

# CONTENIDO

Y Y  
Y

- 3 Elsa Muñiz  
■ PRESENTACIÓN  
IMÁGENES CORPORALES Y CULTURA DE MASAS
- 9 Patricia Fournier y Luis Arturo Jiménez  
■ CORPOREIDAD Y SIMBOLISMO COMUNICATIVO  
EN EL ROCK CLÁSICO: EL CASO DE JIM MORRISON
- 29 Mauricio List Reyes  
■ DE LA MATERIALIZACIÓN DE LAS IDENTIDADES  
SEXUALES A TRAVÉS DE LOS CUERPOS
- 43 Stephen Castillo Bernal  
■ EL CUERPO HUMANO COMO INSTRUMENTO  
SUBCULTURAL. DE LOS INICIOS DEL *HEAVY METAL* AL  
SIMBOLISMO RITUAL DEL *BLACK METAL*
- 59 María del Carmen de la Peza  
■ LA IMAGEN GROTESCA DEL CUERPO FEMENINO EN  
LAS CANCIONES DE MOLOTOV.  
¿HACIA UN NUEVO TIPO DE GROTESCO REALISTA?
- 73 Aída Analco Martínez  
■ CUERPOS EN PAPEL: LA REPRESENTACIÓN DEL  
CUERPO JUVENIL EN EL FANZINE
- 89 Fabián Giménez  
■ PORNOGRAFÍA HIPERTÉLICA: CUERPO Y OBSCENIDAD  
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO
- 103 María Luna Argudín  
■ “EL VERDADERO BULNES”, A PROPÓSITO DE LAS  
POLÉMICAS EN TORNO A JUÁREZ (1904-1906)
- 113 Elena Madrigal  
■ FICCIONALIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA LÉSBICA  
EN TRES CUENTOS DE AUTORAS MEXICANAS

	135	Laura López Morales	■ ENTRE EL ARRAIGO Y LA DIÁSPORA (UNA MIRADA A LA LITERATURA HAITIANA EN FRANCÉS)
	147	Leonardo Martínez Carrizales*	■ EL SENTIDO APOSTÓLICO DE LA IDENTIDAD DOCENTE DE GABRIELA MISTRAL
<i>MIRADA CRÍTICA</i>	159	Gloria Careaga Pérez ■ Vicente Francisco Torres ■ Alicia Salmerón ■ Begoña Arteta ■ Pedro Moreno Hernández	
	187		■ SINOPSIS DE LOS ARTÍCULOS
	191		■ COLABORADORES

# PRESENTACIÓN

## IMÁGENES CORPORALES Y CULTURA DE MASAS

Elsa Muñiz\*

Llovía en Nueva York, era el verano de 1969, casi 500 mil jóvenes celebraban la mayor fiesta de la que se tenía memoria. Durante tres días, hombres de cabello largo y mujeres con el torso desnudo compartieron lo que para muchos fue el hecho más significativo de la contracultura y de la llamada “era hippie”: los mejores grupos de rock, la música psicodélica, los alucines por LSD y, sobre todo, “peace and love”, hicieron el amor y no la guerra. El festival de rock de Woodstock, fue sin duda, una de las expresiones más significativas de la cultura de masas que llegó para quedarse en las sociedades contemporáneas.

La cultura de masas tiene lugar en el momento en el que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas. Estas masas han impuesto a menudo un *ethos* propio, han hecho valer en diversos períodos históricos exigencias particulares y han puesto en circulación un lenguaje propio (Eco, 2006: 42). A partir de los años sesenta, a través de diversos medios se ha

registrado tal participación, creando al mismo tiempo un nuevo sujeto social que es el espectador.

La cámara fotográfica, uno de los instrumentos más significativos, captó los inéditos sucesos de la década y parecía documentar los hechos decisivos,<sup>1</sup> y cruciales definidos por la presencia colectiva del cuerpo humano: el movimiento norteamericano de los derechos civiles, y en él, el cuerpo de la negritud y las minorías étnicas; los asesinatos políticos (John F. Kennedy, Martin Luther King, Malcom X) y en ellos, el cuerpo físico de la política y los magnicidios; la guerra de Vietnam, y en ella, las bolsas de los cadáveres y el conteo de los cuerpos para definir la derrota de los Estados Unidos frente a los vietnamitas, los cuerpos mutilados de los excombatientes y los cuerpos violentados de las víctimas de la sociedad civil; los movimientos pacifistas y las expresiones estudiantiles en diversas latitudes y en ellos el cuerpo torturado o desaparecido de los jóvenes; el feminismo de la “nueva ola” y

\* Profesora-Investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco; Doctora en Antropología y Maestra en Historia; Especialista en estudios de la Mujer.

<sup>1</sup> Sobre este tema la escritora norteamericana Susan Sontag escribió, entre 1973 y 1974, una serie de ensayos que más tarde (1978) publicaría en un libro titulado *On Photography*.

las mujeres víctimas de abortos mal practicados y la búsqueda del derecho a decidir sobre su propio cuerpo.

