estrada explica, en relación a estas dos formas, que el término diálogo es más general y relacionado a la tradición de Platón y Cicerón; mientras que el de coloquio es más moderno por su relación con los *Colloquia*, los diálogos de Erasmo<sup>9</sup>.

Pero parece que, en definitiva, el trabajo de intentar definirlos no lleva a ningún resultado práctico; aunque también la dificultad para la definición exacta del diálogo vendría por esa combinación de géneros que se puede apreciar en ciertas obras (por ejemplo, miscelánea y diálogo en Pedro de Mejía y Antonio de Torquemada, o diálogo y sátira en Villalón y Torquemada) que eliminaría un carácter “único” y definitivo del género.

En el XVI, el diálogo es sobre todo un instrumento didáctico, situado entre la literatura de ficción y el tratado científico, pero muy relacionado con otros géneros como la epístola, el ensayo o el discurso. Los escritores de diálogos, de diversas condiciones sociales, comparten con el Humanismo su afán pedagógico, su interés divulgativo, y su aplicación a la vida práctica, frente a la especialización técnica de la escolástica, fundamentalmente dirigida a los especialistas de cada disciplina.

El diálogo, en tanto que mimesis de una conversación, está a medio camino entre la información y la ficción o, de manera más general, entre el “docere” y el “ludere”. De ahí nace una tensión que se refleja en su propia forma literaria, donde confluyen la lógica o la dialéctica (en cuanto a imitación conversacional entre

<sup>9</sup> Francisco López Estrada (1988) “El diálogo pastoral en los Siglos de Oro”, *Anales de Literatura Española*, 6, p. 340.

—al menos— dos personajes). Y, como apunta López Estrada, parece ser la prosa el vehículo más adecuado para los fines del género, aunque es cierto que la aportación de poetas en el siglo XVI es fundamental en el diálogo<sup>10</sup>.

El número de personajes en estas obras no está determinado por ninguna regla, pero lo más común, en el diálogo en el siglo XVI, es que se dé entre dos interlocutores, siguiendo el esquema de maestro-alumno, en el que uno pregunta y otro responde; o el de los diálogos del tipo ciceroniano en que el alumno simplemente escucha sin cuestionar las enseñanzas de su maestro, que son el punto de vista del autor<sup>11</sup>. Sin embargo, se pueden encontrar en este período obras en las que intervienen tres, cuatro, cinco y hasta siete interlocutores. Y lo que sí parece relevante y común en todas las obras son los rasgos que caracterizan a los personajes, como poseedores de condiciones personales comunes que los hace pertenecientes a una clase social en particular, a un mismo sexo, con una edad similar, etcétera. Por tanto, sería esta igualdad entre los personajes una condición indispensable para el desarrollo del diálogo; entre ellos se establece una armonía que emana de esa igualdad, que contribuye a un buen entendi-

miento, y todo esto en beneficio de una mejor transmisión de la doctrina; si bien, en ciertos contextos, es la posición social o política de los interlocutores la que refuerza su autoridad.

La forma básica del diálogo en el Renacimiento, heredada de la tradición medieval, es el debate, llamado también *disputatio*<sup>12</sup>, artificio retórico del que también nos habla J. Gómez. Explica que este debate no se da solamente en el diálogo literario, sino que es un sistema de enseñanza básico en la educación escolástica y que como forma literaria también se puede encontrar el debate en verso o como un juego de preguntas y respuestas<sup>13</sup>; aunque es importante señalar que, junto a la *disputatio*, otra de las herencias medievales que recogerá el diálogo renacentista será el esquema catequístico, propio de las obras con un tema religioso.

La participación de la mujer en las obras del género va a ser muy pequeña en comparación con la del hombre. De hecho, la obra de Pedro de Luján, *Coloquios matrimoniales*, que será uno de los ejemplos más representativos de los diálogos de matrimonio en el siglo XVI, se puede considerar como un caso bastante aislado en un panorama dominado por los personajes masculinos, si bien la influencia de Erasmo abriría las puertas a una mayor participación femenina, como ya se ha comentado.

El espacio en el que se desarrolla el diálogo en las obras es tanto en el exterior como en el interior de las viviendas (en muchas obras se alternan los exteriores y los interiores), aunque también se suele

<sup>10</sup> "...el género del diálogo renacentista, en sus obras más características, discurre por el cauce de una prosa que resulta adecuada para su fin como consecuencia de los recursos de una poética que apenas llegó a formularse, pero que existía por un acuerdo que se había establecido entre los autores y los lectores de estos diálogos". *Ibid*, p. 339.

<sup>11</sup> Jesús Gómez nos habla de los diálogos polémicos, que son un grupo pequeño dentro de los diálogos del siglo XVI en los que, después de la doctrina que el maestro inculca al discípulo, no se llega a una solución final del problema debatido. Jesús Gómez Gómez, *op. cit.*, p. 27.

<sup>12</sup> Las *disputationes* formaban parte de la tradición literaria medieval cuyo origen se remonta a la literatura latina, con la obra de M. Tulio Cicerón *Disputationes tusculanae* como principal referente.

<sup>13</sup> Jesús Gómez Gómez, *op. cit.*, p. 41.

adaptar al carácter del diálogo, a la materia tratada (por ejemplo, en los de tema religioso el espacio puede ser una iglesia, un convento o un lugar sagrado) y a la relación que exista entre los dialogantes: un diálogo entre un hombre y una mujer que no son esposos se desarrollará, en la mayoría de los ocasiones, en el exterior, a la vista de todos para prevenir las murmuraciones; mientras que cuando traten un tema íntimo o delicado ese diálogo tiende a ser ubicado por el autor en el interior<sup>14</sup>.

Es algo común que la acción discurra en lugares en donde no se perciben elementos perturbadores, y aun habiéndolos (como ruidos de la vida cotidiana en la calle, o en una casa: charlas, risas, gritos, etcétera), los interlocutores muchas veces parecen estar situados por el autor como dentro de una “burbuja”, pues nada de esto interfiere en su conversación ni en la exposición de los argumentos.

La temporalización también tiene importancia en el diálogo, aunque en autores de mayor influencia erasmista tanto ésta como la espacialización van perdiendo trascendencia como elementos dramatizantes. El tiempo se distribuye en las obras de distintas maneras: el autor puede dividir el transcurso en jornadas, o va manifestando períodos más amplios en los que se vea cómo la doctrina se va asimilando.

Uno de los aspectos más definitorios del diálogo renacentista, sin lugar a dudas, es la *imitatio*, que se produce a dos niveles: primeramente, la imitación de los antiguos, latinos y griegos, que servirán para surtir

en gran medida las fuentes de estos escritores renacentistas; y, en segundo lugar, la imitación de la realidad<sup>15</sup>. Estas obras literarias, con su carácter artificioso, recogerán elementos del habla coloquial y popular (refranes, facecias, leyendas, etcétera), que habían sido materia corriente en la literatura medieval (no hay que olvidar que la literatura medieval peninsular se desarrolla a partir de la literatura clerical y los géneros literarios populares), y a su carácter didáctico se agregará la amenidad (esto es mencionado por muchos autores en sus prólogos). Pero además la temática, con su amplia variedad, será también un elemento que se aleje de la ficción tan característica en otro tipo de géneros, como la novela.

Precisamente, la amenidad es una característica distintiva del diálogo renacentista, que pone espacio entre este género y el tratado, cuya pesadez y, en muchos casos, rigidez lo hacían cada vez menos atractivo a los lectores y oyentes.

En el legado de la antigüedad clásica se destaca, por un lado, la abundancia de textos canónicos recomendables para la imitación –Platón, Cicerón, Luciano y San Agustín son los clásicos cuyas obras más influyeron en el desarrollo del diálogo renacentista, junto con la Biblia–, pero, por el otro, sorprende la escasez de preceptos poéticos que los teóricos italianos de la segunda mitad del siglo XVI tuvieron que deducir laboriosamente de las alusiones pasajeras encontradas en la *Poética* aristotélica o en la *República* de Platón, por

<sup>14</sup> A. Rallo comenta que la correspondencia entre la materia coloquial y los espacios está asumida por la mayoría de los autores de diálogos. Pedro de Luján (1990) *Coloquios matrimoniales del licenciado Pedro de Luján*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, núm. 32.

<sup>15</sup> Esta temática de la imitación de la realidad es también de la tradición clásica. Así, podemos encontrar este tópico del *Speculum vitae* en los seis libros de *De rerum natura* del poeta latino Lucrecio, que servirá de gran inspiración a muchos escritores posteriores, especialmente de la Edad Media y del Renacimiento.

supuesto sin que se tuviera en cuenta la complejidad real de los diálogos ya existentes por aquel entonces.

La *imitatio* de los clásicos se reconoce en el uso de los *exempla*. Éstos son artificios del discurso de la retórica clásica, pero no pertenecen sólo a la tradición greco-latina, sino también a la judaico-cristiana y a la tradición medieval; aunque si quisiéramos echar un vistazo a la literatura universal, se puede comprobar que estos recursos son utilizados también por los literatos de todas las épocas en todos los rincones del mundo.

En el siglo XVI estos autores de diálogos conocen el poder del *exemplum* y su eficacia en el discurso ideológico y didáctico-moral<sup>16</sup>. Y una de sus particularidades más sobresalientes es que en la historiografía o literatura clásicas, en autores cristianos como San Jerónimo o San Agustín, la figura femenina es enaltecida y sus virtudes, sobre todo la castidad, fortaleza y amor al marido, son elogiadas. Y justamente serán éstas las condiciones ideales de la mujer cristiana.

Pero también en los diálogos renacentistas hay otra serie de elementos retóricos:

En los diálogos analizados es posible descubrir una serie de procedimientos retóricos acumulativos basados en la *auctoritas* como las *sententiae*, los *exempla*, los refranes, los apotegmas y las citas eruditas, que configuran una imagen del diálogo didáctico como sustancialmente opuesta a la del diálogo platónico.

<sup>16</sup> Es interesante el artículo del profesor Sánchez sobre el uso de la *similitudo* y el *exemplum* en la literatura renacentista española. Manuel Ambrosio Sánchez (1993) "La similitudo en la literatura española: de la Edad Media al Renacimiento", *Revista Crítica*, núm. 58, 1993, p. 169-183.

El diálogo no progresa por el intercambio lógico de preguntas y respuestas sino por acumulación de testimonios<sup>17</sup>.

Tanto el diálogo como el coloquio del Renacimiento transmitirán todo tipo de contenidos –cuyo carácter didáctico y reformador estará presente en la gran mayoría de estas obras<sup>18</sup>–, y esta diversidad podía someterse a discusión y ponerse en escena de maneras muy diversas: desde el amor de Dios o las perfecciones del hombre hasta el amor platónico o los placeres más bien carnales, la moral o la retórica, el comportamiento en la corte del príncipe o en la vida cotidiana, los colores de la pintura o el mal de dientes, el juego de naipes o la juventud, la arquitectura o la cosmología.

Así, tendríamos obras sobre temas religiosos, como el *Diálogo de Lactancio y un arcediano* (1527) de Alfonso de Valdés y el *Diálogo de doctrina cristiana* (1529) de Juan de Valdés, que plantean y propugnan el reformismo religioso; el *Diálogo de Mercurio y Carón* (1530?), también de Alfonso de Valdés, que es una obra con propuestas sociales y políticas, y definida por Bataillon como "...alegato diplomático, utopía política, llamamiento lanzado a la humanidad para que, cansada por fin de

<sup>17</sup> Jesús Gómez Gómez, *op. cit.*, p. 31.

<sup>18</sup> Pero no se debe pensar en la forma dialógica con una finalidad puramente didáctica o incluso epistemológica. El dialogar, en una conversación, también fomenta y estiliza formas de sociabilidad. Domingo Ynduráin dice: "En general, el diálogo renacentista les permite a sus lectores explorar y experimentar la tensión entre la diversidad y la unidad que caracteriza la condición humana". Domingo Ynduráin (1999) *El cortesano como diálogo renacentista*, el arte de la prosa y la poesía II: el género dialógico renacentista, <http://www3.usal.es/~semyr/reuniones-actas-98-99-8.htm> (8 de abril de 2006).

jugar al cristianismo, oiga la voz de Cristo y acuda a ella..."<sup>19</sup>; o el tratado de devoción, *Diálogo espiritual* (1548?), de Jorge de Montemayor, que busca solución a los problemas dogmáticos que pudieran acuciar a un cristiano nuevo del siglo XVI e ilustra nuevos datos para el conocimiento de la espiritualidad en la época reformista, y que es heredero de la forma del catecismo de tradición medieval (la preferida por los diálogos de tema religioso).

También encontraremos la reflexión humanista sobre el currículum de estudios, como en *El Scholastico* (1538) de Cristóbal de Villalón; o la doctrina profemenina de raigambre medieval, aderezada ahora con la creencia humanista en la dignidad del ser humano del *Diálogo en laude de las mujeres* (1580) de Juan de Espinosa; pasando por los híbridos entre el relato de viajes, la autobiografía ficticia y la sátira moralizante que son el *Viaje de Turquía* (1557) o *El crotalón* (1553?) de Cristóbal de Villalón. Igualmente caben la sátira social (*Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada); la defensa de la lengua vulgar castellana que se da en *Diálogo de la lengua* (1535), también de Juan de Valdés; o incluso temas tan curiosos como la corrupción en la vida militar de los *Diálogos de la vida del soldado* (1552), de Diego Núñez de Alba; la vida en el campo, como vida cristiana perfecta, en contraste con la de la corte de *Diálogos de la diferencia que hay de la vida rústica a la noble* (1567), de Pedro de Navarra, en el tópico horaciano y muy usual en la literatura renacentista del "menosprecio de corte y alabanza de aldea"; los seis tratados en forma de diálogo pertenecientes al género de la miscelánea, de Antonio de Torquemada, titu-

<sup>19</sup> Marcel Bataillon, *op. cit.*, p. 402.

lados *Jardín de flores curiosas*, donde se comentan fenómenos sobrenaturales y monstruosos; demonios, brujas y fantasmas, hados y fortuna. O los *Coloquios* de Pedro Mejía, en los que se habla de la ciencia médica frente a curación "por uso y experiencia", las vicisitudes del sol, el admirable equilibrio del hombre sobre una tierra redonda, la proximidad del fuego al cielo de la luna, o incluso de un elogio del asno. Y, por supuesto, el tema del matrimonio y la educación de los hijos.

Del tema de matrimonio, afirma la profesora A. Rallo que "...es uno de los preferidos tanto por los escritores como por los humanistas del siglo XVI"<sup>20</sup>. Es en este siglo cuando las reformas sobre el matrimonio y el papel de la mujer en él se hacen patentes: ésta va a adoptar una posición activa en lo que se refiere al ámbito doméstico y a la crianza de los hijos. Y no sólo en el espacio matrimonial, sino en el contexto de la sociedad. Como nos dice J. Huizinga, referido a Erasmo, su posición sobre el matrimonio es "higiénica y social"; es decir, los padres deben dar buen ejemplo en el hogar y engendrar hijos para Cristo y para la sociedad<sup>21</sup>.

Pero ¿se podría hablar de un tipo de literatura en sí, como subgénero narrativo plenamente identificado y configurado, o simplemente de un conjunto de obras que se agrupan alrededor de una temática que sería la que categóricamente daría cohesión a ese corpus?<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Asunción Rallo Gruss (2003) *Erasmo y la prosa renacentista española*, Madrid, Ediciones del Laberinto, p. 186.

<sup>21</sup> Erasmo de Rotterdam (2002) *Elogio de la locura. Coloquios*, México, Porrúa, p. XC.

<sup>22</sup> Por lo estéril que puede ser el debate, dejaré a un lado las dudas que autores tan cualificados sobre este tema, como Tobias Brandenberger, tienen

La respuesta no es fácil, pero parece ser la coincidencia temática la característica definitoria para encuadrar estas obras en un subgénero que se ha denominado “literatura de matrimonio” y en el que podríamos clasificar un conjunto de textos que desde el S. XIV al S. XVI aparecen en la literatura occidental y cuyo eje temático es un discurso sobre el matrimonio y los papeles de los sexos, con una amplia variedad de subtemas: la elección del cónyuge, el cuidado, educación y deberes de los hijos, las obligaciones de los esposos, etc. Aunque también otra particularidad, como ya comenté más arriba, sería relevante para la definición de esta literatura: la variedad de formas en la que desarrollan estos temas: tratados, piezas breves, narrativas, poemas didácticos, diálogos o misceláneas.

Pero cabe preguntarse otra cosa. Además de la ya comentada finalidad doctrinal y moralizante, ¿se podría encontrar algún tipo de pretensión por parte de los autores que vaya más allá del mero didactismo?

T. Brandenberger nos habla de textos matrimoniales con dos tipos de funciones y hace énfasis en la predominancia de determinadas funciones en determinados textos. En un tipo de textos habría una función preponderantemente estético-recreativa y en otros la función sería predominantemente pragmática o didáctica<sup>23</sup>, dirigida a la puesta en práctica por los lectores. Pero aún dentro de los textos di-

---

sobre la conveniencia o no de esta denominación de “literatura de matrimonio”. Véase Tobias Brandenberger (1996) *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, S. XIV-XVI)*, Lausame, (Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos).

<sup>23</sup> Tobias Brandenberger (1996) *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, S. XIV-XVI)*, Lausame, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, p. 25.

dácticos habría que distinguir la perspectiva sobre la que se trata el tema: religiosa, jurídica, social, económica, erótica, o una mezcla de cada una de ellas en una misma obra; estas perspectivas o enfoques, desde los que el autor plantea su obra, determinarán la adscripción de los escritos a un tipo u otro (por ejemplo, el enfoque de tipo religioso es frecuente en los sermones)<sup>24</sup>, aunque también es muy usual la aparición de varias perspectivas en un mismo discurso.

Decía, que este siglo XVI es una época de cambios, y tanto la institución matrimonial como la literatura dedicada a ella no podían quedar al margen de estos cambios. Es más, no se podría explicar la literatura de matrimonio en este siglo sin acudir a hechos como la Reforma luterana y el Concilio de Trento, o las influencias humanistas.

Ciertamente, los escritores de diálogos matrimoniales destacarán por su carácter reformista; la mayoría son religiosos y su concepto renovado del matrimonio se desarrollará en sus obras junto a otras cuestiones como la petición de una vuelta al cristianismo primitivo, la defensa de la religiosidad interior o la crítica a la corrupción eclesiástica del clero.

Por otro lado, la sacralización del concepto del matrimonio<sup>25</sup> supondrá el manejo por parte de la Iglesia de la ordenación de las vidas de los cónyuges, antes, durante y después del matrimonio, acercándolos al Dios de amor buscado por los humanistas, y que se alejaba de esa imagen de

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 32.

<sup>25</sup> No será hasta el Concilio de Trento, en 1563, cuando la iglesia católica cuente al matrimonio oficialmente como uno de los siete sacramentos e insista en la perpetuidad e indisolubilidad del lazo matrimonial.

Dios terrible, divulgada desde los púlpitos medievales. Y en esta coyuntura el diálogo se convertirá en la herramienta predilecta para adoctrinar al pueblo sobre cuestiones religiosas y, más particularmente, sobre matrimonio, por su manejo ágil de la acción, el planteamiento de ideas por medio del coloquio entre sus personajes y el carácter práctico que de ellos emana, en contraste con los pesados y tediosos tratados medievales<sup>26</sup>.

La mujer será ensalzada por la mayoría de los escritores humanistas, los cuales se apartarán, también en su mayor parte, de esa misoginia que caracterizaba la literatura matrimonial de épocas anteriores<sup>27</sup>, aunque no concederán a la mujer un papel activo fuera del matrimonio. Su función en el matrimonio seguirá siendo de dependencia del marido y de sumisión; y ya no sólo estará esto exigido por la sociedad y la costumbre, sino también ahora institucionalizado por la religión y el deber hacia Dios. Pero debe quedar claro que, aun con todos los cambios que se van produciendo, la mujer sigue teniendo un papel dentro

del matrimonio predominantemente reproductor (los hijos y su educación serán el gran objetivo de su unión; su sexualidad estará dirigida a complacer al hombre, como uno más de sus deberes, pero con una clara finalidad reproductora), a la vez que protector, con su comportamiento honesto y vergonzoso, del buen nombre de su esposo, del suyo propio y de la buena consideración de su matrimonio.

En cuanto al tema matrimonial cabría una última observación referida al carácter religioso o seglar de estos escritores. Si bien la difusión de la doctrina sobre el matrimonio había estado en manos de la Iglesia en la mayoría de los casos, los cambios que se van a impulsar con los movimientos reformistas iniciados en la baja Edad Media propiciarán la extensión a los laicos de la preocupación por los deberes de los diversos estados y la formación de la mujer. Melquíades Andrés explica que muchos de los libros de esta época expresan una preocupación y un esfuerzo de esta espiritualidad por salir de los monasterios y conventos y hacerse accesible a los seglares; gran parte de los tratados fueron escritos por los religiosos y dirigidos a los laicos, y una de sus preocupaciones era que el llamado a la perfección que contenían sus obras (también por supuesto extensivo al matrimonio y a la formación femenina) llegara a todos los cristianos<sup>28</sup>.

Deseo ahora referirme a la obra de uno de los mayores pensadores europeos, junto con Erasmo, y que, sin cultivar el género del diálogo, es de capital importancia para el tema matrimonial. Éste es Luis Vives, autor que supo captar el significado de las

<sup>26</sup> Sin embargo, no sólo en el marco de los diálogos se desenvuelve este tema matrimonial. Entre una extensa bibliografía no dialogal dedicada al matrimonio, a la mujer y su educación, hay obras tan importantes como *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León o *De institutione feminae christianae* de Luis Vives (1524).

<sup>27</sup> La literatura misógina de la alta Edad Media (el producto de autores eclesiásticos) condena a la mujer como compendio de todo lo que es material y efímero, ya que su corporeidad es símbolo de cualquier sexualidad, y ésta es detestada por todos los defensores de la castidad y continencia. Pero la literatura misógina, o antifeminista, de la literatura hispánica en el siglo XV, además de su fundamento cristiano, tiene un estrecho vínculo con el amor cortés, puesto que surgió en buena parte como reacción a la idealización de la mujer y los excesos del sincretismo del erotismo y la religión.

<sup>28</sup> Melquíades Andrés (1976) *La teología española en el siglo XVI*, Madrid, Edica, p. 402.

nuevas corrientes y que adoptó una personalísima consideración pedagógica de la literatura (reprobaba la literatura que no tuviera una finalidad docente) que desarrolló en obras de diversa base conceptual, ya sea crítica, moral, sapiencial o teológica.

Su contribución a la pedagogía y referida al tema matrimonial se registra en el tratado *De institutione feminae christianae* (1524), que significa una reivindicación de la pedagogía femenina, dirigida a las mujeres, en la que la virtud cristiana y la cultura intelectual se apoyan mutuamente en la educación femenina. En la obra se pueden ver recomendaciones del autor a la mujer casada: castidad y devoción por el esposo, a quien debe estar sometida –particularidad muy común en las obras de muchos autores del XVI– y su concepción del amor, que está relacionada con la elevación femenina –como también es característico de la tradición de la época–, en oposición a los posicionamientos misóginos medievales; no obstante, en muchos aspectos, Vives es más puritano y rígido que Erasmo, aunque “demostraba con ellas una comprensión humana, que le había dado el éxito de los *Colloquia* a Erasmo ante el público femenino”<sup>29</sup>, elevándolas a un nivel de igualdad intelectual con los hombres.

De la relación de escritores del tema de matrimonio del siglo XVI quiero destacar, por un lado, a Cristóbal de Castillejo, por la utilización del verso en lugar de la habitual prosa en la forma dialógica; y, por otro, a Francisco de Osuna, por sus cualidades para plasmar las diferentes formas del género dialogado y por su importancia para el desarrollo del diálogo en relación

con el tema matrimonial. Sin embargo, es obligado también mencionar a Pedro de Luján y su obra *Coloquios matrimoniales del licenciado Pedro de Luján*, publicada en 1550, por el grado de popularidad que la obra alcanzó en la segunda mitad del siglo XVI –se conocen once ediciones entre 1550 y 1589, una traducción temprana al italiano, en 1575–, y su difusión fue tan extendida que incluso Pedro de Luján fue incluido como personaje en la obra de Edmund Tilney, *Flowers of friendship*, de 1568<sup>30</sup>.

Cristóbal de Castillejo (1480/1490?-1550), clérigo poeta, en el que se pueden encontrar afinidades espirituales con Erasmo, es un hombre netamente del Renacimiento, si bien es cierto que sus poesías religiosas no se salen de los temas tradicionales. Entre su producción debemos destacar su *Diálogo de mujeres* (1540), en el que se observa la afinidad de Castillejo con los *Coloquios* de Erasmo. Esta obra es una sátira antifeminista, en verso y de carácter expositivo, de larga tradición medieval, dotada de naturalidad y un elegante empleo de la anécdota y del refrán, que se aleja de las discusiones a favor y en contra de las mujeres tan características de la Edad Media; aunque no se puede negar que el tratamiento de ciertos temas, como por ejemplo el de la relación del pecado original y las mujeres, rezuma un puro sabor medieval.

Francisco de Osuna (1492?-1540?) es un escritor franciscano (el autor espiritual castellano más editado entre 1527 y 1556), de extraordinario influjo en la mística española del siglo XVI y de cuya producción literaria, que es de carácter religioso y en

<sup>29</sup> Marcel Bataillon, *op. cit.*, p. 634.

<sup>30</sup> Asunción Rallo Gruss, *op. cit.*, p. 193.

prosa, debemos destacar *Norte de los Estados* (1531)<sup>31</sup>, que será de gran importancia, por su temática del matrimonio, en la literatura española de este siglo XVI, y que debo reseñar, no sólo por ser el diálogo el marco formal en el que se desarrolla, sino por ser la primera obra en castellano complementaria a las propuestas de Erasmo<sup>32</sup>.

Lo que motiva la originalidad de la obra no es el tratamiento del tema del matrimonio, ya que muchas obras con esta temática eran comunes en este siglo, tal es el caso de obras de Erasmo, Guevara o Luján, sino más bien su forma: el autor hace que dentro del diálogo se concrete una doctrina que, siendo explicada con carácter general y de modo ensayístico, pueda ser aplicable a las circunstancias personales de cualquier lector oyente.

Esta doctrina se muestra en un marco religioso en donde el autodenominado “auctor” enseña la doctrina sobre matrimonio a un discípulo, explicándosela en los tres “estados” en los que un cristiano puede estar: soltería, matrimonio y viudez. Tanto uno como el otro saben cuál es su papel en la obra, y precisamente en el conocimiento de estas funciones se basa el diálogo que mantendrán.

Ambos, el “auctor”, al que se puede identificar con el propio Osuna, y su alumno, Villaseñor, mantienen una relación de parentesco y el tipo de diálogo que sostendrán no dará pie a ningún tipo de controversia entre ellos (algo característico del diálogo ciceroniano). Saben perfectamente que la labor de uno es enseñar y la del otro aprender; uno asume el papel de guía y el otro se deja guiar. No hay nada que

discutir ni que refutar: todo se limita a un trasvase de conocimientos en un marco temporal indeterminado y un lugar no precisado, aunque como defensor que fue Osuna en sus obras de la doctrina del recogimiento, sería muy posible poder localizar la acción en el retiro de alguno de los recolectorios que tanto abundaban en la España de los siglos XV y XVI. Esta economía en cuanto a la caracterización del espacio, tiempo y personajes es también algo característico en la obra de Erasmo y se apreciará de igual modo en los *Coloquios matrimoniales* de Luján.

El “auctor” y Villaseñor serán los dos dialogantes de la obra, pero también se debe considerar a otros personajes que podrían definirse como interlocutores ausentes, y uno de ellos en particular tendrá una importancia que podría ser semejante a la del propio Villaseñor: su mujer. Ésta no aparece en las conversaciones que mantienen estos dos personajes, pero a ella van destinadas las reglas que debe cumplir en sus diferentes “estados”: cuando es doncella, cuando se va a casar y cuando es viuda.

En todas estas normas aparecen las características propias de la función femenina de otras obras contemporáneas y de obras de épocas anteriores: la mujer debe ser sumisa, cuidar su apariencia de cara al exterior, debe ser humilde, madre en el matrimonio y casta en el estado de viudez. Esto es, para Osuna, el camino a seguir por la mujer cristiana y el hombre sería el puente entre la doctrina descrita por el autor y su receptora ausente.

Hay un aspecto muy interesante de la obra que se señala en el artículo “Os deberes do marido”, y es la insistencia de Osuna en que los maridos deben tener unas responsabilidades que vayan más allá

<sup>31</sup> Francisco de Osuna (1531) *Norte de los Estados*, Sevilla, (CD-ROM).

<sup>32</sup> Asunción Rallo Gruss, *op. cit.*, p. 189.

del mero sustento material y físico<sup>33</sup>. Efectivamente, en el siglo XVI se hace cada vez más notoria una mayor preocupación entre los religiosos y humanistas por la vida conyugal, y también por lo que es la separación de las atribuciones profesionales y sociales de lo que son los deberes del marido. No sólo lo material entrará dentro de su cometido, sino también las labores de tipo moral y espiritual.■

## BIBLIOGRAFÍA

- Andrés, Melquíades (1976) *La teología española en el siglo XVI*, Tomos I y II, Madrid, Edica (Biblioteca de autores cristianos).
- Brandenberger, Tobias (1996) *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, S. XIV-XVI)*, Lausane (Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos).
- Bataillon, Marcel (1998) *Erasmus y España*, Madrid, FCE-España.
- Gómez Gómez, Jesús (2000) *El diálogo renacentista*, Colección Arcadia de las Letras, 2, Madrid (Ediciones del Laberinto).
- Historia de la literatura española (hasta el siglo XVI)* (1975) Vol. I: *Edad Media y Renacimiento*, AAVV, Colección planeada y coordinada por José María Díez Bohorque, Madrid, Gadiana de Publicaciones.
- López Estrada, Francisco (1988) "El diálogo pastoril en los Siglos de Oro", *Anales de Literatura Española*, 6, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (recuperado el 8 de abril de 2006).
- Luján, Pedro de (1990) *Coloquios matrimoniales del licenciado Pedro de Luján*, ed. de A. Rallo Gruss, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española (Anejo XLVIII).
- "Os deveres do marido", *Revista de la Facultad de Letras de Porto*, 79, [http://ler.letras.up.pt/revistas/documentos/revista\\_79/artigo9681.PDF](http://ler.letras.up.pt/revistas/documentos/revista_79/artigo9681.PDF) (1 de diciembre de 2005).
- Osuna, Francisco de (1531) *Norte de los Estados*, Sevilla (CD-ROM).
- Rallo Gruss, Asunción (2003) *Erasmus y la prosa renacentista española*, Colección Arcadia de las Letras, 22, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- Rotterdam, Erasmo de (2002) *Elogio de la locura. Coloquios*, ed. de Johan Huizinga, México, Porrúa.
- Ynduráin, Domingo (1999) *El cortesano como diálogo renacentista*, el arte de la prosa y la poesía II: el género dialógico renacentista, coordinador: Javier San José Lera, <http://www3.usal.es/~semyr/reuniones-actas-98-99-8.htm> (8 de abril de 2006).

<sup>33</sup> "Os deveres do marido", *Revista de la Facultad de Letras de Porto*, 79, pág. 9, [http://ler.letras.up.pt/revistas/documentos/revista\\_79/artigo9681.PDF](http://ler.letras.up.pt/revistas/documentos/revista_79/artigo9681.PDF) (1 de diciembre de 2005).

# LA BÚSQUEDA DEL OTRO: LA INVENCION DE SÍ MISMO

Ociel Flores Flores\*

*El tú es tan yo y tan poco yo como el yo es yo*  
HANS-GEORG GADAMER

La *extrañeza* es el sentimiento que asalta al hombre en el momento en que percibe que su ser no es de una pieza, que su individualidad no es una y que su aparente solidez se disgrega en otros “yos”. La *extrañeza* tiene su origen en la *otredad* y no es sino la agudización del sentimiento original de *escisión*, de separación del mundo, que experimenta el ser humano al tomar conciencia de su existencia. Adán y Eva miran sus cuerpos como algo ajeno: no se reconocen en su reciente desnudez.

El contemporáneo vive con particular intensidad este malestar: el “yo” racional, celoso de su integridad, se siente amenazado por lo “otro”, ilógico, arbitrario, que aparece en cuanto el primero pone a prueba la consistencia de su identidad. El yo se desconcierta ante la visión de sus múltiples rostros y vive la fragmentación de su individualidad con angustia. Su conciencia niega aquellos dominios que no puede explicar y agudiza el desasosiego que le provoca la irrupción de su imagen plural.

A lo largo de su vida, el hombre experimenta la *extrañeza* de verse cambiar incesantemente; de saberse otro a cada momento. Y aunque por instantes cree haber fijado una imagen de sí, su naturaleza deseante lo empuja a ser alguien o algo más; “cuando el hombre ha conquistado su humanidad, experimenta una como nostalgia de lo no-humano y quiere hacerse piedra, o estrella, o planta o animal.”<sup>1</sup>

A la fragmentación de su individualidad, el hombre agrega la conciencia de que vive igualmente separado de los otros. Al concentrarse en su “yo”, el individuo se aleja de los demás. Pero el distanciamiento del prójimo lo lanza a una búsqueda más imperiosa, pues sin la participación de su semejante, la imagen que el individuo se da de sí mismo es incompleta.

Al hombre le está negada la unidad permanente, al menos en este mundo, y sin embargo, su naturaleza escindida lo empuja al encuentro con lo que no es o lo que no posee y que se convierte en un objeto de deseo tan anhelado como inalcanzable: su rostro desconocido, su prójimo, Dios.