Al mismo tiempo, los espectadores se asombraban ante la “degeneración” de los jóvenes; se indignaban ante las escenas dantescas de la guerra de Vietnam; se alarmaban de la ola de asesinatos que el mundo civilizado provocaba y se adherían o rechazaban los planteamientos de las mujeres que tiraban el sostén en manifestaciones multitudinarias. Aparece también. De manera simultánea, una masa protagonista frente a un sujeto pasivo, inmóvil, en espera permanente.

Muchas otras manifestaciones de la cultura de masas derivadas de los acontecimientos que caracterizaron la década de los sesenta, incidieron en el cuerpo. Para demostrar su descontento con los valores dominantes de la sociedad conservadora, los hombres se dejaban crecer la barba y el cabello, las mujeres usaban minifalda y, entre las críticas a lo establecido, surgía una apariencia humana que tendía a borrar las diferencias entre hombres y mujeres: el andrógino envuelto en ropa unisex.

La acción determinó a los nuevos sujetos de la contracultura quienes cuestionaban la vida urbana y mercantil y en su lugar proponían el regreso a la tierra y a la naturaleza, de la cual el cuerpo desnudo formaba parte. Se estableció una especie de culto al cuerpo que se manifestaba en la música *rock* y *folk*, y nada menos que en el consumo de drogas en busca de nuevas experiencias sensibles y eróticas, ya que la marihuana, el LSD, los hongos alucinantes y el peyote alteraban y potenciaban la conciencia del cuerpo. La contracultura produjo una atmósfera de libertad corporal, sexual y erótica que en parte se debía al acceso que sobre todo

las capas medias de la sociedad tenían a los anticonceptivos.

En el arte, se abandona el expresionismo abstracto de los cuarenta y cincuenta y se acerca más a una expresión literal y concreta de la realidad, donde las imágenes corporales se convierten en parte del llamado *pop art* de Roy Lichtenstein, James Rosenquist y en particular de Tom Wesselman y Andy Warhol fundador del estudio conocido como “*The Factory*”, lugar al que acudían artistas, escritores y músicos para compartir las ideas que Warhol plasmaba en sus pinturas en las que recreaba temas sobre los productos de consumo masivo como la coca-cola, las sopas enlatadas, los supermercados y la ropa con colores psicodélicos. El *American pop* se apropió de las imágenes corporales que eran exhibidas tanto en las tiras cómicas como en la publicidad y las fotografías que ilustraban los diarios.

En una vinculación significativa, producto de los años de la contracultura, los debates por la liberación sexual y el papel cada vez más visible de las mujeres, gran cantidad de ellas pasaron a un primer plano en el mundo del arte, produciendo nuevas expresiones como el *performance*, el *body art*, y el video. Utilizando su propio cuerpo como medio y sujeto, las artistas intentaron tener un control sobre él, y exploraron directamente la experiencia única de su género, como Carole Shneemann, quien en 1975 en un *performance* extrae un rollo de su vagina afirmando su ser mujer, de una manera coherente con el feminismo de la época; o el caso de Hannah Wilke quien fotografió su cuerpo semidesnudo después de cubrirlo con pequeños trozos de chicle ya masticado y doblado insinuando genitales femeninos, su intención era dar forma visual y

física a la conversión en fetiche del cuerpo bajo la mirada de las mismas mujeres (Pultz, 2003:128, 130).

Y finalmente, la francesa Orlan, cuyos *performance* se referían a su cuerpo como una unidad de medida, mismo al que sometía a intervenciones quirúrgicas en las que desafiaba a ese dolor al que se había sentenciado bíblicamente a las mujeres, o al cuerpo de la contra-belleza al que realizaba modificaciones o introducía algún implante que la hacía lucir contraria a los patrones estéticos impuestos por los *mass media*.

Así, a pesar de la idealización que la contracultura hacía de la naturaleza y en su afán por volver a la tierra, se naturalizaba el cuerpo concibiéndolo como hecho objetivo, como la carnalidad pura, el cuerpo se presentaba cada vez más como un campo de elaboración discursiva que no cabe interpretar más que a la luz de los temores, los conocimientos, los intereses, los tabúes y la imaginación de cada época.

Efectivamente, cada época y cada discurso han querido ver un determinado cuerpo susceptible de ser descifrado: en una imagen, en un conjunto de ellas, en un discurso o en un condensado de ellos. La construcción cultural del cuerpo traduce la percepción de su condición física, al mismo tiempo, esta visión del cuerpo material pone de manifiesto una determinada concepción de sociedad.

En cada sociedad y contexto cultural, el cuerpo tiene un itinerario ya definido, para lo cual hay fórmulas y saberes desde los más sofisticados y científicos, elaborados por los intelectuales, hasta los más cotidianos y populares que pasan por los mitos y las tradiciones. Cada sociedad requiere un tinte particular para los cuerpos

porque su puesta en escena presupone la representación estética adecuada, anticipando los comportamientos, el aspecto externo, los géneros, las razas, las edades, la figura, las percepciones o estilos de vida, y la particular relación con los otros lo mismo que con el poder, la muerte y la naturaleza.

En las sociedades contemporáneas, la producción comercial de artículos de consumo culturales se ha vuelto corriente y en consecuencia ha propiciado el aumento de su influencia sobre los individuos. Este proceso no ha quedado limitado a la cantidad sino que ha dado lugar a nuevas cualidades. La cultura de masas ya no está limitada a ciertas formas como la novela o la músicaailable, puesto que se ha apoderado de todos los medios de expresión artística, incluyendo el *comic*, la moda y la pornografía.

La estructura y el significado de estas formas presentan un asombroso paralelismo, incluso cuando parecen tener poco en común en la superficie. Su producción ha aumentado de modo tal que se ha hecho casi imposible eludirlas; e incluso aquellos que antes se mantenían ajenos a la cultura de masas, la población rural, por una parte, y los sectores muy cultivados, por la otra, ya participan de ella.

El surgimiento de la radio como un mecanismo de telecomunicación y más tarde, hacia la segunda mitad de los años treinta como un fenómeno comercial de difusión masiva, significó un cambio sustancial en la homogeneización de patrones culturales occidentales a partir de la música, de los programas dirigidos a las amas de casa, de las radionovelas que difundían valores sociales y con ellos los modos de vivir y pensar de una época. No

obstante, los medios impresos y el cine permitieron capturar las imágenes corporales que se convirtieron en modelos y patrones estéticos adoptados por hombres y mujeres, en particular de los sectores medios de la sociedad.

Por otro lado, como bien señala Humberto Eco, analizar la televisión como uno de los eventos masivos más significativos del siglo XX permite advertir la manera en la que las imágenes corporales difundidas por este medio participan de las construcciones identitarias y subjetivas de los individuos. En las sociedades contemporáneas el cuerpo de los sujetos representa algo más que sus capacidades físicas, adquiere una importante significación para su propia existencia al tener la posibilidad de construirse de la manera en la que le gustaría ser. En la actualidad, se concibe “lo individual” como responsabilidad del propio actor, el cuerpo es una hechura más del proyecto identitario de una persona.

La sociedad prepara e incita a los individuos para conseguir un cuerpo que luzca joven, delgado, sexual y exitoso, mientras que el cuerpo viejo, enfermo o discapacitado, no es digno de mostrarse. Esto, indudablemente, presenta un avance en la concepción de la identidad como un proyecto al reconocer al cuerpo como parte fundante de la identidad de los sujetos.

A partir de los años ochenta, la preocupación por el cuerpo trasciende la vida cotidiana, las imágenes corporales que difunden los medios masivos de comunicación transmiten ideales de belleza cada vez menos posibles de alcanzar, cuerpos esbeltísimos, rostros con facciones estilizadas y muy al estilo anglosajón; cabellos rubios, donde los tintes hacen de las

mujeres morenas, de color, indígenas “la mujer *Clairol*”; el ideal de los ojos de color promueve la comercialización y el consumo de “lentes de contacto” para hacer cambiar la apariencia tanto femenina como masculina, y no hablaremos en este espacio de la cirugía cosmética que de suyo es un tema que debe tratarse aparte.

Así, en la modernidad tardía el cuerpo material es reemplazado por el cuerpo como metáfora, se mantiene el conflicto entre pensar el cuerpo en su carnalidad, como un ente dado de una vez y la concepción de que el cuerpo es un proceso o ente en permanente construcción. Por un lado, el cuerpo es tratado como un lugar ideal desde el cual criticar a la filosofía de la Ilustración y su tendencia a privilegiar la negación del cuerpo, a sobreestimar la experiencia masculina y la de las elites occidentales. Por otro lado, los estudiosos contemporáneos inspirados en Foucault, toman el cuerpo como un lugar por excelencia para explorar la construcción de diferentes subjetividades así como para reconocer la labor minuciosa del poder disciplinario actuando sobre el cuerpo.

No obstante, el cuerpo es también la metáfora del objeto de consumo, no sólo individual como el que realizan los traficantes de órganos, sino de consumo masivo como el que se lleva a cabo a través de la pornografía e incluso por el *pop art*, como el del fotógrafo Spencer Tunick, que consume cuerpos y comercializa cuerpos fotografiándolos y difundiendo los.

Naief Yehya ha señalado en un interesante texto titulado *Pornografía. Sexo mediatizado y pánico moral*, que los millones de fanáticos de la pornografía solamente se explican concibiéndola como un fenómeno amnésico, una especie de

agujero negro sin pasado ni futuro, un territorio sin historia que los sujetos recorren repitiendo sus pasos uno a uno, infinidad de veces, como si lo hicieran siempre por primera vez (Yehya, 2004: 9). La pornografía pertenece a un tipo de "obras" que se considera corporales porque provocan reacciones físicas, o bien reflejos aparentemente instintivos, pero realmente condicionados culturalmente; la pornografía, afirma Yehya, se encuentra emparentada con el horror o el melodrama, los géneros de las secreciones, los cuales tiene como finalidad hacernos llorar, segregar adrenalina o tener orgasmos, está caracterizada por hacer del sexo un espectáculo.