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

<sup>1</sup> Octavio Paz, *Pasión crítica*, p. 182-183.

En la poesía contemporánea, la *otredad* es un tema constante. En la reflexión poética, la creación suele ser evocada como medio para ir más allá de la separación original y para encontrar una forma de *completud*, aun efímera. Por otra parte, en el triángulo que forman el poeta, el poema y el lector, en ese punto de intersección en el que tiene lugar su unión y su disolución, se revela en numerosas imágenes la naturaleza de la *otredad*, de ahí que resulte materia propicia para aprehender este fenómeno en sus complejas manifestaciones.

El análisis que aquí se presenta tiene como objetivo precisar el sentido que la *otredad* adquiere en la obra de cinco poetas mexicanos contemporáneos que han sido particularmente sensibles a *lo otro*: Octavio Paz, Gabriel Zaid, Eduardo Lizalde, Alberto Blanco y Javier Sicilia.

El mito de Narciso, tema frecuente en sus poemas, servirá como punto de partida para describir los intentos del poeta por conseguir una imagen fiel de sí mismo. Se señalará el itinerario que lo lleva a Dios, el Otro ausente y eterno, a su prójimo, y en particular a la mujer, su otra mitad, impulsado por un permanente deseo de comunión.

Las ideas de Emmanuel Levinas, Denis de Rougemont, Adolfo López Quintás y Octavio Paz en torno al encuentro del individuo con su semejante, y de la mirada como primer contacto con el otro, orientarán el análisis.

## LA MIRADA DE NARCISO

El hombre siente la imperiosa necesidad de responder a las preguntas *¿quién soy?*, *¿cómo soy?*, pues está en su naturaleza

indagar acerca de su origen y su esencia. Es así que se vuelve hacia a su prójimo y establece su primer contacto por medio de la vista. La mirada tiende un vínculo exclusivo entre el individuo y su semejante: es posible mirar sólo a una persona a la vez; un par de ojos es horizonte suficiente para agotar la visión de otro par de ojos. En el contacto de dos individualidades, un tercero falsearía la relación auténtica entre el yo y el otro, pues impediría el establecimiento de un vínculo directo.

En el poema "Agua nocturna", de Octavio Paz, la mirada sienta la posibilidad de conocer el mundo a través del otro; las imágenes que brotan del fondo de sus ojos dibujan el universo:

Si abres los ojos,  
se abre la noche de puertas de musgo,  
se abre el reino secreto del agua  
que mana del centro de la noche.<sup>2</sup>

En otro poema, "Elegía interrumpida", Paz ahonda en el valor de la mirada. El contacto visual establece una complicidad que se expresa en un acuerdo silencioso. La mirada implica un encuentro profundo de dos sujetos, en su naturaleza humana, cuyo desenlace es el conocimiento del inminente fin de ambos:

¿Y me invitó a morir esa mirada?  
Quizá morimos porque nadie  
quiere morirse con nosotros, nadie  
quiere mirarnos a los ojos."<sup>3</sup>

Alberto Blanco muestra en el poema "Lilith" que, gracias a la mirada, el hombre penetra en el interior de la mujer. En el

<sup>2</sup> Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, p. 188.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 145.

espejo de su semejante, el yo se adentra para conocer su mundo:

Como un espejo a la espera  
de que la tierra se quede dormida  
para devolverla purificada a las aguas  
del mar que se extiende entre una ceja y  
[otra  
Me interno en tus pupilas...<sup>4</sup>

No obstante, para que el espejo refleje imágenes verdaderas, existe una condición: la mirada que escruta debe ser “asombrada”, pues se trata del reconocimiento del ser que se ha tenido siempre frente a sí, al alcance de la vista, pero que no se era capaz de ver. Heidegger habla de *reconocimiento* porque antes de cualquier forma de conocimiento está la realidad ineludible del *Dasein*: el ser está ahí... Mirar a los ojos a alguien no implica interrogar a ese alguien para saber algo de él, porque se le desconozca, sino para invitarlo a reencontrar el ser que los envuelve a ambos. En este encuentro, la palabra conocimiento es válida sólo si se entiende como *con-naissance*, es decir, “nacer con”.<sup>5</sup>

De Rougemont agrega el amor como elemento indispensable en el encuentro. La coincidencia de dos miradas es propiciada por “la *philia*, la amistad espiritual”,<sup>6</sup> variante de amor que conduce la mirada y define la otra a través de la cual se ve el sujeto.

Emmanuel Levinas asume una posición sensiblemente diferente. Si bien acepta que el único medio para establecer un vínculo auténtico con el otro es una mirada

recíproca, este encuentro no termina en una asimilación, sino en la confrontación de dos individualidades que sin dejar de ser distintas, se reconocen en su prójimo:

...en una relación interpersonal no se trata de pensar juntos al otro y a mí, sino de estar y de ser enfrente, de cara. La verdadera unión o el verdadero conjunto no es un conjunto de síntesis, sino un conjunto de cara-a-cara.<sup>7</sup>

De esta manera, agrega Levinas, aunque el encuentro no concluye en una fusión del uno en el otro, éste tiene un valor religioso, pues se da en una suerte de epifanía: “El encuentro del rostro constituye un *choque* que nada, en el contexto o las palabras intercambiadas en el instante precedente, prepara. El encuentro no se anuncia, adviene.”<sup>8</sup>

...

Desde otra perspectiva, la mirada es también portadora de una carga negativa. Sara, la mujer de Lot se convierte en estatua de sal por contemplar el sobrecogedor paisaje de Sodoma assolada por la ira divina. Orfeo, en su impaciencia, voltea hacia el Hades antes de que Eurídice sea iluminada por completo por los rayos del sol. Y pierde así a la esposa cuyo retorno había obtenido con su canto lastimero. Acteón, transformado en ciervo, es devorado por sus perros como castigo por profanar con la vista la desnudez de Artemisa.

<sup>4</sup> Alberto Blanco, *Amanecer de los sentidos*, p. 199.

<sup>5</sup> Gabriel Zaid le atribuye a Paul Claudel esta interpretación etimológica de la palabra “con-nacimiento”: conocimiento.

<sup>6</sup> Cf. Denis de Rougemont, *Los mitos del amor*, p. 202.

<sup>7</sup> Emmanuel Levinas, *Ética e infinito*, p. 66.

<sup>8</sup> “La rencontre du visage constitue un choc que rien, dans le contexte ou les paroles échangées l’instant précédent, ne prépare. Elle ne s’annonce pas, elle advient”. Cf. Catherine Chaliel, *Levinas*, p. 93.

El mito de Narciso ilustra con claridad los testimonios de la fatalidad latente en un par de ojos y el peligro que entraña olvidar al otro. La interrogación solitaria que inicia y se termina en el yo no puede dar cuenta de la naturaleza del hombre. Quien busca en el espejo de Narciso, no encuentra su rostro: no ve más que su sombra.

En una bella imagen, Octavio Paz describe el estado del alma del hombre que, al ignorar al otro, vacía de sentido su propia existencia. "Narciso desdichado, mira en el fondo del agua su imagen rota en pedazos. La visión de su caída lo fascina: siente náuseas ante sí mismo y no puede apartar los ojos de sí."<sup>9</sup> Incapaz de entregarse a su prójimo, el yo contempla embelesado su rostro, pero su embeleso no oculta que detrás de ese rostro hay sólo vacío; de ahí su desazón. Apartar la vista de esa imagen es por otra parte imposible. No tiene con qué llenar su carencia.

Eduardo Lizalde escribe dos poemas con este tema: "Martirio de Narciso" y "Palabras de Tántalo a Narciso". En el primero, el poeta alude a la inautenticidad del reflejo que el espejo devuelve al yo. Detrás de la imagen de la frágil belleza del joven, hay otra más: la naturaleza perecedera de quien se busca en ese espejo. El reverso de la imagen del bello rostro de Narciso es el rostro de la muerte:

El revés del cristal os asegura  
su espalda contener: allí camina  
la sangre que en Narciso se origina  
cada vez que un espejo se fractura.

En el segundo, el poeta describe un espejo de agua que es capaz de dar una imagen cierta del mundo, mientras el hombre esté

<sup>9</sup> Octavio Paz, *Hombres en su siglo*, p. 19.

ausente. Pero cuando Narciso se contempla en él, contamina al lago con su solitaria imperfección, de tal modo que el idílico paisaje de un lago poblado de cisnes, se transforma en un desolado ambiente invernal:

Pastor de espejos, sabes que sin alas  
refleja el agua la región del vuelo,  
y trasquila de cisnes le da el hielo  
que la endurece cuando el rostro  
[instalas."<sup>10</sup>

La mirada de Narciso es superficial porque no perfora la capa exterior de su espejo. El reflejo que reciben sus ojos no penetra en la naturaleza de su *otredad*, por ello, está condenado a desconocerse.

## EL OTRO INALCANZABLE

En el momento en que toma conciencia de sí mismo, el ser humano se define en relación con los otros y, particularmente, con aquél de quien proviene. Hans-Georg Gadamer expone, en este sentido, las preguntas fundamentales que surgen en la mente del hombre cuando éste se percata de que existe otro cuyo conocimiento le es negado. En ese punto, se escuchan algunas interrogantes en relación con ese "tú": "¿es una persona cercana a mí? ¿Es mi prójimo? ¿O es el más próximo y el más lejano: Dios?"<sup>11</sup>

Dios es el Otro inalcanzable, y a pesar de ello —o por ello— el más deseado, pues sólo Él daría razón de la condición del yo. Dios es el misterio esencial, de ahí que la

<sup>10</sup> Eduardo Lizalde, *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*, p. 45.

<sup>11</sup> Hans-Georg Gadamer, *¿Quién soy yo y quién eres tú?*, p. 14.

revelación divina sea un evento de doble sentido: la prueba de que hay alguien más allá del mundo inmediato, y la constatación de que ese alguien se mantiene fuera del conocimiento humano.

Por otra parte, el problema de la *otredad* adquiere un matiz singular cuando se piensa que Dios es el padre de los hombres. Dios creó al ser humano a su imagen y semejanza; el hombre es parte de Dios mismo: es su criatura.

El creyente ve en Dios a un padre amoroso en tal grado que hizo hombre a su hijo, con limitaciones ajenas a su divina esencia, y lo destinó al mundo y a la muerte para ofrecer a los mortales una vía a la salvación. Es por ello que el cristiano, emulando a Dios-Hijo, asume el dolor de vivir como un destino natural e incluso deseado. Al final, habrá de volver a la unidad del Ser, a reunirse con el Padre, siguiendo así el camino de Dios-Hijo. En el misterio de la Encarnación, núcleo del cristianismo, reside una explicación a la *otredad*. Dios se hace humano y anula con ese gesto la distancia que lo separa del hombre.<sup>12</sup>

Para el creyente, la fe en la divinidad es suficiente para darle sentido a su ser y a su presencia en la tierra. Y cuando la vida terrenal llegue a su fin, confía en su retorno a la fuente de la Creación. Por ello, cuando un católico convencido como Javier Sicilia se cuestiona sobre la *otredad* de Dios, la respuesta llega sin vacilación:

¿Quién es el que Es, el Otro, ay, inasible,  
entre la muerte quieta, entre el eclipse?"<sup>13</sup>

...

<sup>12</sup> José M. González Ruiz, *El Cristianismo no es un humanismo*, p. 13. (Aunque a los ojos de los católicos, la Divinidad perpetúe su *otredad* en tres personas).

El Dios que habita en sombras nos ocupa  
y como el mar se extiende entre la arena.  
Donde está Dios está nuestro destino."<sup>14</sup>

Adolfo López Quintás hace una afirmación semejante cuando dice que

como criatura, el hombre viene de Dios,  
y el sentido de su vida consiste en responder positivamente a la llamada que lo convoca a fundar un modo de unidad inquebrantable con Él.<sup>15</sup>

La procreación extiende a los límites humanos la relación padre-hijo que une a Dios con los hombres. El padre ve en su hijo la continuación de su propia existencia en una nueva persona.<sup>16</sup> El vástago es en parte él mismo; ambos comparten por este hecho una forma de "existir plural" por la cual el individuo es al mismo tiempo él mismo y el ser que lo originó: la *otredad* se evidencia también en la multiplicación carnal del yo.

Guadalupe Flores Liera agrega que la paternidad ofrece al ser humano no sólo una forma de trascendencia, sino también una posibilidad de vivir nuevamente: "revivir significa también un reaprendizaje de la vida, porque por medio del hijo se instala en el mundo la inocencia y éste vuelve a mirarse con sorpresa por primera vez."<sup>17</sup>

Ahora bien, debe tenerse presente una paradoja singular. El creyente lleva en sí mismo la imagen de Dios y su fe encierra una promesa de redención, mientras que

<sup>13</sup> Javier Sicilia, *Permanencia en los puertos*, p. 25.

<sup>14</sup> Javier Sicilia, *La presencia desierta*, p. 17.

<sup>15</sup> Alfonso López Quintás, *La cultura y el sentido...*, p. 40.

<sup>16</sup> Cf. Emmanuel Levinas, *Ética e infinito*, p. 62.

<sup>17</sup> Guadalupe López Liera, *Lo sagrado de Jaime Sabines*, p. 342.

para el hombre de fe frágil o carente de ella, para el que se rehúsa a ofrecer su conciencia a Dios, el conflicto persiste: Dios sigue siendo el Ser infinito, el Otro inalcanzable. A pesar de que el soberbio niegue a la divinidad, esta negación no apaga su deseo de entrar en comunión con una presencia superior.

Por otra parte, la vida de los hombres –de fe o sin ella– transcurre ligada inevitablemente a la de los otros. Incluso al espíritu religioso le es imposible concentrar su vida en su relación directa con la divinidad. El místico iluminado alcanza la comunión con Dios sólo por instantes, después de los cuales vuelve a poner los pies en la tierra. La existencia del individuo se completa con el reconocimiento de aquellos con quienes le ha sido dado vivir, reconocimiento que les confiere a ambos una forma de sacralidad. “‘Amarás a tu prójimo como a ti mismo’ [recuerda De Rougemont] supone evidentemente un yo dual, en cuyo seno el amor se instaura de un modo tal que amarse y amar al prójimo sea un mismo acto”.<sup>18</sup>

Aun cuando el no-creyente concentre su búsqueda entre los mortales, no abandona el dominio de lo sagrado. Es afirmación compartida por los filósofos cristianos que no hay amor de Dios que no pase por el amor del semejante. El Evangelio sería el testimonio fehaciente de que la vida y la salud residen en las virtudes de la relación con el prójimo.<sup>19</sup> Emmanuel Levinas interpreta, en este sentido, la convivencia *responsable* con el otro como una manifestación de la voluntad divina; “una manera de dar testimonio de la gloria del

Infinito y de ser inspirado.”<sup>20</sup> Al ver al otro como parte de su propio ser –explica Levinas– y más aún, al reconocer en él la condición para ser plenamente, el hombre se ve obligado a “salir del recinto de [su] identidad” y a recibir un bien que originalmente le pertenece.

## LA MUJER

Pero los mortales no siempre se conforman con una promesa ultraterrena; su sed de comunión exige un contacto carnal; por ello, viven la separación de su prójimo con mayor angustia cuando se trata de la mujer, su complemento. El mito del andrógino, tal como lo describe Aristófanes en el *Banquete*, explica el sentimiento de *incompletud* que empuja al hombre hacia su compañera, y la reunión, por la gracia del amor, de las dos mitades separadas por un castigo divino:

Quando la naturaleza del hombre fue así  
desdoblada, cada mitad,  
deseando su propia mitad, se ayuntaba a  
ella; ambas pasaban sus brazos  
una alrededor de la otra, se enlazaban  
mutuamente en su deseo de  
confundirse en un solo ser [...] el amor  
reúne nuestra primera  
naturaleza, el amor que, de dos seres,  
intenta hacer uno solo.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Denis de Rougemont, *Los mitos del amor*, p. 183.

<sup>19</sup> Michel de Certeau, *Le christianisme éclaté*, p. 52.

<sup>20</sup> Emmanuel Levinas, *Ética e infinito*, p. 95.

<sup>21</sup> “Quand la nature de l’homme eut été ainsi dédoublée, chaque moitié, regrettant sa propre moitié, s’accouplait à elle; elles se passaient leurs bras autour l’une de l’autre, elles s’enlaçaient mutuellement dans leur désir de se confondre dans un seul être [...], l’amour, rassembleur de notre primitive nature, l’amour qui, de deux êtres, tente d’en faire un seul.” Platon, *Le banquet*, p. 75.