La mediatización del cuerpo-sexo sincroniza el orgasmo del espectador con las imágenes y convierte a la cámara y la pantalla como extensiones genitales: en tanto que los actores-modelos que actúan en las cintas, videos o fotografía, ya sea en el cine, en los medios impresos o en la computadora, han modificado sus cuerpos, a través de la tecnología (cirugía, implantes) en aras del espectáculo visual y se han convertido en auténticos símbolos de rendimiento óptimo y mecanizado de la sexualidad. La tecnología, sin duda, penetra cada vez más en los cuerpos de los sujetos, y en este caso, en el cuerpo-sexo, teniendo una resonancia cada vez mayor en una sociedad influida por la estética de la pornografía.

Así, tanto espectadores como actores, son una especie de *cyborgs*, esos individuos transformados por la tecnología, creando un sistema en el que actúan y se retroalimentan elementos mecánico-electrónicos y partes celulares. No obstante, según David Le Breton, el *cyborg* marca el retroceso del cuerpo y su perfecciona-

miento técnico en busca de mejores resultados en la vida cotidiana o profesional, en la salud, en la guerra; la eficacia en la acción o en sus pensamientos. Las computadoras y sus programas regulan fuera del cuerpo sus funciones fisiológicas; las prótesis se integran a las operaciones orgánicas desplazando lo biológico. La supresión de las fronteras entre lo artificial y lo vivo se traducen en la fabricación de biomateriales o en la conexión de terminaciones nerviosas o musculares con materiales mecánicos o electrónicos, generando un nuevo mundo de sentidos.

Considerando la importancia que tiene el cuerpo y en particular las imágenes corporales difundidas por los medios de comunicación masiva, es decir, el cuerpo como protagonista de la cultura de masas, en particular de la segunda mitad del siglo XX a la fecha, presentamos un conjunto de trabajos que se inscriben en la nueva tendencia de los estudios culturales preocupados por describir, explicar y analizar la importancia que ha adquirido el cuerpo de los sujetos como una metáfora de su agencia en una sociedad cada vez más masificada en la que el anonimato es el sino de la era. Algunas de estas investigaciones se encuentran en curso, algunas otras son productos intermedios de estudios más amplios, otras fueron presentadas en su primera versión como ponencias presentadas en el *Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades "El cuerpo descifrado"*, en sus dos versiones celebradas hasta el momento

Con el presente *Dossier* se pretende dar a conocer algunos de los momentos más significativos en la relación, que se ha hecho cotidiana, entre las imágenes corporales y la cultura de masas cuyos principales difusores son los *mass media*.

Fenómenos como los conciertos de rock que durante los sesenta eran una novedad y ahora representan toda una industria, pero en los cuales siempre se observan imágenes corporales que proponen nuevos ideales, patrones estéticos, formas de actuar ante el mundo, tal es el caso de Jim Morrison o Fredy Mercury.

La música, que también difunde valores o fobias presentes en la sociedad y cuyo papel es el de refrendar tales animadversiones, como es el caso de las canciones de Molotov. El papel del *cómic*, la caricatura y el *fanzine*, que de alguna o muchas maneras representan una nueva forma carnavalesca de presentar la sociedad. Y finalmente, la pornografía mediatizada y el cibersexo, como una expresión muy contemporánea de relaciones meta-humanas y cibernéticas. Evidentemente, en esta entrega no se agotan los temas que tienen que ver con lo corporal en sus diversas expresiones: la moda, los tatuajes, el *piercing*, la cirugía cosmética, la discri-

minación por raza, sexo o discapacidad, son temas que ofrecemos para otra ocasión■

## BIBLIOGRAFÍA

- Eco, Humberto (1968) *Apocalípticos e integrados*, Tusquets Editores, Trad. Andrés Boglar, México, 2006. Fábula.
- Le Breton, David (1999) *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, La Cifra Editorial, Trad. Ociel Flores Flores, México, 2007. Cuerpo descifrado.
- Pultz, John (1995), *La fotografía y el cuerpo*, Akal Ediciones, Trad. Oscar Luis Molina, Madrid, 2003. Arte en Contexto.
- Saltzman, Andrea (2004), *El cuerpo diseñado*, Paidós, Buenos Aires. Libros singulares.
- Yehya, Naief (2004), *Pornografía. Sexo mediatizado y pánico moral*, Plaza y Janés, México.

# CORPOREIDAD Y SIMBOLISMO COMUNICATIVO EN EL ROCK CLÁSICO: EL CASO DE JIM MORRISON

Patricia Fournier\* y Luis Arturo Jiménez\*\*

## INTRODUCCIÓN

Los agentes sociales como actores manejan la imagen corporal según las características del sistema en el cual están insertos, o de acuerdo con la clase o estrato al que pertenecen. Así, la corporeidad es un elemento identitario que se despliega de múltiples maneras; todas ellas pletóricas de símbolos y como un medio continuo de interacción comunicativa, como una vía de representación de la pertenencia y/o afinidad del individuo a determinado grupo o subcultura. Las conductas de las personas pueden ser un mero reflejo del entorno social ajustándose a los cánones establecidos sin cuestionamiento alguno en lo que respecta a la expresión corporal, o bien ser de carácter innovador e incluso de confrontación.

Este fue el caso de los *hippies* y de muchos otros de quienes participaron en movimientos contestatarios durante la década de los sesenta en la unión ame-

ricana; quienes a resultas de sus comportamientos alternativos sufrieron marginación, estigmatización y rechazo, aun cuando ocurriera un proceso tendiente a la incorporación de las pautas culturales que en primera instancia eran periféricas e indeseables hasta su aceptación y comercialización, parcial o total.

En el marco del capitalismo de la segunda mitad del siglo XX se genera un culto total al cuerpo, que se convierte en un objetivo en sí mismo, algo a mostrar y que se cuida con esmero y en el cual se centra gran parte de la cotidianidad, convirtiéndose en un mediador de la cultura (Esteban, 2000: 207). Así, en la sociedad de consumo el cuerpo es un objeto susceptible de mercantilización al que se adosan toda clase de artículos y parafernalia, para que se embellezca bajo cánones estéticos cambiantes, se le modifica artificialmente y logra proyectar imágenes acordes con las modas, ocultando o desplegando erotismos u obscenidades, sensualidades o romanticismo, lo ingenuo o lo impúdico, lo decente o lo indecente, puritanismos o la ruptura de lo establecido.

Nos interesa en particular hacer énfasis en las rupturas, específicamente en cierta clase de subcultura que se generó durante

\* Profesora-Investigadora de tiempo completo de la Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH.

\*\*Profesor-Investigador de tiempo completo del Colegio de Antropología Social de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

el punto climático del desarrollo del capitalismo en los Estados Unidos a lo largo de la década de los sesenta, con el surgimiento de la contracultura, misma que se caracterizó por una profunda visión filosófica que cimbró el significado de la realidad, de lo cuerdo y del sentido de la vida, cuestionando las estructuras familiares, laborales, educativas, urbanas, científicas, tecnológicas, los conceptos de progreso, las ideas acerca de las relaciones entre el hombre y la mujer, así como las expresiones de la sexualidad (Roszak: 1995: xxvi).

Sin duda, en esa época, entre las manifestaciones contraculturales, la sexualidad se convertía en un elemento político y en un eje para la organización de movimientos sociales. El ambiente era de una *erotización* de la vida, una forma más libre de pensar y actuar en lo erótico y lo amoroso, desencadenando el proceso de la revolución sexual, cuyo espíritu puede sintetizarse en el sexo como una vía de expresión de lo humano libre de tabúes y exenta de temores, como un medio de comunicación que opera en los niveles más profundos del ser, así como en el amor al cuerpo propio y de los otros (Miller, 1991: 54-56).

Los movimientos contraculturales en la unión americana refieren a la participación de la juventud de los 60's, de la generación del 'baby boom', quienes nacieron durante o poco después de la segunda guerra mundial y crecieron en el contexto de la llamada Guerra Fría, era de una transformación dramática de la política y la cultura en los Estados Unidos. Una profunda tensión embargaba a los habitantes de esa nación por la supuesta amenaza de las ideologías de 'los rojos', con la consecuente represión y persecución de todo y todos aquellos que fue-

ran sospechosos de giros socialistas o comunistas, con el epítome de los tiempos del McCarthysmo y el bloqueo a Cuba a resultas del envío de misiles soviéticos a la isla. El temor al *Apocalipsis Nuclear* era manifiesto con la construcción de refugios antibombas y simulacros que a menudo se realizaban en las escuelas previendo situaciones de ataque.

La religión y la política se entrelazaban. La economía moderna de consumo se desarrollaba a la par que la industrialización y los medios de comunicación se transformaban: la televisión iba progresivamente llegando a los hogares, las imágenes de la pantalla chica alimentaban la mente de los niños, además de que las campañas publicitarias eran agresivas y de gran visibilidad cotidiana proyectando los prototipos de la corporeidad ideal (Kuznik y Gilbert, 2001).

La afluencia económica de algunos provocaba que se tapizaran las zonas antes rurales con un patrón creciente a lo suburbano, que requería nuevas vías de comunicación de costa a costa y de frontera a frontera y una expansión de la educación pública, desde la básica hasta la media superior, para favorecer fundamentalmente a la población blanca de la clase media, siendo una expectativa común que las jóvenes generaciones de ese sector poblacional ingresaran a las costosas universidades. La censura iba relajándose paulatinamente en materia de la sexualidad con revistas como *Playboy* que surge en 1953, y se volvía más activa la participación de las mujeres en distintas arenas de la vida social, más allá de los afiches y de las tareas de las amas de casa que se iban agilizando ante una creciente tecnificación (*Idem*). Los cambios en las condiciones materiales forjaban el 'sueño

americano', que en la década de los sesenta se trastocaría en pesadilla.