En el poema “Fábula”, de Octavio Paz, la mujer es una presencia necesaria, al igual que una fuente de conocimiento en la que el hombre sacia sus inquietudes. La mujer es la manifestación privilegiada de la *otredad*; es al mismo tiempo “la extrañeza y la semejanza del universo”:<sup>22</sup>

Una mujer de movimientos de río  
De transparentes ademanes de agua  
Una muchacha de agua  
Donde leer lo que pasa y no regresa  
Un poco de agua donde los ojos beban  
Donde los labios de un solo sorbo beban  
El árbol, la nube, el relámpago  
Yo mismo y la muchacha<sup>23</sup>

La mujer posee la facultad de anular la *otredad*; ella es, en sentido literal, la otra mitad del hombre. Cuando éste aprende a descifrar la mirada de su compañera, encuentra en ella una respuesta a la incertidumbre de su existencia. En “El Cántaro roto” la mujer calma su angustia al formar con su compañero un nuevo ser plural en el que las oposiciones se resuelven:

... el agua de la mujer, el manantial para  
beber y mirarse y  
reconocerse y recobrase,  
el manantial para saberse hombre, el agua  
que habla a  
solas en la noche y nos llama con nuestro  
nombre,  
el manantial de las palabras para decir yo,  
tú, él, nosotros...<sup>24</sup>

La mujer obra la reconciliación del yo y el otro porque guarda el secreto de la vida, porque en ella se preserva el misterio de la procreación. En un poema titulado “La

ofrenda”, Zaid destaca el carácter sagrado de la fertilidad femenina:

Mi amada es una tierra agradecida.  
Jamás se pierde lo que en ella se siembra.  
Toda fe puesta en ella fructifica  
[...]  
Es el altar, la diosa y el cuerpo de la  
ofrenda.”<sup>25</sup>

Para Denis de Rougemont, *la otredad* se disipa cuando la luz de la mirada del yo contempla amorosamente a ambos, yo y tú, hombre y mujer, de tal modo que el verdadero yo de uno y otro aflora en sus rostros. El efecto de ese resplandor se hace evidente en primera instancia en el yo que busca, el cual es “iluminado de otro modo, y por ello sutilmente cambiado, algo más él mismo que antes”. Como siempre, la condición es reconocer la persona del otro. Entonces, la misma mirada amorosa “que me ha creado sujeto, tiende a discernir en el otro el sujeto que pueda responderle”.<sup>26</sup>

Es necesario aclarar, no obstante, que en la relación amorosa no se suprime la *otredad*. El abrazo de los amantes da lugar sólo por unos instantes al milagro de la fusión de las individualidades. Después de la cual, ambos regresan a sus cuerpos. Octavio Paz retoma con frecuencia esta idea: algunas formas de éxtasis –religioso, amoroso o poético– propician, en una especie de desvanecimiento, una fusión instantánea del yo con el tú. Pero estas visiones se disipan apenas el yo recupera su conciencia.

Adolfo López Quintás propone una variante interesante del abrazo en el que se encierra al prójimo. Para él, es indispensable que el tú y el yo mantengan un espacio

<sup>22</sup> Octavio Paz, *Pasión crítica*, p. 229.

<sup>23</sup> Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, p. 195.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>25</sup> Gabriel Zaid, *Reloj de sol, Obras I*, p. 35.

<sup>26</sup> De Rougemont, Denis, *Los mitos del amor*, pp. 196 y ss.

para experimentar la anulación de la *otredad*. Si bien el yo debe acercarse a su prójimo con una mirada amorosa, su abrazo puede provocar “vértigo”, es decir, un estado semejante a la embriaguez que hace creer al yo que ama a alguien. Esto se debe a que el yo estrecha al objeto de su inclinación en un intento de fundirse con él, eliminando de este modo la saludable perspectiva que le permitiría establecer con él una relación auténtica. Esta aparente fusión, explica López Quintás, es una simple “exaltación”. En el extremo opuesto, se encuentra la “exultación”, que se da únicamente en una relación basada en el amor que “une a cierta distancia”. Para López Quintás no es sino en una relación que guarda esta “distancia de perspectiva” que el hombre establece “encuentros”, manifestaciones de “éxtasis”, “modos de unidad” significativos con su mundo.<sup>27</sup>

El hombre sabe, en todo caso, que tras los instantes de éxtasis en que cree poseer a la mujer, ésta se le habrá de ocultar. Para Levinas, la mujer es incognoscible porque se “sustrae a la luz”; “la manera de existir de lo femenino es la de esconderse.”<sup>28</sup> Su presencia es un misterio que se revela efímeramente. Un poema de Zaid ejemplifica la inaprehensibilidad de la presencia femenina como un misterio que se repite sin cesar:

Él vio pasar por ella sus fantasmas.  
Ella se estremeció de ver en él sus fantasmas.  
Él no quería perseguir sus fantasmas.  
Ella quería creer en sus fantasmas.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Cf. Alfonso López Quintás, *La cultura y el sentido de la vida*, pp. 25-30.

<sup>28</sup> Emmanuel Levinas, *Ética e infinito*, p. 59.

<sup>29</sup> Gabriel Zaid, *Reloj de sol, Obras I*, p. 83.

La mujer es un misterio para su compañero porque, además de dar forma a sus deseos, es una constatación de su naturaleza perecedera: una mujer hecha de carne y, por lo tanto, de tiempo que lleva en su interior la promesa del fin de ambos. Su carácter múltiple encierra estos dos extremos: por una parte, es posibilidad de reconciliación con el mundo; por otra, es medio de condena. No dijo otra cosa Baudelaire al señalar que “juega un papel contradictorio: hogar y espejismo de las analogías, maga del Remordimiento y nodriza del apetito nostálgico.”<sup>30</sup>

## SER EL OTRO

En el amor al enemigo –el más alejado de mis semejantes– pilar de la doctrina cristiana, se encuentra la salida al callejón en el que se ha adentrado el contemporáneo egoísta y angustiado. El aislamiento del individuo se termina en el instante en que para él nace el prójimo.<sup>31</sup> De Rougemont menciona en este contexto, la respuesta que Jesús daría a la insensata pregunta acerca de la identidad del prójimo:

A aquellos que le preguntaban con ironía:  
¿Quién es mi prójimo? Jesús responde:  
Es el hombre que os necesita. Las relaciones humanas todas cambian de sentido a partir de ese instante.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Citado por Pierre Emmanuel, *Baudelaire, la femme et Dieu*, p. 123.

<sup>31</sup> Para Carlos Mendoza, “El siglo XX habría puesto ante la mirada su evidente interdependencia con el resto de los seres del mundo. Este hecho ha llevado a los contemporáneos a consideraciones que han matizado su posición en varios dominios entre los cuales ocupan un lugar especial la ética y la religión.” Cf. Mendoza, Carlos, *El Dios otro*, p. 171.

<sup>32</sup> “A ceux qui lui demandaient ironiquement: Qui

Paz asume una posición semejante en “El prisionero”; el poeta señala el camino hacia la reconciliación con el otro, camino que conduce también a la reconciliación consigo mismo:

El hombre está habitado por silencio y vacío.  
¿Cómo saciar esta hambre,  
cómo acallar este silencio y poblar su vacío?  
¿Cómo escapar a mi imagen?  
Sólo en mi semejante me trasciendo,  
sólo su sangre da fe de otra existencia.<sup>33</sup>

Levinas expone una visión particularmente idealizada de la resolución de la *otredad*. Para él, en el rostro del prójimo aparece algo como un mandamiento. Este mandamiento se sustenta en un doble valor de aparente contradicción: el otro se encuentra por encima del yo, pero ese otro se muestra al yo desprotegido “es el pobre por el que yo puedo todo y a quien todo debo”. El llamado del otro es interpretado por el yo como un imperativo al que debe responder. “El rostro me pide y me ordena.”<sup>34</sup>

Para Levinas, la existencia no puede ser un suceso personal. El individuo se completa en el momento en que se abre a su semejante y permite que éste lo inunde con su humanidad. Sin el espejo de otros ojos en el que pueda contemplar su imagen, el hombre no es. “La condición humana: ser hombre equivale a no ser, vivir

---

est mon prochain? Jésus répond: C’est l’homme qui a besoin de vous. Tous les rapports humains dès cet instant changent de sens.” Rougemont, Denis de, *L’Amour et l’Occident*, p. 82.

<sup>33</sup> Octavio Paz, *Libertad bajo palabra* (1949), p. 19.

<sup>34</sup> Levinas, *Ética e infinito*, p. 82.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 15.

humanamente significa desvivirse... por el otro hombre.”<sup>35</sup>

Si hay una forma que sacraliza la vida, ésta se encuentra en el otro; él posibilita la trascendencia en la tierra. Levinas lo explica en estos términos:

Lo universal es la apelación del “rostro del otro” en la vida de cada sujeto. Y porque se da esa base material que es la irrupción de Dios en la historia —en la historia del “yo” que se enfrenta a un “tú”, que crea un espacio nuevo que es el “nosotros”...<sup>36</sup>

Levinas se coloca en el extremo opuesto a la indiferencia cuando expone que la relación de responsabilidad que coloca al yo frente al otro es una relación de *intersubjetividad asimétrica*. En este sentido, el yo asume la responsabilidad del otro sin exigir ser correspondido de manera equivalente:

...soy responsable del otro con una responsabilidad total, que responde de todos los otros y de todo en los otros, incluida su responsabilidad. El yo tiene siempre una responsabilidad *de más* que los otros.<sup>37</sup>

Así, incluso en una relación de antagonismo, el yo interpretará el encuentro con el enemigo como una oportunidad para que éste le revele el “contenido salvífico” de su enfrentamiento.<sup>38</sup>

Jacques Maritain, por su parte —católico al fin—, encuentra en la caridad la solución a la distancia que separa al hombre de su semejante. La caridad es asumida de manera espontánea por el hombre y lo hace

<sup>36</sup> Carlos Mendoza, *El Dios otro*, p. 135.

<sup>37</sup> Levinas, *op. cit.*, pp. 82-83.

<sup>38</sup> Cf. Carlos Mendoza, *ibid.*, pp. 132-133.

bueno pues lo lleva a amar libremente la ley moral, la cual no es ya una imposición, sino un medio para alcanzar la libertad. La caridad es "...ese amor a Dios dado por Dios y ese amor a nuestros semejantes dado por Dios, que es el amor de Dios mismo comunicado a nosotros."<sup>39</sup>

### EL POEMA ES UN ESPEJO

La poesía ofrece también una clave para la solución del problema de la *otredad*<sup>40</sup>. Durante la creación, el poeta sufre una multiplicación de su yo en varias identidades: el que escribe, el que lee, el que es descrito en el texto. Es éste el tema del poema "¿No hay salida?":

este instante soy yo, salí de pronto de mí mismo, no tengo nombre ni rostro, yo está aquí, echado a mis pies, mirándome, mirándose, mirarme, mirado.<sup>41</sup>

Sin embargo, para que la *otredad* se resuelva en el poema, se necesita, en primera instancia, que el hombre se reconcilie consigo mismo; que deje de ver en sus otros yos un fantasma inaprehensible o un enemigo. Pero el enfrentamiento del hombre con las *otras voces* que se hacen oír en su interior no se lleva a cabo sin angustia. La imagen que el espejo del poema le devuelve llega a horrorizarlo, pues

<sup>39</sup> Jacques Maritain, *La responsabilidad del artista*, p. 37.

<sup>40</sup> En el número 32 de esta misma publicación apareció un artículo en el se trata el tema de la palabra poética desde una perspectiva hermenéutica. El presente texto continúa y completa esas reflexiones.

<sup>42</sup> Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, p. 323.

evidencia facetas que él mismo pretende ignorar.

Una de las versiones más difundidas del mito de Narciso cuenta la profecía que Tiresias hace a Liríope: "Narciso vivirá hasta muy viejo con tal que nunca se conozca a sí mismo".<sup>42</sup> En el fondo del espejo en el que se contempla el solitario Narciso aparece un monstruo fascinado por su exterior y cuyo reflejo es disipado en cada abrazo de aquél que lo desea con vehemencia pero que es incapaz de amarlo. Narciso es igualmente un monstruo semejante a la Gorgona que guarda en su mirada la muerte que convierte en piedra a quien la enfrenta.

Jean Pierre Vernant explica, en este sentido, que en la cara del monstruo que nos contempla desde el fondo del espejo

se produce una especie de desdoblamiento. Por efecto de la fascinación, el espectador es arrancado de sí mismo, despojado de su mirada, cercado e invadido por la cara que lo enfrenta y que, al suscitar el terror con su mirada y sus rasgos, se apodera de él y lo posee.<sup>43</sup>

El espejo de la página en que ha sido escrito el poema es una superficie opaca; el reflejo que le envía al lector no es el resplandor superficial de un rostro sonriente. Como el espejo a Narciso, el poema expone al lector a su *otredad* última, en la que descubre que detrás de sus rasgos superficiales, detrás de las máscaras que encarnan su pluralidad, lo aguarda su petrificación, su muerte.

<sup>42</sup> Robert Graves, *Los mitos griegos*, T1, p. 356.

<sup>43</sup> Jean-Pierre Vernant, *La muerte en los ojos*, p. 104.

En *Libertad bajo palabra*, Paz describe la dramática confrontación del yo con los otros que lo habitan:

...el examen de conciencia, el juez, la víctima, el testigo.  
Tú eres esos tres. ¿A quién apelar ahora y con qué argucias  
Destruir al que te acusa? Inútiles los memoriales, los ayes y los alegatos. Inútil tocar a puertas condenadas. No hay puertas, hay espejos. Inútil cerrar los ojos o volver entre los hombres:  
esta lucidez ya no me abandona.  
Romperé los espejos, haré trizas mi imagen –que cada mañana rehace piadosamente mi cómplice y delator.<sup>44</sup>

El espejo del poema ilumina las partes oscuras del ser; al mismo tiempo, le muestra su fragilidad e incluso su probable irrealdad. De igual manera, por la acción de la poesía, el lenguaje metafórico despoja al lector de su individualidad. Este proceso es descrito por Zaid en el poema “Despedida”, en el que el instante de la lectura adopta la forma de un adormecimiento durante el cual el lector pasa insensiblemente del mundo inmediato a un espacio *otro* en el que la certeza de su identidad se disuelve:

¿En qué momento pasa de la página al limbo,  
creyendo aún leer, el que dormita?<sup>45</sup>

El lenguaje poético transforma lo que enuncia y lo vuelve perceptible bajo otra apariencia. La sinestesia es una figura que

<sup>44</sup> Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, p. 72.  
<sup>45</sup> Gabriel Zaid, *Reloj de sol, Obras I*, p. 109.

hace posible esta nueva lectura, al confundir los sentidos: ver, oír, tocar se vuelven equivalentes, y de este modo producen una imagen del mundo menos fragmentada. Paz ve en ello la realización de la facultad que le es propia al poeta: “La operación humana por excelencia es la transmutación, que hace luz de la sombra, palabra del grito, diálogo de la rima elemental.”<sup>46</sup>

En el espejo del poema se hunden y se amalgaman poeta, lector y poesía en una nueva realidad que ignora la discordia de los individuos.<sup>47</sup> Este efecto de disolución del yo guarda una reveladora semejanza con el abrazo en el que el místico se une a Dios. Después de que, durante la ascetis, “busca al Señor sin cesar”, su alma termina por “asir y apretar sin soltar al amado”; hasta hacerse “totalmente asimilable a Dios por razón de la visión beatífica.”<sup>48</sup>

...

De la diversidad de interpretaciones de la relación del yo y el otro que han sido comentadas, es posible destacar una afirmación general: el encuentro de dos individualidades rinde frutos cuando el yo se muestra capaz de tomar de su prójimo aquello que lo completa y de dejar que él se lleve lo que de su persona le pertenece. La *otredad* se disipa cuando el sujeto se reinventa en una imagen en la que con-

<sup>46</sup> Octavio Paz, *Puertas al campo*, p. 50.

<sup>47</sup> Paz señala en el budismo una forma equivalente de disolución del yo: “es una crítica radical de la realidad y de la condición humana: la verdadera realidad, *sunyata*, es un estado indefinible en el que ser y no ser, lo real y lo irreal, cesan de ser opuestos y al fundirse, se anulan”, en *Hombres en su siglo*, p. 148.

<sup>48</sup> San Juan de la Cruz, *Poesía completa*, pp. 24-25.

vergen el perfil que él imagina para sí mismo y los rasgos que el otro le da.

El amor del prójimo que empieza en el yo es el catalizador que reúne lo disperso. Adán y Eva, separados por la conciencia del mal, y el andrógino, dividido en dos por afrentar a los dioses, pueden, por su mediación, reencontrar la unidad perdida.

Sin embargo, la reunión de los individuos que antes de la Caída formaban uno en su inocencia no es permanente. La *otredad* es un malestar espiritual que acompaña al hombre a lo largo de su vida; no tiene una cura definitiva porque la escisión original sólo se remedia con el regreso a la unidad primordial en la que concluye la vida terrena.

La búsqueda de una imagen, siempre otra, siempre renovada como el deseo que mantiene la marcha de la existencia es el signo que distingue la *otredad* y el impulso de remediarla. El poema "Fuente" habla del hombre que, al percatarse de la inestabilidad de su ser, busca asir una imagen de sí mismo, pero termina por convencerse de que está destinado a ser un yo en busca permanente de identidad:

Y el caído bajo el hacha de su propio delirio se levanta.