Entre los eventos significativos vinculados con el desplome de muchas utopías, se cuentan la crisis de los misiles en 1962, el asesinato de importantísimas personalidades de la política estadounidense, desde John F. Kennedy en 1963 hasta Martin Luther King y su sueño pacifista integracionista en 1968, el activismo estudiantil, las protestas por los derechos civiles, en contra de la pobreza y, más grave aún, contra la política exterior del gobierno que, por citar la más infortunada, culminó en la guerra de Vietnam (Fournier, 2004).

La sociedad se convulsionaba a mediados de la década de los sesenta con los movimientos contraculturales. Entre la juventud era alternativo y contrario a las reglas establecidas su comportamiento, atuendo, misticismo, consumo de drogas para lograr la apertura de los sentidos, su participación en movimientos artísticos en lo literario, lo musical y lo visual, en mítines antibélicos como respuesta al reclutamiento de tropas para la contienda en el lejano frente asiático, en la conformación de grupos de protesta y se constituían en los principales actores de la revolución sexual propiciada por la comercialización de la píldora anticonceptiva en 1960, entre otros giros *anti-establishment* encabezados por los adolescentes (*idem*).

El modo de vida típicamente estadounidense (*the American way of life*) era cuestionado y rechazado por muchos de los integrantes de la generación de la posguerra en todo el país, ante el azoro de los adultos, con el consecuente repudio hacia sus vástagos que abandonaban su posición privilegiada económicamente para integrarse a comunas *hippies*, buscaban otros preceptos de religiosidad en-

tre los indios americanos o, sobre todo, en Asia, con el hipnótico y cadencioso resonar de las cítaras y timbales, emprendían viajes mágicos y misteriosos incentivados, por ejemplo, por la metadrina o el LSD (legal hasta 1965) que hasta connotados académicos de Harvard como Timothy Leary empleaban al igual que otros estimulantes de carácter 'iniciático' como el peyote.

El ácido lisérgico provocaba que los jóvenes murieran metafóricamente para renacer como nuevos seres en comunión con el cosmos, al tiempo que pregonaban el amor libre y las relaciones abiertas, se desprendían de sus vestiduras mostrando sus cuerpos desnudos, rechazaban tanto los productos industriales como el consumismo y entraban en contacto con la naturaleza virgen, incendiaban la bandera estadounidense y las tarjetas de reclutamiento, entonaban cantos nunca antes escuchados y bailaban al son de ritmos derivados incluso de la música afroamericana, en medio de una aguda discriminación, segregación y racismo (*idem*).

La costa oeste de Los Ángeles y San Francisco se constituyeron en las sedes donde los adolescentes inconformes, más atrevidos e idealistas, plasmaron nuevas formas de expresión en el marco de la naciente contracultura. La psicodelia estaba conformándose y la música denominada *folk* se comercializaba, entre otros, con Bob Dylan, quien cantaba como si fuera un lamento ante la incompreensión de los mayores, que los tiempos estaban cambiando. Se daba así el surgimiento desde lo *folk* al llamado *rock ácido* en la costa oeste, se rompían las cadenas del puritanismo estadounidense y se quebrantaba la moralidad estereotipadamente decadente (*idem*).

En el entorno contracultural y libertario estadounidense de la década de los sesenta, dentro de la psicodelia, rodeado por el halo de una estridente neblina purpúrea, Jimmy Hendrix hizo de su guitarra una extensión de su cuerpo, acariciándola, seduciéndola y besándola como si fuera una mujer desnuda hasta rasgar sus cuerdas e incendiarla con una violenta e inquietante sexualidad. Janis Joplin se atrevió a cantar a viva voz un blues cósmico, una mujer blanca, una perla, cuyo cuerpo era el de la Venus hippie quien se atrevía a irrumpir musicalmente en el terreno exclusivo de los negros en medio de profundas tensiones raciales en la unión americana, quien metafóricamente se inmolaba al ofrecer un pedazo de su corazón en su búsqueda de un hombre a quien amar.

Jim Morrison quien estudiara cinematografía en la Universidad de California en Los Ángeles, al igual que Hendrix y Joplin, castigó su cuerpo con los excesos en los que incurrieron muchos jóvenes de la época, bajo el trinomio de sexo, drogas y rock and roll, aderezado además, con el alcohol; hoy estas tres estrellas son consideradas, entre los esplendores y miserias de su efímera existencia terrenal, los 'dioses del rock' (Locoge, 2002: 55). No obstante, la vida y muerte de Morrison, quien nació en 1943 y falleció en 1971, difieren en muchos sentidos de las de sus otros dos contemporáneos en el ámbito de la llamada música psicodélica, distinciones que nos llevan a tratar el tema que aquí se desarrolla.

La impactante belleza física de Jim Morrison, sus mensajes líricos polisémicos, su seductora actuación y comportamientos contraculturales, hacen que el personaje pueda interpretarse como un símbolo cor-

poral dotado de múltiples significados de gran relevancia para la revolución sexual de esa época, conducente entre otros aspectos a una expresión libre del cuerpo humano y del erotismo plasmados no sólo en su imagen corporal, su poesía y música, como veremos más adelante.

## ELEMENTOS TEÓRICOS

Desde la filosofía clásica, se ha venido conceptualizando al ser humano en función de distintos elementos básicos, por ejemplo, en el caso de Platón, comprendiendo al cuerpo, la voluntad y la mente, a lo cual puede agregarse que el cuerpo es tanto un organismo social como biológico (Csordas, 2002). Tal como señala Mauss:

El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo (Mauss, 1979: 342).

Es importante señalar que el cuerpo humano se ha observado, experimentado, clasificado, modificado y sacralizado en distintas formaciones sociales, por lo que las concepciones en torno al cuerpo han variado histórica y culturalmente. Así, se define de diversas formas según categorías colectivas en el tiempo y en el espacio de acuerdo o en contraposición a las normas, valores, aspectos políticos, creencias religiosas, construcciones nacionalistas, estándares de la sexualidad y de la belleza. En términos simbólicos, el cuerpo humano constituye un microcosmos metafórico del cuerpo social (Douglas, 2001),

es una especie de 'mapa cognitivo' sobre el cual las sociedades diseñan y construyen una cosmovisión de lo que son, lo que les rodea, sus creencias, sus estilos de vida y formas de pensar y ubicarse en el mundo.

Cabe aclarar que un símbolo es un medio para disponer significativamente los hechos sociales, de manera que éstos se orienten en la experiencia. Los símbolos son abstracciones de la experiencia fijada en formas perceptibles y el pensamiento humano es el intercambio de esos símbolos; las tramas culturales, es decir, la construcción, aprehensión y utilización de las formas simbólicas son eventos sociales, y en consecuencia son formas públicas y observables (Sánchez, 1996: 21). Cualquier otro símbolo tiene una doble dimensión, o sea, su ser y su relación, ya que un símbolo consta de lo que representa (representante de una realidad representada) y lo que pone en relación; ambas realidades relacionadas se vinculan como complementariedades (Augé, 1987: 54).

De lo anterior se derivan dos aspectos importantes para abordar los símbolos y los sistemas simbólicos, en particular el simbolismo corporal, ya que dichos sistemas son fuentes extrínsecas de información, las cuales, al igual que los genes, proporcionan un patrón o modelo con base en los que se conforman de manera definida procesos o sucesos exteriores. Las fuentes extrínsecas, a diferencia de los genes, están fuera del organismo individual y radican en el ámbito de la intersubjetividad, o sea del intercambio de símbolos, arena en la cual los individuos se desarrollan (Sánchez, 1996:21).

Por otra parte, la corporeidad le permite al individuo la posibilidad de libertad, en ausencia de la coerción inhibitoria y

mediante una capacidad de creatividad continua. Una persona liminar elude la clasificación y estructura normales, por lo que supera potencialmente la distinción sexual, los ritmos cósmicos de la vida y de la muerte, las polaridades espaciales del aquí y allá, las temporales del pasado y el futuro, la oposición ética entre el bien y el mal, la dicotomía de las relaciones humanas y la distinción ordinaria entre cuerpo y persona (Olson, 1986).

La liminaridad es una especie de manantial de un metapoder excesivo, caso de la acción simultánea de liberación y disciplinamiento del cuerpo que lleva al trance (Geist, 2002: 8). De acuerdo con Lévi-Strauss, la persona liminar ha sido modelada a imagen y semejanza de los procesos biológicos humanos o 'isomorfos', "...con los procesos culturales y estructurales..." (Turner, 1980: 106). Las personas liminares tienen una invisibilidad estructural que cuenta con un doble carácter: "Ya no están clasificados y, al mismo tiempo, todavía no están clasificados" (*Idem*). Continuando con ese doble carácter y de acuerdo con Turner:

En la medida en que ya no están clasificados, los símbolos que los representan se toman, en muchas sociedades, de la biología de la muerte, la descomposición, el catabolismo y otros procesos físicos que tienen un matiz negativo... (*Ibid.*: 107).

Por otro lado:

el hecho de no estar *todavía* clasificados, se expresa a menudo mediante símbolos que se modelan sobre los procesos de la gestación y el parto... El rasgo principal de estas simbolizaciones es que los neófitos [persona liminar] no están ni vivos

ni muertos, por un lado, y a la vez están vivos y muertos, por otro. Su condición propia es de la ambigüedad y la paradoja, una confusión de todas las categorías habituales... Lo liminar puede tal vez ser considerado como el No frente a todos los asertos estructurales positivos, pero también al mismo tiempo como la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración, idea y relación (*Idem*).