Malherido, de su frente hendida brota un último pájaro.

Es el doble de sí mismo,  
el joven que cada cien años vuelve a decir  
unas palabras,  
siempre las mismas...<sup>49</sup>■

<sup>49</sup> Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, p. 312.

## BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, Alberto (1993) *Amanecer de los sentidos. Antología personal*, México, CONACULTA (Lecturas Mexicanas 79).
- Certeau, Michel de, Jean-Marie Domenech (1974) *Le christianisme éclaté*, Paris, Éditions du Seuil.
- Chalier, Cathérine (1993) *Lévinas. L'utopie de l'humain*, Paroís, Albin Michel.
- Derisi, Octavio (1972) *La iglesia y el orden temporal*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Emmanuel, Pierre (1982) *Baudelaire, la femme, Dieu*, Paris, Editions du Senil.
- Gadamer, Hans-Georg (1999) *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a Cristal de aliento* de Paul Celan, Barcelona, Editorial Herder.
- González Ruiz José M. (1970) *El cristianismo no es un humanismo*. 3a. ed., Barcelona, Ediciones Península.
- Graves, Robert (1985) *Los mitos griegos*, TI, Alianza Editorial Mexicana.
- Levinas (2000) *Ética e infinito*, 2a. ed., Madrid, A. Machado Libros. (La balsa de la medusa, 41).
- Lizalde, Eduardo (1993) *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*, México, FCE (Letras Mexicanas).
- López Liera, Guadalupe (1996) *Lo sagrado de Jaime Sabines*, México, UNAM.
- López Quintás, Alfonso (2003) *La cultura y el sentido de la vida*, Madrid, Ediciones RIALP.
- Maritain, Jacques (1961) *La responsabilidad del artista*, Buenos Aires, Emecé Editores (trad. Alberto Ruiz Bixio).
- Mendoza Álvarez, Carlos (2003) *El Dios otro. Un acercamiento a lo sagrado en el mundo posmoderno*, México, UIA-Plaza y Valdés.
- Paz, Octavio (1984) *Hombres en su siglo*, Barcelona, Seix Barral.

- \_\_\_\_\_ (1990) *Libertad bajo palabra*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (1985) *Pasión crítica*, Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1972) *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1994) *Un más allá erótico: Sade*, México, Vuelta-Heliópolis.
- Platon (1978) *Le banquet*, Paris, Gallimard.
- Rougemont, Denis de (1999) *Los mitos del amor*, trad. Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Kairos.
- San Juan de la Cruz (1989) *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29.
- Sicilia, Javier (1985) *La presencia desierta*, México, FCE, Letras Mexicanas 65.
- \_\_\_\_\_ (1982) *Permanencia en los puertos*, México, UNAM, Cuadernos de Humanidades 21.
- Vernant, Jean-Pierre (2001) *La muerte en los ojos*, Barcelona, Gedisa.
- Zaid, Gabriel (1995) *Reloj de sol. Poesía 1952-1992. Obras I*, México, El Colegio Nacional.



## LOS TIEMPOS CAMBIAN

### ESCRIBIR A MANO – ESCRIBIR EN COMPUTADORA

Daniel Cassany, “De lo analógico a lo digital. El futuro de la enseñanza de la composición”, en *Lectura y vida. Revista Latinoamericana de Lectura*. Buenos Aires, Argentina, año 21, núm. 2, junio de 2000, pp. 1-11.

**D**aniel Cassany es doctor en Ciencias de la Educación y profesor de Análisis del Discurso de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona, España). Ha publicado varios artículos y libros sobre didáctica de la lengua, comunicación escrita y análisis del discurso. Uno de sus artículos se ha vuelto memorable: “De lo analógico a lo digital. El futuro de la enseñanza de la composición”.

A principios del siglo XXI, la capacidad de comunicación humana ha crecido de manera considerable. Por un lado, se cuenta con el *soporte analógico* tradicional del uso del lenguaje (sonidos, máquina de escribir, papel, libros, escritura a mano, etcétera); por otro, con el *soporte digital* (computadoras, pantallas, teclados, *internet*, etcétera). Sin embargo, pareciera que la tecnología digital está superando, y prácticamente sustituyendo, a los elementos analógicos. En la actualidad, la comunicación en los ámbitos comercial, empre-

sarial y educativo se basa, principalmente, en correos electrónicos o *e-mails*, charlas *on line* o *chats*, y *webs* o sitios en la red (*internet*). Al mismo tiempo que decae el volumen de cartas y faxes, se incrementa el uso del teléfono celular.

El artículo de Daniel Cassany es una reflexión sobre el impacto que el soporte digital tiene en la enseñanza tradicional de la escritura (redacción) y de los cambios que está generando. Dicho artículo contrasta las características, las ventajas y las desventajas de los soportes (*analógico* y *digital*) desde tres perspectivas: el *ámbito pragmático*, el *discursivo*, y el que se refiere al *proceso de composición*. En todos los casos, los elementos del soporte digital presentan mayores ventajas que los del soporte analógico.

*Ámbito pragmático.* En el mundo analógico, la comunicación está limitada por cuestiones político-administrativas (ciudad, provincia, nación o estado) y lingüísticas (idioma, dialecto), formando comunidades de habla. Tales comunidades tienen un carácter monocultural, ya que están determinadas por cuestiones de ubicación geográfica, nacionalidad, ideología, pertenencia a una clase social, idioma, etcétera. Esto trae como consecuencia que su diná-

mica de comunicación sea demasiado lenta y limitada. Por el contrario, en el ámbito digital se crean *comunidades o tribus virtuales* de personas que comparten intereses particulares y que se conectan, interactúan y se desarrollan como grupo a través del entorno digital. Lo digital se caracteriza por una dinámica bastante rápida de comunicación. Además, permite crear comunidades basadas en cualquier tipo de propósito o actividad más allá de las fronteras tradicionales. Un grupo de personas con intereses comunes puede establecer un grupo de discusión o un club; pueden conversar e intercambiar fotos, discurso, música y programas. El entorno digital utiliza todo tipo de lenguajes y de formatos: habla, imagen, escritura, reproducción virtual, etcétera. Lo digital proporciona un considerable dinamismo y una gran amplitud en la comunicación, a bajo costo.

*Ámbito discursivo.* En este entorno, lo analógico se caracteriza por la linealidad del discurso como único itinerario. Ya se ve que esto significa una limitación bastante considerable. En cuanto a la intertextualidad, lo analógico sólo remite a citas textuales directas e indirectas y a referencias bibliográficas, todo lo cual remite a una información del pasado. En relación con los géneros de comunicación, lo analógico sólo remite a los tradicionales: carta, informe, invitación, libro, basados en un discurso oracional. Por el contrario, el entorno digital organiza el contenido textual de manera hiper e intertextual. El *hipertexto* o texto abierto es una estructura básica: el escrito lineal y unidireccional se rompe en diversidad de fragmentos autónomos que se conectan entre sí con enlaces (*links*) o *llamadas* que permiten saltar de uno a otro. Lo digital ha creado géneros nuevos: *e-mail*, *chat*, *sitio web*;

asimismo, ha creado un nuevo léxico (*menú*, *habitación*, *navegante*, *ícono*, *enlace*, *página de superficie*, etc). Además, utiliza el lenguaje en forma breve, fragmentada y dinámica.

*Ámbito del proceso de composición.*

También aquí lo analógico se caracteriza por la lentitud de la escritura a mano. La sobrecarga cognitiva es considerable: memoria de trabajo, memoria a largo plazo, revisión, generación de ideas, inferencia, redacción, puntuación ortografía, etcétera). El aprendizaje de la escritura en este entorno requiere de la enseñanza y la supervisión de un guía o profesor. En cambio, en el entorno digital se ofrecen elementos que inciden en la nueva forma de composición: procesador de texto (redactar directamente en la computadora), verificador ortográfico y gramatical, revisor estilístico, diccionario de sinónimos, traductor, copiar, cortar, modificar, etcétera). Finalmente, el entorno digital proporciona diversos tipos de programas para que el usuario, en forma autónoma, pueda ir avanzando en el conocimiento y el manejo de los elementos digitales.

Todo lo anterior incide directamente en la enseñanza de la escritura (redacción) en el aula. Para Daniel Cassany, la alfabetización debe abarcar tres ámbitos: *alfabetización tradicional* (centrada en la capacidad de usar la correspondencia habla-escritura); la *alfabetización funcional* (capacidad comunicativa para hacer uso eficaz de la lectura y de la escritura en el ámbito analógico); y la *alfabetización digital* (centrada en las capacidades específicas que impone el soporte digital en el uso de la escritura). No se trata de hacer a un lado por completo al entorno analógico, sino de lograr un equilibrio con las inmensas posibilidades de comunicación y compo-

sición que proporciona el entorno digital. El uso de la computadora en la clase de redacción se hace necesario e inevitable. “Enseñar a escribir hoy –dice Cassany– de ninguna manera puede ser igual a como era hace tan sólo treinta años, cuando no existían computadoras personales, ni *Internet* ni *e-mails*, y cuando lo más sofisticado era una máquina eléctrica de escribir. Si queremos que la didáctica de la escritura siga respondiendo a los usos sociales, externos a la escuela, y que el alumno aprenda en el aula lo que necesita

saber hacer en la comunidad, no podemos olvidar este cambio tan trascendental”.

En un contexto cultural como el mexicano, en el que todavía existe enfrentamiento entre el entorno digital y el analógico, resistencia al cambio y una enseñanza tradicional, el artículo de Daniel Cassany tiene una vigencia indiscutible a pesar de haber sido escrito y publicado en el año 2000.

Alfredo Rosas Martínez  
Departamento de Humanidades, UAM-A



## IDEAS FEMINISTAS LATINOAMERICANAS

Francesca Gargallo, *Ideas feministas latinoamericanas*, 2ª edición, Colección "Historia de las ideas", México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007, 298 páginas.

La obra que hoy traemos, *Ideas feministas latinoamericanas*, en su segunda edición, fue presentada en la Ciudad de México en marzo del año 2007, fue editada por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y tiene 298 páginas. Es una edición corregida y aumentada de la primera edición, que fue publicada por la misma universidad en noviembre de 2004, para su Colección "Historia de las ideas". Es de señalar que este trabajo obtuvo una mención en el primer Premio Libertador al Pensamiento Crítico del Ministerio de Cultura de la República Bolivariana de Venezuela, en el año 2005.

Su autora, Francesca Gargallo, novelista, historiadora y feminista, como gusta denominarse, es licenciada en Filosofía por la Universidad de La Sapienza, de Roma, y doctora en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Es miembro fundador de la Asociación Iberoamericana de Filosofía y Política (AIFyP), la Sociedad de Estudios

Culturales de Nuestra América (SECNA) y de Afroamérica-México A.C. Actualmente es docente de Historia de las Ideas en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, donde imparte, entre otras, las materias de Filosofía Latinoamericana, Filosofía Feminista, y Derechos Humanos de las Mujeres.

Entre sus trabajos destacan ensayos y novelas, así como numerosas colaboraciones periodísticas. De los primeros, podemos mencionar cuatro novelas y un libro de relatos: *Verano con lluvia* (2003), *Marcha seca* (1999), *La decisión del capitán* (1997), *Estar en el mundo* (1994) y *Calla mi amor que vivo* (1990), y la novela *Garífuna Garínagu, Caribe*, con la que ganó en 2001 el Premio al Pensamiento Caribeño.

Si *Ideas feministas latinoamericanas* recogía en el preámbulo de su primera edición una serie de preguntas que estaban encaminadas a saber por qué el feminismo latinoamericano dejó de buscar sus propios caminos en la reflexión y la praxis, para sumirse, en la década de los años 90, en la participación en políticas públicas, lo que trajo como resultado el alejamiento del movimiento feminista latinoamericano de su característico espíritu crítico y de su radicalidad, esta segunda edición da

cuenta, en su prólogo, de una serie de acontecimientos que han llevado a la autora a su realización, tales como las reacciones críticas de ciertos colectivos feministas, por considerarse en cierta medida excluidos de la primera publicación de la obra; la reflexión que, a partir de la obra, surgió sobre qué tipo de hermenéutica exige el feminismo a la filosofía; la aparición de movimientos feministas de derecha en ciertos países con gobiernos conservadores (como en México, Colombia y Honduras) cuyo discurso se enfrenta de manera radical con el espíritu y la acción de los movimientos feministas tradicionales, o la aparición, en estos tres años, de publicaciones que enriquecen el pensamiento feminista latinoamericano.

En el preámbulo, se sigue ahondando en las causas de la pérdida de autonomía del movimiento feminista y de la pérdida del rumbo de muchas de sus militantes. Las políticas públicas “como acciones divorciadas del movimiento de las mujeres”, la disolución del carácter combativo de muchas mujeres feministas en contacto con los programas de las políticas públicas de organismos internacionales y de gobiernos latinoamericanos, o la pérdida de la “voz unitaria femenina” en la lucha contra el poder patriarcal capitalista, son hipótesis que pueden explicar el debilitamiento del movimiento feminista en América latina y que, entre otras muchas, desarrolla en los apartados de su libro.

En el primer capítulo, de los diez que componen esta obra, se destaca el feminismo como el movimiento más antiguo de todos los que se pudieron observar en la década de los años 60 del siglo pasado, pero a la vez “el más incómodo” para el sistema. Estas afirmaciones sirven a la autora para hacer una radiografía del sistema

patriarcal imperante sobre el que actuó ese renovado feminismo del último tercio del siglo XX.

Se remonta, en primer lugar, a los orígenes del movimiento en América latina: la Colonia, la emancipación de Latinoamérica, un primer movimiento feminista con una primordial necesidad de indagar en lo individual para encontrar la pertenencia de grupo de sus integrantes, al que siguieron réplicas de los colectivos de hombres que se sentían agredidos en su identidad y consideraban atacadas las estructuras patriarcales en las que estaban cómodas y naturalmente instaladas.

Presenta también los movimientos al interior del feminismo, surgidos en los últimos decenios, que enriquecieron indudablemente el trazado ideológico y permitieron el desarrollo de análisis que planteaban cuestiones tales como el reconocimiento de un pensamiento latinoamericano “históricamente consciente de sí”, o la importancia de la aportación de una Latinoamérica “pensante” al movimiento feminista internacional

Finalmente la autora expresa la necesidad de una política feminista latinoamericana bien presente en la realidad actual, pero que no deje de revisar su pasado.

Para Gargallo, el feminismo latinoamericano del siglo XXI reclama unos orígenes históricos que impulsen sus formas y propósitos actuales, sin negar la influencia en las ideas feministas latinoamericanas, de corrientes similares de las mujeres europeas y estadounidenses; así, ideario y desarrollo de este movimiento estarían indefectiblemente vinculados al devenir político y económico de Latinoamérica, y el interés por la ética, con la idea de justicia social, se habría convertido en la espina dorsal de la teoría feminista latinoame-

ricana, la cual debería entenderse como proyecto político de las mujeres y, a la vez, como movimiento social.

Después de hacer un repaso al trabajo de las que considera más destacadas filósofas latinoamericanas sobre el movimiento de liberación de las mujeres en la segunda mitad del siglo XX—Ofelia Schutte, Graciela Hierro y Eli Bartra Murià, entre muchas otras—, y tomando como base el estudio sobre la historia de las mujeres y sus ideas, de la panameña Urania Ungo, Gargallo propone dos teorías: la primera es que en América existen ideas feministas desde antes de que éstas se hicieran sitio en la historia; y la segunda habla del origen de estas ideas; éste sería producto de la reflexión sobre el mundo de los hombres y el mundo colonial, y nacería a raíz de un proceso filosófico interno. Estos dos hechos podrían explicar la exclusión de las mujeres del mundo de la política y, a su vez, el alejamiento de América Latina de los procesos económicos y políticos globales.

A continuación, la autora repasa el feminismo en los diversos países latinoamericanos entre mediados de siglo y los años 70, época en la que se puede observar una serie de acontecimientos que marcaron la evolución del movimiento de manera decisiva: la incorporación de la mujer al mercado laboral, la absorción de su fuerza de trabajo en las ciudades, y su traslado del sector agrícola al industrial y de servicios.

Estos hechos provocaron la salida de las mujeres de su encierro familiar acostumbrado y el cambio en el manejo de las fuentes económicas familiares, que ya no dependerían, en muchos casos, del control único del padre o del esposo. De este modo, se marca la gran diferencia entre las expresiones feministas anteriores y el fe-

minismo de la década de 1970 en América Latina, que es el descubrimiento, por parte de las mujeres, de su “mismidad” y de su diferencia no subordinada a los hombres; es decir, “que éstos no eran ni su medida ni su modelo”.

También dedica Gargallo un espacio al estudio de la relación entre pensamiento feminista y literatura, la cual fue extraordinariamente fecunda en las mujeres de toda América Latina en el período que va de 1950 a 1970. Las ansias de libertad de las feministas a partir de los años 70, acompañaban la negación de una feminidad construida por el hombre y subordinada a él. El machismo, el dolor por la dominación étnica y patriarcal, la sumisión sexual o el caciquismo, entre muchos otros temas, salían con dolor y rabia de lo más hondo para reivindicar las relaciones de amistad y la solidaridad entre mujeres, para desafiar los conceptos de belleza o para llegar a los orígenes de la opresión femenina.

Pero también hay referencias a lo ocurrido con el feminismo a finales de siglo XX. Ya desde los primeros años 90 se admite la posibilidad de la existencia no de uno, sino de varios feminismos en América Latina, y se insiste en la necesidad de diferenciarse de ese feminismo cercano a los gobiernos, a las organizaciones políticas e, incluso, a las mujeres de las organizaciones populares. La reflexión de la autora sobre la acción feminista es más intensa y llega a reconocer la diferencia entre mujeres como “algo que sustenta la libertad y no impone la desigualdad: un derecho y una perspectiva política.”

Y hoy, ¿qué urge hacer?, ¿hacia dónde camina el feminismo? Europa y su colonialismo han marcado la estructura social, política y económica del continente, y es indudable que toda situación de conquista

y dominación crea condiciones para la apropiación de las mujeres de los grupos derrotados por parte de los varones y la perpetuación de la violencia contra ellas; sobre todo contra las más desfavorecidas: indígenas, negras y pobres. La condición de mujer y la condición de indígena son una forma múltiple de opresión, que puede ser más dura si además esa mujer es pobre y lesbiana.

Para la autora parece claro que existe una idea común entre las feministas respecto a la necesidad perentoria de la recuperación de una historia negada, de una imprescindible visita al pasado “como algo cargado de sentido para el presente”.

En cuanto al lesbianismo feminista latinoamericano, afirma que a pesar de los problemas que parecen tener algunas pensadoras lesbianas feministas latinoamericanas entre sí, y de una muy difícil relación con el feminismo en general, mantienen el compromiso de poner en evidencia el mecanismo de las desigualdades y los privilegios entre las mujeres blancas, indias y negras; entre las heterosexuales y las lesbianas. Y que la situación que hoy en día se vive es un motivo político por el cual el derecho a la diferencia “se vuelve a plantear como elemento constitutivo de la subjetividad [sic] política latinoamericana”.

En sus conclusiones, Francesca Gargallo deja una puerta bien abierta a la esperanza de que se consolide la evolución de los

movimientos feministas latinoamericanos, con base en su pluralidad y riqueza interna, independientemente de las diferencias nacionales, y con la ayuda que aportan colectivos tan importantes como los indígenas o las agrupaciones antisistema.

Francesca Gargallo representa un brillante ejemplo de la intelectual comprometida, clara, franca y, a la vez, precisa y efectiva en su manera de comunicar. Su discurso es decididamente directo y aborda las cuestiones ideológicas con firmeza; no hay lugar para la duda, ni espacio para el titubeo: plantea preguntas a modo de hipótesis que prontamente dilucidará. Analiza el fenómeno feminista desde la militancia y la lucha de muchos años, desde el compromiso vital y con la vista puesta en un futuro incierto, pero esperanzador.

La actualidad del tema es innegable, al igual que la larga experiencia como investigadora, escritora y activista que ha llevado a Francesca Gargallo a mantener lazos de amistad con muchas de las autoras que son citadas en su obra: escritoras y militantes feministas que han hecho de su lucha un camino abonado para el diálogo y para el avance del pensamiento, y que avalan con sus aportaciones un excelente trabajo sobre el pasado, presente y futuro de las ideas feministas latinoamericanas.

Alejandro Caamaño Tomás  
Departamento de Humanidades, UAM-A.

JUAN CAMPESINO  
*LA HISTORIA COMO IRONÍA.*  
*IBARGÜENGOITIA COMO HISTORIADOR*

Juan Campesino. *La historia como ironía. Ibargüengoitia como historiador*. Universidad de Guanajuato, Colección Anaquel Ensayo, 2005. 256 pp.

Comprender los mecanismos específicos que hacen funcionar las obras de arte permite valorar con mayor precisión su grado de efectividad en relación con sus propios planteamientos. Juan Campesino se propuso analizar y revelar esos mecanismos narrativos en cuatro obras fundamentales de Jorge Ibargüengoitia, cuyo tema son dos de los principales acontecimientos históricos de México: la Independencia y la Revolución; el resultado fue el libro *La historia como ironía. Ibargüengoitia como historiador*, editado por la Universidad de Guanajuato en el año 2005.

Juan Campesino selecciona las piezas dramáticas *La conspiración vendida* y *El atentado*, que se basan en las luchas de la Independencia y la Revolución mexicanas respectivamente, así como las novelas *Los pasos de López* y *Los relámpagos de agosto*, que tratan los mismos temas. Basado en los pocos trabajos existentes sobre la

obra de Ibargüengoitia, como los de Ana Rosa Domenella y Gustavo García, y en un cargado marco teórico sobre la ironía, la sátira y la parodia, Campesino realiza una investigación a fondo en la que se propone revelar las fuentes históricas y literarias utilizadas por el escritor guanajuatense y describir la ingeniería narrativa que le permite al autor transformar el punto de vista de los lectores sobre los acontecimientos históricos que recrea. De paso, Campesino adereza su análisis con algunas anécdotas de las circunstancias y condiciones en que algunas de las obras fueron escritas.

En ambos casos, nos dice Campesino, la piezas dramáticas fueron el origen de las novelas y también representaron un primer acercamiento irónico a estos temas por parte de Ibargüengoitia. Sin embargo, el estudio se basa prioritariamente en las novelas porque en ellas es indispensable que el autor describa las situaciones y circunstancias detalladas para la plena comprensión del lector, en las que se plasman la ironía y los recursos narrativos; en cambio, las obras dramáticas sólo presentan algunas acotaciones de intención en el texto cuyo sentido sólo puede interpretarse en

el escenario. Además, es bien sabido que Ibargüengoitia optó por la narrativa frente a la dramaturgia, género en el que no cosechó buenas críticas.

En apariencia, los puentes entre la ficción y la historia en estas novelas de Ibargüengoitia están fincados en situaciones generales muy parecidas a las de la Independencia y la Revolución Mexicana; sin embargo, lo que Campesino encuentra en su investigación es que el autor retoma algunos acontecimientos históricos poco conocidos, elabora complicados juegos semánticos para transformar nombres de personajes históricos en los nombres de sus personajes ficticios y además parodia las memorias y testimonios de insurgentes y caudillos.

Es sorprendente enterarnos a través de este estudio que muchas de las situaciones ridículas (y por lo mismo a veces inverosímiles) que narra Ibargüengoitia en sus novelas fueron tomadas de las fuentes históricas; es decir, se trata de situaciones reales que el guanajuatense recontextualiza y reescribe utilizando estrategias narrativas muy específicas para dar su punto de vista implícito sobre el acontecer histórico. Por ejemplo: en *Los pasos de López*, Ibargüengoitia estableció una analogía entre la marca de un vino mexicano barato (“Hidalgo”) y una famosa champaña francesa para nombrar al cura Hidalgo (“Domingo Perión”), igual que nombra a partir de otra champaña de la misma casa que elabora *Dom Perignon (Môet Chandon*, de menor prestigio) a Matías Chandón, personaje narrador de esta misma novela, utilizando el estilo narrativo de San Manuel Bueno, mártir, de Unamuno, y basado en el testimonio de José María de la Fuente, quien relató la ruta del cura Hidalgo.

De esta manera, en el caso de la Revolución Mexicana, Campesino dibuja un mapa de relaciones entre las memorias de los caudillos, la vasta producción novelística sobre el tema, y el inagotable ingenio del narrador guanajuatense para hacer literatura.

Aunque el ensayo parece ser una tesis de graduación académica ya que en ocasiones se cuelan referencias teóricas forzadas y en el capítulo sobre las “formas de la ironía” se incluye un marco teórico que parece obligatorio y es algo confuso, los hallazgos y conjeturas que hace Juan Campesino son refrescantes para la lectura actual de Ibargüengoitia. En una próxima edición sería conveniente que el autor del ensayo replanteara su exposición del marco teórico y que también se incluyera la bibliografía como tal, y no sólo las referencias bibliográficas en las notas a pie de página. Sin embargo, un acierto de esta edición fue incluir un par de apéndices: en el primero, “La ironía y el lector”, la voz del ensayista se escucha más reconciliada con el abordaje teórico de la ironía –sobre todo con los planteamientos de Linda Hutcheon– y complementa adecuadamente las conclusiones; el segundo apéndice es una ficha biográfica sobre Jorge Ibargüengoitia, también necesaria para ofrecer un panorama completo sobre el escritor.

Como señala Vicente Leñero en la contraportada, el estudio de Campesino nos dice paso a paso cómo se fue gestando en las novelas históricas de Ibargüengoitia esa “aliviadora empresa de desmitificación” y por lo tanto se convierte en una herramienta indispensable para los lectores interesados en la zaga ibargüengoitiana.

Haydé Zavala

Subdirectora de Literatura y Autores, INBA

## UNA TENAZ PERSISTENCIA...

RELACIÓN DE DANZAS PRESENTADAS EN LA FIESTA DE TECPAN DE GALEANA, GUERRERO, EN HONOR DEL SANTO PATRONO SAN BARTOLOMÉ APÓSTOL, EL 24 DE AGOSTO DE 2005

La población de Tecpan de Galeana está asentada en las riberas de un río, aunque muestra su rostro en las orillas de la carretera federal Acapulco-Zihuatanejo. Tecpan vive al ritmo de los autos, autobuses y camiones que cruzan el lugar las veinticuatro horas del día. Su vida está dividida entre el histórico y destructivo paso del Huracán Tara en 1961 que reconfiguró la fisonomía y la ubicación del poblado (los restos de un puente que cruza el río por donde pasaba el tráfico de vehículos de la carretera federal, van a dar a lo que hoy es la plaza principal), y la traza actual de la carretera que alimenta con su cotidiano tráfico a la economía del lugar. Su santo patrono es el apóstol San Bartolomé o San Bartolo, a quien celebran cada veinticuatro de agosto.

El nombre del poblado, Tecpan, puede significar “en el Castillo” o “donde se amontonan las piedras”<sup>1</sup>, que podría derivarse como “la construcción señorial” en lengua náhuatl. El municipio fue la cuna

<sup>1</sup> Rémi Simeon refiere al término exclusivamente como el nombre con el que se denominaba a uno de los barrios de México Tenochtitlan. Siméon, Rémi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Siglo XXI Editores (América Nuestra), 1977, p. 450.

de héroes de la independencia nacional, como los hermanos Galeana. En la página electrónica del municipio se apuntan los siguientes datos de interés:

### TECPAN DE GALEANA

#### Toponimia

La palabra Tecpan proviene de los vocablos nahuas tetl-piedra y pan-sobre, lo que traducido al español significa “sobre la piedra”.

Otra versión afirma que deriva de tecutli-señor y el locativo pan, lo que se traduce como “en donde vive el señor”. El agregado de Galeana se le dio en homenaje al general Hermenegildo Galeana, originario de este lugar.

(...)

El municipio de Tecpan se encuentra localizado a 120 metros sobre el nivel del mar, al suroeste de Chilpancingo, entre los paralelos 17°07' y 17°42' de latitud norte y en los 100°28' y 101°06' de longitud oeste respecto del meridiano de Greenwich. Colinda al norte con Coyuca de Catalán y Ajuchitlán del Progreso; al este con Atoyac de Álvarez y Benito Juárez; al sur con el océano Pacífico y al oeste con Petatlán.

(...)

De acuerdo al XII Censo General de Población y Vivienda 2000 efectuado por el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), la población total de Indígenas en el municipio asciende a 314 personas que representan el 0.52% respecto a la población total del municipio. Sus principales lenguas indígenas en orden de importancia son náhuatl y mixteco.

(...)

El municipio de Tecpan de Galeana cuenta con atractivos turísticos que generan la afluencia del turismo hacia su interior, los principales centros turísticos son: La laguna de Nusco, la playa de Michigan, la piedra de Tlacoyunque y la playa de Callaquitos que cuentan con la infraestructura hotelera y es muy concurrida por el turismo, así como el puerto general Vicente Guerrero<sup>2</sup>.

No parece haber vestigios prehispánicos o mesoamericanos y (aunque en los alrededores se cultiva la tierra y se dedican pastizales a la ganadería), es claro, en cualquier forma, que se trata de una población cuya vida es predominantemente mestiza y condicionada por el urbanismo, aunque el municipio de Tecpan de Galeana, en su conjunto, dependa de una actividad agropecuaria importante, así como de recursos piscícolas y forestales.

La expresión escénica más representativa de la fiesta de la comunidad es la llamada "Topa del Toro", que se realiza en la víspera del día del Santo Patrono, en la que desfilan comparsas de diferentes barrios de la comunidad, así como cuadrillas

de diferentes comercios, restaurantes y partidos políticos. Cada cuadrilla la componen un grupo indeterminado de jóvenes sin una indumentaria en particular, salvo un paliacate o pañuelo rojo, con el que realizan algunos pasos que recuerdan al ritmo de las chilenas guerrerenses.

Al torito lo acompaña una "maringuilla", un hombre vestido de mujer que baila junto con él simulando, más que una lucha con el animal, una suerte de cortejo.

Cada cuadrilla es acompañada por una banda que interpreta ritmos tradicionales, mezclados con algunas melodías de moda. Las bandas son conocidas como "Chile frito"; es decir que están conformadas por músicos de diferentes lugares que se reúnen de manera expresa para tocar en esa ocasión. Aunque es evidente que Tecpan de Galeana posee una amplia tradición de músicos populares, que se expresa en la profusión de grupos de banda, específicamente de los denominados "chile frito", también cuenta con tradición de músicos populares que se ha venido heredando de padres a hijos como en el caso del saxofonista Víctor Orbe, quién amablemente nos ofreció su hospitalidad y la información sobre la vida y las fiestas del lugar, así como nos acercó a otros participantes de la festividad. Hay que mencionar también que en la plaza principal del poblado se encuentra un monumento al Señor Valente de la Cruz, reconocido músico originario de Tecpan de Galeana.

Junto con las cuadrillas se han incorporado a la festividad carros alegóricos con reinas y su cortejo, que arrojan dulces, golosinas y objetos publicitarios a los espectadores que se arremolinan en ambos lados de la acera de la carretera federal Acapulco-Zihuatanejo.

<sup>2</sup> <http://www.guerrero.gob.mx/municipios/12057a.htm>

El desfile fue encabezado por una comparsa de chinelos. El recorrido inicia en el cementerio y termina dos kilómetros más adelante, pasando la capilla del Santo Patrono, donde la carretera da vuelta y la población prácticamente termina. La cabalgata inicia hacia las once de la mañana y culmina hacia las doce y media. Por la tarde se retoma el recorrido en sentido inverso, cuando ya las cuadrillas y quienes cargan con el torito, han bebido tequila y cerveza y se encuentran más alegres y animados.

Las danzas tienen, pues, un profundo sentido gozoso y chocarrero, que no parece contraponerse con el aspecto religioso católico, motivo primordial de la fiesta misma dedicada a San Bartolomé Apóstol. Borrachera, bailongo y fervor religioso van de la mano. Enseguida se presenta su calendarización y descripción:

Día: 23 de agosto

Danza: "Chinelos"

Descripción

Se trata de una danza de comparsas proveniente del Altiplano, en particular de Morelos y del sur de la ciudad de México y era la primera vez que al parecer se presentaba en Tecpan, pues nadie tenía referencia de que se hubiese presentado antes.

Día: 23 de agosto

Danza: "Topa del toro" o "Toritos"

Descripción

Se baila acompañado de banda y aunque debe haber cierta coreografía preestablecida, derivada de las chilenas guerrerenses, los participantes bailan

ritmos de moda, mientras que el torito se desenvuelve subiendo, bajando y dando brincos y reparos a lo largo del desfile. En general, los integrantes de este grupo se encuentran presentes a lo largo de toda la fiesta.

Día: 23 de agosto

Danza: "Danza de viejos"

Descripción

Disfrazados con máscaras, gabanes y bastones con forma de serpiente, los ejecutantes realizan pasos como comparsas a lo largo del recorrido.

Día: 24 de agosto

Danza: "Danza del Cortés"

Descripción

Es una derivación de una Danza de Conquista, pero que en esta fiesta sólo se cuenta con los elementos de un danzante que representa al conquistador, y otros dos o tres acompañantes que hacen las partes de los indígenas, apaches o matachines, sin que esto quede claro. Por desgracia los ejecutantes, que no parecían ser de la comunidad y manifestaban evidentes rasgos de origen indígena en su pronunciación del castellano, se negaron a proporcionar información.

Día: 24 de agosto

Danza: "Danza de los espejos"

Descripción

La baila una cuadrilla compuesta por niñas, provenientes de una escuela primaria de la localidad. Las ejecutantes llevaban atuendos plateados con espejitos evocando la danza original.

Día: 24 de agosto

Danza: "Danza de los mapaches"

Descripción

Esta danza, al parecer, es la que en su conjunto se relaciona directamente con una variante de la Danza de Tecuanes. Se trata de una cuadrilla de media docena de ejecutantes, la mayoría niños, disfrazados de animalitos (los llamados "Mapaches") que pudieran ser en realidad los perros que usa el Mayesu para atrapar al tigre. Llevan a los perros un par de cazadores con sus rifles de palo y un adolescente disfrazado de tigre. Les acompañan un pequeño grupo de músicos que ejecutan sonos, mientras los "mapaches y cazadores" simulan la persecución del tigre.

Día: 24 de agosto

Danza: "Danza de los panaderos"

Descripción

De acuerdo con informantes, se trata de una danza que junto con otras que solían ejecutarse emulaba diversos trabajos de artesanos. En la procesión, sólo alcanzaba a distinguirse a un grupo de niños vestidos a la usanza de los panaderos con su rodillo de amasar en ristre.

La amplitud de las danzas hace ver que a pesar de las circunstancias en que se plantea la vida cotidiana de la población, (estar al borde de una carretera, tener una alta emigración, presencia de una cada vez más fuerte cultura urbana, etcétera), existe un interés generalizado y un gusto por preservar los aspectos básicos de la tradición, en cuanto a la fiesta del santo patrono de Tecpan de Galeana. Sin embargo, cabe decir que las danzas en sí mismas no se bailan, sino que los personajes que

intervienen en ellas forman parte de la procesión del Santo. Es decir, que prácticamente no realizan las evoluciones y coreografías propias de cada danza, aunque sí los pasos (al menos eso parecía). Como nota curiosa cabe agregar que las comparsas que bailan no son danzantes en el sentido estricto, salvo unos dos o tres casos, sino grupos de niños y niñas y algunos adolescentes de la comunidad, ya sea de algún barrio o escuela, que son organizados para participar de esta manera en la fiesta. Lo cual podría ser motivo, en un futuro de la revitalización de las expresiones escénicas de Tecpan, dado que en la actualidad, o al menos así fue durante las celebraciones del 23 y 24 de agosto de 2005, no son más que una suerte de evocación de una tradición de danzas drama propias del Estado de Guerrero, y que en la población de Tecpan no se ha extinguido aun de raíz.

## FUENTES DE CONSULTA

- Consejo Nacional de Población y Vivienda, *La población de los municipios de México 1950-1990*. Ed. UNO Servicios Gráficos, México, Nov., 1994.
- Horcasitas, Fernando (1980) "La danza de Tecuanes", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 14, pp. 238-286.
- <http://www.guerrero.gob.mx/municipios/12057a.htm> (octubre de 2005)
- Simeon, Rémi (1977) *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Siglo XXI Editores (América Nuestra).

Alejandro Ortiz Bullé Goyri  
Departamento de Humanidades, UAM-A

## EL NO ESTILO DE PEDRO F. MIRET

**S**e ha abusado del término postmodernidad. A su arbitrio se han desatado discusiones –no pocas veces bizantinas– y propuestas que buscan acotar el campo. Tal vez porque uno de los signos de estos tiempos sea “la incredulidad con respecto a los metarrelatos”, como apunta Jean-Francois Lyotard.<sup>1</sup> El fin de la vigésima centuria nos trajo una desconfianza feroz. Quizás por eso la búsqueda de signos que nos hagan menos escabroso el camino para comprender un mundo cada vez más azaroso: ¿reinención de los trabajos de Sísifo? De otro modo: es posible que sólo de una cosa podamos estar seguros: el futuro siempre será peor. Al optimismo de las luchas por un mundo mejor con base en la experiencia compartida ha seguido un pesimismo atroz.

La literatura, modo de conocer en las historias personales, revisa y se revisa; enfrenta y se confronta; se vuelve a pensar como serpiente que se muerde la cola. Nada nuevo, por otra parte. Por eso, tal vez, valga la pena frecuentar a autores que, como Pedro F. Miret, entendieron el oficio como una necesidad de aprehender

un universo caótico en la ruptura de esquemas convencionales. Así, el no estilo de Miret, sobre todo en *Prostíbulos*, nos puede ayudar a entender cómo esa “verdad sospechosa” –como definió Alfonso Reyes a la literatura– es la expresión de una verdad dolorosamente transitoria. Sobre todo si se piensa en esa circunstancia que tiende a rebasar ese “yo” intensamente buscado como marco de referencia.

Pedro F. Miret nació en Barcelona, en 1932. Llega a México en 1939, con sus padres. Es la circunstancia del exilio. Fue arquitecto, guionista cinematográfico y escenógrafo. Es, asimismo, autor de dos libros de relatos intensamente extraños: *Prostíbulos* y *Esta noche... vienen rojos y azules*. Yo me voy a detener en el primer relato del primer libro.

Éste contiene otros cinco, de los cuáles el más extenso es el que da título al conjunto. Y es el que concentra las extrañas cualidades de este autor. En Pedro F. Miret existe un estricto maridaje entre el cine y la literatura. Como en una película, en los textos de Miret hay tomas y contratomas, acercamientos, disolvencias, zonas de luz y de sombra, planos simultáneos, elipsis... Y en esta escenografía se mueven personajes casi siempre sin nombre, pero

<sup>1</sup> Jean-Francois Lyotard, *La condición postmoderna*, p. 10.

rabiosamente vivos; apenas aludidos en breves y certeros trazos, pero que, extrañamente, siempre parecen entrañables. Escribe José de la Colina:

El estilo de Miret desalienta, es un *no-estilo* y sólo funciona cuando el relato se cumple, cuando es ya una imagen integrada en la memoria del lector. Sí, Miret es un escritor desaliñado y todo lo contrario de un orfebre literario. Lo que importa en cualquiera de sus narraciones no es la calidad misma del texto, sino algo que de cualquier manera sin ese texto no existiría: una rara, singularísima *calidad de visión*, una especie de mirada sobre la materia más cotidiana, la realidad de todos los días; algo que es como un reajo profundo y prolongado, como un parpadeo de Buster Keaton mantenido más allá del fugaz instante.<sup>2</sup>

Y en ese reajo profundo, en esa calidad de visión es donde debemos buscar para encontrar ese no estilo que constituye la apuesta escritural de Miret. Ya se escribió que “Prostíbulos” es el primer relato del libro con el mismo nombre. Y que es el más extenso. Y que concentra y explota esa peculiar forma de contar. Y es el que propone esa serie de encuentros y desencuentros con la tradición tan necesaria para mantener constante la comunicación entre los usuarios de la lengua.

¿Por qué ese no estilo de Pedro F. Miret? Ya Buffon había escrito que el estilo es el hombre mismo. Y Stendhal, casi en el plano de la metafísica, afirmó que “el estilo consiste en añadir a un pensamiento dado todas las circunstancias para producir todo el efecto que este pensamiento debie-

ra producir.”<sup>3</sup> Finalmente, y simplificando al extremo, el estilo es una voluntad de singularizarse, de ser distinto a otros y fiel a sí mismo, de utilizar la lengua de todos reiventándola a cada momento: decir “de otro modo lo mismo”, como nos hizo ver el poeta Rubén Bonifaz Nuño.

Y desde luego que la permanencia de “estilos” mucho tiene que ver con eso que Levin L. Schücking estudia en *El gusto literario*: “relación con el espíritu de la época”.<sup>4</sup>

Es cierto que “el siglo veinte asesino” de Eduardo Lizalde presencié toda suerte de cambios en las artes. Y no es menos cierto que tales cambios produjeron un divorcio entre las manifestaciones artísticas y un público que no hacía mucho era un voraz consumidor. Cambió el gusto con extrema lentitud respecto de –como la llama Erich Kahler– la desintegración de la forma en las artes.<sup>5</sup> Hubo cambios también en el espectro social y, desde luego, en las expectativas humanas; el avance de las ciencias; la repartición del orbe, y la carga de desasosiego determinaron una nueva manera de decir el mundo.

Así, el artista se asumió más que nunca perecedero. Y aceptó el desafío de buscar otras formas para decir el caos del fin de milenio. Por eso, ese estilo que puede ser nada más el hombre mismo, encuentra en cada artista al portador: de un escudo endeble y una espada sin filo. Sin catastrofismos inútiles, la certeza del desastre.

Tal vez por eso en Pedro F. Miret hay una voluntad escritural omnívora. En sus textos quiere apropiarse de todo: historia literaria, tradición, cine, música: vida en

<sup>3</sup> J. Middleton Murry, *El estilo literario*, p. 9.

<sup>4</sup> Levin L. Schücking, *El gusto literario*, p. 15 y ss.

<sup>5</sup> Erich Kahler, *La desintegración de la forma en las artes*, p. 35.

<sup>2</sup> Pedro F. Miret, *Prostíbulos*, prólogo de José de la Colina, p. 11.

general. Y con ello hacerse parte de los proscritos, que son, ya, casi todos. Porque en todos los escritores del siglo XX esa "calidad de visión" es un signo que –feliz paradoja– los distingue y los acerca.

En "Prostíbulos" se cuenta una historia que es, al mismo tiempo, muchas historias. Y cada una es anodina, sin importancia. Sin embargo, debe contarse. Y debe contarse de la única manera posible: con ese no estilo que reúne el caos para no entenderlo nunca.

En esfuerzo de síntesis, la historia es muy sencilla. Un mozo de un prostíbulo cuenta lo que ocurre, durante una noche, en ese lugar. Pero ése es el pretexto para que, lectores asombrados, presenciemos también lo que ocurre, al mismo tiempo, en otros prostíbulos, aunque quepa siempre la posibilidad de que sean otras noches del mismo. No obstante, la jornada del narrador comienza en la mañana, cuando desayuna en un café lleno de gente, en contraste con la calle, vacía entre las siete y ocho de la mañana. Y encuentra en el menú un desayuno para condenados. Y sabemos que la distribución del prostíbulo es peculiar porque este personaje-narrador, después de desayunar, acude a él para hacer la limpieza. Y vemos cuartos específicos para cada fantasía sexual; y observamos cómo se detiene en los destinados a los sadomasoquistas. Y, con sorpresa y no poco desaliento, percibimos cómo se van entrelazando historias.

Historias que se van complicando cuando comienza la noche, cuando "despierta el sexo como un animal que duerme de día,"<sup>6</sup> como escribe Miret para avisarnos socarronamente que todo se va a complicar. Y asistimos a los primeros escarceos

del bullicio, cuando se comienzan a abrir las puertas de ese paraíso nocturno; cuando los asiduos, con algún resquicio de pudor, llegan al lugar y siguen de largo como buscando otro. Hay quien se detiene en un puesto de periódicos, quien busca algo en el piso, el que mira la casa de enfrente, el que se limpia los lentes... Algo como un charco de culpa en la mirada los vuelve arteramente cómplices. Finalmente entran y ocurren las historias más desmesuradamente comunes.

En el prostíbulo ocurre todo. Y a retazos nos vamos enterando. En la acera de uno de ellos, un grupo de parroquianos acecha. Ninguno va a entrar, pero se inquietan cuando abren la puerta y se asoman, esperanzados, para aprovechar la oportunidad de ver a una mujer desnuda. Se parecen tanto a quienes, en estos días, por el rumbo de La Merced –entre San Pablo y Topacio–, se recargan en la sucia pared durante horas con el único afán de ver a las muchachas –locas del cuerpo les decía don Artemio de Valle-Arizpe– ofrecer sus servicios y mostrar sus adiposos encantos.

Uno de aquellos mirones (los del relato) ofrece una explicación: está allí porque es peor llegar a su casa y ver televisión. Y sucede lo inesperado. Repentinamente se dejan ver muchas mujeres desnudas. Los mirones las acarician y las besan. Ellas los dejan hacer. Algunos las arrinconan; alguien se lleva a una en brazos. Alguien descubre lo que pasa cuando una de ellas cae al suelo: están envenenadas: la mercancía está envenenada grita uno de ellos y cunde la alarma. Y las dejan.

Pero adentro hierve el mundo. Corre el licor y hay espacio para juegos de azar; y para venganzas y secuestros; y para encuentros sadomasoquistas. Un, tipo vestido de militar golpea con saña a un grupo

<sup>6</sup> Pedro F. Miret, *op. cit.*, p. 21.

de hombres. Entre tanto, mujeres vestidas de enfermeras esperan. Y hay una explicación sobre la culpa y la expiación. Quien da esa explicación es un cliente que puede ser... el escritor de la historia. Escritor que no quiere decir quién es. "(no quiero decirle que soy quien está escribiendo esto... para qué)."<sup>7</sup>

Pedro F. Miret va construyendo su relato de acuerdo con los recursos aprendidos de la tradición inmediatamente anterior a él: interpolación de planos narrativas, simultaneísmo, cambio de punto de vista, frecuentes elisiones, libre fluir de la conciencia... Pero incluye, además, dos marcas textuales. Primero, elimina todas las mayúsculas. Si utiliza el punto, sobre todo el punto y seguido; pero la letra que sigue tiene que ser minúscula. En segundo lugar, separa los periodos gramaticales con puntos suspensivos. A veces tres, pero en otras ocasiones muchos más. Como si hubiera preparado su texto para un análisis semiótico. Esto le permite, en un primer momento, crear atmósferas; y después, enfatizar estados de ánimo y situaciones. Hay momentos en que, por ejemplo, repite en un párrafo, muchas veces, el momento en que un hombre se desenfaza de la mujer al conseguir el orgasmo y se queda mirando al techo. Transcribo el siguiente párrafo para que se advierta esto con mayor claridad:

...agarro un tenedor sucio de la bandeja, lo paso por las sábanas y recojo unos cuantos fideos... los tiro en la bandeja... vuelvo a pasar el tenedor por la sábana y recojo unos cuantos más... los tiro en la bandeja... vuelvo a pasar el tenedor por la sábana y recojo unos cuantos más... los tiro en la bandeja vuelvo a pasar el

tenedor por la sábana y recojo unos cuantos más... iy me llevo el tenedor a la boca! ¡¡Aaaggg!! ... escupo los fideos... vuelvo a pasar el tenedor por la sábana y recojo unos cuantos más... los tiro en la bandeja... vuelvo a pas... hacer cosas como éstas es lo que más me molesta de mi oficio... oficio... no es un oficio...<sup>8</sup>

De este modo el desaliento del principio es un fantasma apenas perceptible. Por eso no nos sorprende saber que alguien, con una camisa roja de la Universidad de Colorado se haya introducido de contrabando a uno de los prostíbulos y que, cuando lo descubren, el dueño admire su audacia juvenil. O que, en otro de estos sitios donde la vida está de fiesta, unas mujeres sean interrogadas, probablemente para su contratación, y que declaren que están allí porque se aburren, fueron a una escuela de monjas, sean ardientes por la mezcla oriental y europea, o que se llamen *belle de jour*.

Tres veces el autor se cuestiona la necesidad de la autoría de esta historia. Y el joven de la camisa de la Universidad es descubierto por un ardid a la manera de lo que ocurre en *Hamlet*. Y aquí se encuentra la capacidad omnívora de Miret. Un poco como Alfred Jarry o Luigi Pirandello, la historia se aglutina y se resuelve; pareciera que los personajes buscaran a un autor que ya conocen. O como en Beckett, estuvieran esperando, esperando...

Nada parece ser más absurdo que la realidad. Por eso la analogía con Kafka no es gratuita. Sin embargo, el relato parece más una película que nada más pudo haber concebido Pedro F. Miret. Película en la que, casi por azar, aparecen dos clientes de un prostíbulo discutiendo acalorada-

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>8</sup> *Loc. cit.*

mente sobre el papel de las mujeres en la sociedad. Bella conversación misógina. Y casi al mismo tiempo, sucede una típica conversación, después del fragor amoroso, en la que la muchacha le cuenta al cliente todo lo que todas las muchachas le cuentan a todos los clientes de todos los prostíbulos.

Y siempre, como telón de fondo, *Casa blanca* y la figura de Humphrey Bogart, figura tutelar que simboliza el poder y la gloria.

Por si fuera poco, en ese alarde del no estilo que es el propio Miret, nuestro autor nos hace otro guiño. Alguien encuentra el diario de una de las prostitutas –afroditas económicas diría Mariano Azuela– y lo lee. Y leemos nosotros lo que, de acuerdo con las convenciones del gusto literario,<sup>9</sup> consideramos estilo. Dice esto una parte del diario:

Esta mañana al abrir los ojos lo primero que hice fue mirar hacia la ventana. Y vi que el cielo estaba encapotado otra vez. Hace ya una larga semana que no sabemos lo que es buen tiempo y eso nos afecta mucho y nos hace suspirar por aquellos países de los que me hablaban en mi infancia en los cuales nunca se pone el sol. Si no fuera por esta humedad que lo impregna todo quizá sería más tolerable el paso de estos días, pero la humedad es un enemigo contra el que no hay defensa posible; se cuele por todos los resquicios y convierte en hielo todo lo que toca, y lo que es peor, nos lanza a unas contra otras en interminables disputas por los motivos más nimios. Esta situación como comprenderás es para desmoralizar a cualquiera y da ocasión para pensar en cosas que, no quisiera. ..<sup>10</sup>

En este párrafo sí hay mayúsculas y la puntuación es convencional, si bien escasean las comas, quizás para darle aire a la frase. Además, la selección léxica es cuidada, pues ciertos términos –nimio, resquicios, por ejemplo– no son utilizados en la parte que le corresponde al “escritor”. Por otra parte, la lectura del cliente provoca otra sorpresa.

Como es el diario de una prostituta, él espera encontrar escenas de sexo. Por eso hojea con rapidez el diario, y se detiene en ciertas palabras que parecen cumplir con sus expectativas. Pero la desilusión lo abrume, pues donde lee “placer”, la frase completa es “placer de hacer el bien”.

Por algunos datos sueltos, no se resiste la tentación de ubicar la obra. Fue publicada en Argentina en 1973. Así que uno piensa en una zona promisoría de alguna ciudad de aquel país por mención a que si Brasil volvería a ser campeón de fútbol, y que en un prostíbulo alguien ve la televisión, y en la pantalla aparece que la transmisión es vía satélite desde Londres, y que el partido es Hungría contra Brasil, y puede creerse que la historia ocurre en 1966. Sólo que los conversadores hablan de seis años después del último campeonato. Y éste sería el de 1962. A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos, diría Jorge Luis Borges.

Con todo, el relato es una invitación a la fiesta de la vida en el lugar del rito iniciático. Con la noche como tiempo en el que ocurren los milagros. Es posible que no ocurra todo en los prostíbulos. Acaso únicamente lo que debe suceder: un no estiro que sorprende e ilumina; la voluntad de entender la parte de mundo que nos tocó; la sorpresa de la noche; la inaudita sensación de sentirse vivo.

José Francisco Conde Ortega  
Departamento de Humanidades, UAM-A.

<sup>9</sup> V. *supra*.

<sup>10</sup> Pedro F. Miret, *op. cit.*, p. 54.



## LAS OBRAS DE MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA EN LA MIRADA DE JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

Hace ya más de una década, en 1995, cuando en varios lugares en México se llevaba a cabo la conmemoración del aniversario número cien de la muerte de Manuel Gutiérrez Nájera, apareció en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* un texto de José Luis Martínez, titulado “Vida de Manuel Gutiérrez Nájera”<sup>1</sup>. Se trataba de la exposición de los primeros resultados de un extenso estudio que este destacado historiador y crítico dedicó a la obra del poeta, escritor y periodista mexicano. En el año 2003, el Fondo publicó la primera edición de las *Obras* de Manuel Gutiérrez Nájera, en la que salieron a la luz los resultados finales de este estudio y la antología respectiva. La edición, que estuvo al cuidado de José Luis Martínez y Julio Gallardo Sánchez, presenta otras exclusivas editoriales: las valiosas informaciones de una “Cronología biobibliográfica” y la “Bibliografía complementaria”<sup>2</sup>. La mirada de José Luis Martínez y la selección de las obras fueron enfocadas para destacar aquellos textos y los fragmentos

de textos en los que Gutiérrez Nájera creó sus más altos valores estéticos. Nuestro propósito es presentar esta labor de José Luis Martínez, resaltando algunos de los pasajes del estudio que revelan su proceder crítico.

La palabra “selección” comparte los significados de la palabra “preferencia”: primacía, ventaja o mayoría que alguien o algo tiene sobre otra persona o cosa, ya en el valor, ya en el merecimiento; y la palabra “antología”: algo digno de ser destacado, extraordinario. El principio de la selección que realizó José Luis Martínez reside, precisamente, en la primacía que en las obras de Gutiérrez Nájera tuvo el merecimiento estético y literario. Las creaciones comentadas desde esta perspectiva se revelan avivadas por el brillo de su propia belleza artística<sup>3</sup>. En la sucesión de las finas observaciones, el lector se hallará inmerso en el inconfundible universo de

<sup>1</sup> *La Gaceta*, núm. 291 (FCE, México, marzo de 1995), pp. 3-9.

<sup>2</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras* (2003), Estudios y antología general de José Luis Martínez, México, FCE (Col. Letras Mexicanas).

<sup>3</sup> Si pensamos que seleccionar comprende, además de preferir, el discernir lo que merece ser valorado y lo que no lo merece, destacan también, por su ausencia, las creaciones no comentadas ni incluidas en la Antología; y se torna significativa la extensión de los espacios dedicados a los comentarios de las creaciones que sí fueron incluidas.

la gracia y la magia del estilo gutiérrez-najeriano, en donde las seleccionadas creaciones quedaron elucidadas por el característico despliegue verbal, la ternura sentimental y el humor picaresco; por su peculiar cualidad de divertidas; por la vivacidad y la concentración con que fueron tratados los temas, y, finalmente, por representar “un riquísimo testimonio de la vida, de la sensibilidad y de los sueños de aquella sociedad finisecular de la que él [Gutiérrez Nájera] sería, al mismo tiempo, un personaje representativo y el testigo más elocuente”<sup>4</sup>.

Además, esta selección no carece de un serio rigor académico y documental: todas las piezas tanto de la creación poética y narrativa, como de la periodística: las crónicas, las críticas, los estudios literarios, artículos y notas de viaje, fueron revisadas por José Luis Martínez en los más importantes estudios sobre Gutiérrez Nájera, desde los primeros, de Justo Sierra (1896), Luis G. Urbina (1898) y Amado Nervo (1903); los que surgieron en los años cincuenta, cuando Francisco González Guerrero reunió las *Poesías completas* (Porrúa, 1953), y cuando Edwin K. Mapes formó el Catálogo Mapes, con alrededor de 2,000 títulos de la obra de Gutiérrez Najera (1958); hasta los volúmenes documentados y publicados por los investigadores del Centro de Estudios Literarios de la UNAM, y los estudios de otros críticos importantes, como José Emilio Pacheco y Octavio Paz. Podríamos decir que, gracias a José Luis Martínez, en esta edición de las *Obras* de Manuel Gutiérrez Nájera, se encuentra reunida la información biobibliográfica más exhaustiva acerca de este escritor.

A lo largo de siete apartados dedicados a la obra poética, narrativa, periodística y teórico-literaria en los que el comentarista se ocupa de la presentación de la obra antologada y de las ideas sobre la literatura y la sociedad de este escritor, y una breve y elegante conclusión, se encuentran expuestos los más hermosos pasajes del mejor, del “más florido” Gutiérrez Nájera. Llama la atención que el mayor número de piezas seleccionadas son de la obra poética (22 poemas), de crónicas de teatro (22 crónicas) y de estudios literarios (21 títulos). Asimismo, el mayor número de páginas del estudio fue dedicado a los comentarios sobre los estudios literarios que realizó Gutiérrez Nájera, y a su labor de cronista y periodista. Estos números revelan un hecho importante: José Luis Martínez presentó a Gutiérrez Nájera no como un romántico o posromántico o modernista, sino como un poeta elegante, escritor y periodista, quien, siendo el conocedor de muchos temas de la realidad de su país, fue un entusiasta en los campos de la crítica literaria nacional.

Si Manuel Gutiérrez Nájera es conocido y estudiado principalmente por su obra poética, narrativa y periodística, no faltan en las ediciones de estas piezas notas de viaje llamadas *Viajes extraordinarios*, casi siempre incluidas en función de completar la información sobre qué más se conoce de lo escrito por él. Estas notas fueron referidas con menos entusiasmo que los poemas, los cuentos y las crónicas, pues se consideraban de menor alcance estético. José Luis Martínez subrayó que Gutiérrez Nájera, en estos textos, “a veces se ahogaba en los elogios vacíos”<sup>5</sup>, pero, a

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 24.

diferencia de otros críticos, supo separar estas páginas de las otras –más privilegiadas– de la imaginación poética y tratarlas como un testimonio que nos fue legado: al anunciar que, en las notas, lo más importante son los “breves y agudos registros de color o de sonido que acusan su temperamento plástico, y observaciones llenas de agudeza y sensualidad a propósito de las mujeres de provincia”<sup>6</sup>, José Luis Martínez rescató los mejores pasajes de la prosa gutiérreznajeriana. El fragmento que citó (de las “Mañanas de abril y mayo”, *Prosa*, I, pp. 363-364.), es uno de estos pasajes que el crítico prefería “por su lento y profundo ritmo [de Gutiérrez Nájera], por su morosa y azoriniana capacidad de observación para lo pequeño y lo humilde”<sup>7</sup>.

En esta caracterización, lo que llama la atención es, precisamente, una imagen de la mujer que no conocemos entre las de sus poemas y cuentos; es una mujer extranjera que está sola, recluida, que no tiene con quien hablar y es pobre: condenada a la soledad y la contemplación, a Gutiérrez Nájera le parecía “Bajo aquel cielo gris [...] una palidez y un frío más”. que pasaba por el prisma del ánimo de esta mujer extranjera, él animó el cuadro de un medio provincial, pobre y hermoso. No hay en este fragmento la imagen romántica de la mujer pura y santa, virgen y casta, como en sus más tempranos poemas, ni la de las mujeres exóticas, características de sus creaciones del fin del siglo XIX, una mezcla de la belleza fatal, la extravagancia y la frivolidad.

No se podría decir que el tema de la mujer fue el principal en la obra de Gu-

tiérrez Nájera, pero las imágenes de mujeres que creó, desde sus primeros poemas y cuentos hasta la célebre “La Duquesa Job”, son significativas para comprender el proceso de evolución en el que Gutiérrez Nájera dejó de ser un romántico y se iba formando como modernista. Otra imagen de una mujer cuya belleza no es espiritual, ni luce una hermosura teatral, fue vista por José Luis Martínez en el último capítulo de la única novela de Gutiérrez Nájera, recientemente hallada y rescatada por Belem Clark, *Por donde se sube al cielo*: “[VIII] El último acto”: la parte de la novela menos romántica, en la que la imagen de la protagonista, Magda, es más realista y dista mucho de las primeras caracterizaciones de una parisense refinada, la comediente voluble y frívola.

El detalle característico, gutiérreznajeriano, que rescata José Luis Martínez, es la actitud casi infantil de Magda, de borrar el pasado liberándose de los objetos y las joyas que lo representaban, y conservando únicamente un dedal de oro, “la pobre joya despreciada, [que] le decía: “Yo soy la felicidad y la virtud, soy el trabajo”. José Luis Martínez vio en la gracia del estilo literario de Gutiérrez Nájera su personalidad buena, humilde, trabajadora y honrada.

En cuanto a la labor crítica, Gutiérrez Nájera fue caracterizado por José Luis Martínez como un lector atento de la literatura de su tiempo, quien leía letras francesas, españolas, algo de hispanoamericanas y, en primer lugar, las mexicanas; a pesar de que se consideraba liberal, no escribió crítica de facción sino de gusto:

La excelencia de Gutiérrez Nájera, en este aspecto consistió precisamente en el arte

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

y en el gusto con que supo diluir sus apuntes críticos y sus análisis formales en la fluida corriente de la crónica, recurriendo siempre, de acuerdo con la técnica de la crítica impresionista, al registro de las resonancias y de las afinidades que provocaban en su espíritu las obras comentadas.<sup>8</sup>

Otro punto que juzgamos importante apreciar es la sutileza con la que José Luis Martínez interpretó las “exposiciones doctrinarias” de Gutiérrez Nájera. Antes de presentarlas, señala que la mayoría de estos escritos pertenecen a sus últimos quince años de vida (1880-1895), lo que nos parece significativo, pues casi todos los críticos que se ocuparon de la reflexión teórica de este escritor, mencionan como los más representativos dos artículos escritos en el año 1876, cuando Gutiérrez Nájera tenía sólo diecisiete años: “*Páginas sueltas*, de Agapito Silva” y “*El arte y el materialismo*”. En seguida, Martínez colige que “acaso ninguna de estas páginas fue escrita con el reposo y la meditación que, salvo a escritores de excepción como él, exige esta índole de reflexiones”. En este tono restituyó, en primer lugar, lo que llamó “la nueva arte poética” de Gutiérrez Nájera, que consistió de tres notaciones principales: “la sensualidad plástica y musical, los juegos de colores y de claroscuros y las trasposiciones sinestésicas, que van a ser, primero en su obra y luego en la de los seguidores del modernismo, algunos de los signos peculiares y originales de esta tendencia literaria”<sup>9</sup>, y, en el segundo lugar, su “teoría estética de la prosa”, cuando destacó el “nuevo sentido que infunde su

prosa [de Gutiérrez Nájera] y que va a construir, históricamente, su aportación renovadora”<sup>10</sup>. Los principios aludidos permanecían en las críticas literarias escritas en los años 1888 y 1893; doce y diecisiete años después de los precoces juicios estéticos que el joven y romántico Gutiérrez Nájera formuló en los dos artículos antedichos.

Si acaso una publicación del año 2003 ya no fuera una novedad, esta antología de las obras de Manuel Gutiérrez Nájera sí lo es por dos razones: por ser el último estudio publicado del recientemente fallecido José Luis Martínez, y por su particular procedimiento crítico. Existen varios estudios de la obra de Gutiérrez Nájera. Cada uno de ellos representa una mirada diferente. Algunos críticos se dedicaron al estudio del movimiento del modernismo y sus análisis fueron de índole formal y teórico, enfocados en la creación poética y cuantística de Gutiérrez Nájera. Otros críticos hicieron los estudios de su obra periodística, desde una perspectiva más bien histórica, lo que les permitió reconstruir el pasado literario y cultural de la Ciudad de México. Hay estudios que fueron realizados por los críticos que vivieron y analizaron la obra de Gutiérrez Nájera en los años cincuenta del siglo XX, y de valor documental incuestionable, figuran ya como fundadores de la crítica de la obra de Manuel Gutiérrez Nájera<sup>11</sup>. La originalidad crítica de José Luis Martínez consis-

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>11</sup> Citaré algunos de los más recurridos: la “Introducción” a las *Obras I*, de Porfirio Martínez Peñaloza (en la edición de la UNAM); el estudio preliminar de los *Cuentos completos* de Francisco González Guerrero (editados por el FCE); y las eruditas y espléndidas disertaciones de José Emilio Pacheco en su *Antología del modernismo* (Ediciones ERA), y de Rafael Pérez Gay en *Manuel Gutiérrez Nájera* (Cal y arena).

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 67.

te en la sutileza y la pasión con las que definía uno por uno los valores estéticos de la obra de Manuel Gutiérrez Nájera, y el lugar de su obra en la historia literaria de México. Una de las formas más bellas de éstas se puede sugerir en el último apartado titulado “Fuentes y estela de su obra”:

[...] lo que constituye su hazaña verdadera, lo que le da un lugar de honor en la historia literaria de México y lo que hace que permanezca viva su obra y su memoria es un hecho muy sencillo en apariencia, el haber traído a las letras mexicanas esa música nueva, esa delicadeza y esa gracia, “especie de sonrisa del alma”, como decía Justo Sierra, que están siempre en el fondo de su estilo, y el haber sabido forjar con ellas páginas cuya humedad y cuyo aroma aún nos conmueven.<sup>12</sup>

El Fondo de Cultura Económica lanzó, como uno de sus más tempranos e importantes proyectos, la colección “Biblioteca Americana”, fundada por Pedro Henríquez Ureña, para “dar a conocer las letras hispanoamericanas, con una visión de conjunto, en su unidad y su amplitud en el espacio y en el tiempo”<sup>13</sup>. El distintivo particular de esta colección es un criterio editorial riguroso y selectivo: “publicar las

obras de nuestra literatura en ediciones hechas con un criterio uniforme y con la colaboración de los especialistas dedicados al estudio de América”<sup>14</sup>. El estudio de José Luis Martínez cumple con estas exigencias. Sabemos que fue también prologuista de otros dos volúmenes de esta colección: de *Nezahualcōyotl, vida y obra* (1972) y *Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia* (1986). Si es cierto que, en fechas recientes, el Fondo reactivó la “Biblioteca Americana” con media docena de títulos, aprovechamos la ocasión para hacer unas preguntas: ¿Acaso este libro *Manuel Gutiérrez Nájera. Obras* no es una obra que trasciende las fronteras de las letras mexicanas? ¿No merece estar junto con otros libros de la colección “Biblioteca Americana”, y con los *Cuentos completos* y *otras narraciones* de Manuel Gutiérrez Nájera, que en 1958 preparó Francisco González Guerrero, y que después se editó en la colección “Popular”?

Manuel Gutiérrez Nájera (2003) *Obras*. Estudios y antología general de José Luis Martínez, México, FCE (Col. Letras Mexicanas).

Jelena Rastovic  
UAM-Azcapotzalco

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 87.

<sup>13</sup> *Biblioteca Americana*. Plan de publicaciones. Camila Henríquez Ureña. México, FCE, 1954. p. 2.

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