Históricamente han existido muchos seres humanos, personas liminares, que han utilizado de manera consciente su cuerpo para convertirse en personalidades sobresalientes y destacar como líderes y dirigentes de masas proporcionándoles ideas, estilos de vivir, actitudes ante la vida, formas de actuar, o se han convertido en personajes que tienen la capacidad de producir una diversidad de formas de ser y de estar en el mundo. Sin duda, dichos personajes condensan valores simbólicos que transmiten a las masas, aparentemente caóticas y momentáneas, y a grupos más organizados y con más tiempo de existencia. Por eso es que:

Un número enorme de personas, desde John Lindsay hasta Mick Jagger, han sido calificados de carismáticas, principalmente en aquellos ámbitos en que éstos han conseguido interesar a un cierto número de personas por el resplandor de su personalidad; además, la principal interpretación de ese auténtico aumento de liderazgos carismáticos en los nuevos Estados ha establecido que se trata del producto de una psicopatología estimulada por el desorden social (Geertz, 1994: 147).

El carisma es un signo de quienes participan, incluso de manera antagónica, en

las arenas políticas donde se producen los acontecimientos que afectan esencialmente la vida social; se trata de centros activos del orden social, es decir espacios donde se concentran actos importantes, lugares donde se expresan, relacionan, negocian y dirimen las principales ideas sociales en función de las instituciones primordiales (*Ibid.*:148).

En el proceso de construcción de la imagen corporal de personas carismáticas que actúan en las arenas políticas, en definitiva el cuerpo es una entidad comunicativa, pletórica de símbolos, convirtiéndose en una alternativa de lenguaje no verbal así como, en ciertos casos como el que aquí analizamos, en un icono sexual, en un símbolo social y conflictivo, tal como detalla Rappaport:

A falta de una terminología mejor, se puede pensar que la capacidad ejecutiva del despliegue físico es performativamente <más fuerte> o <más completa> que las expresiones verbales. Si bien una expresión verbal performativa obtiene un efecto puramente convencional o institucional mediante un procedimiento informativo, al agregar dimensión física al procedimiento parece añadir también la dimensión física al efecto. Es decir, el efecto alcanzado no es solo convencional sino también material. El acto produce no solo un hecho institucional sino su correlativo hecho físico, tan <palpable> –mientras dura– como puede serlo el agua, el viento o una piedra (Rappaport, 2001: 214).

Cabe destacar que las personas que se desarrollan a manera de actores de cara al público están sometidas a condicionantes grupales y sociales específicas respecto a su aspecto en el escenario, utilizando su

imagen y su cuerpo como mediación para acceder al ámbito público; al transitar, metafóricamente, por la pasarela y ser sometidos al escrutinio de cualquier espectador, los seres carismáticos llegan a generar una fuerte dependencia en el cuidado de su imagen y apariencia, empleando para ello diversos símbolos (Esteban, 2000: 221).

El cuerpo de la publicidad y de la imagen está ligado en muchas ocasiones a la sexualidad, normativizando un determinado tipo de deseo... y con una definición de los papeles sexuales y sociales... El cuerpo mediático y publicitario es también vehículo de: símbolos y valores, como la libertad, la solidaridad, el poder; de emociones, como la ternura, la amistad, el miedo y el placer; y esto debe ser también reconocido (Esteban, 2000: 212-213).

## LA IMAGEN CORPORAL DE JIM MORRISON

Jim Morrison, figura frontal del conjunto *The Doors*, personaje histórico quien se autocalificó como 'político erótico' y el 'Rey Lagarto' (traducción que se usa en países de habla hispana, aun cuando estrictamente *Lizard King* en castellano se traduciría como *Rey Lagartija*) y a quien llegó a designarse, entre otros calificativos, como andrógino, el 'dios del sexo', un 'ángel exterminador', la 'máxima muñeca Barbie', el 'Ariel del averno', el 'máximo exponente del rock orgásmico', un 'falo andante', 'símbolo sexual', 'shamán' y el 'Rasputin del rock and roll de aspecto angelical' (Sugerman, 1983), constituyó un personaje liminar y carismático, en el que resalta la construcción de su corpo-

reidad que se ha manifestado a través de diversos símbolos y significados desde la década de los sesenta hasta la actualidad.

El ascenso a la fama de Jim Morrison inicia cuando tenía 23 años en 1967 y, a pesar de su juventud, ya contaba con una amplia preparación intelectual y artística además de que desde adolescente había empezado a incursionar en el campo de la poesía, tomando como fuentes de inspiración creativa a simbolistas franceses como Rimbaud, a filósofos como Nietzsche, a beats como Kerouac y, en el campo de la dramaturgia, a Antonin Artaud quien desarrollara el llamado Teatro de la Crueldad y, posteriormente, al Teatro Vivo de Julian Beck (Hopkins y Sugerman, 1980). El coeficiente intelectual del Rey Lagarto era de cerca de 150, tenía memoria fotográfica y como estudiante universitario se interesó en investigaciones antropológicas referentes al ritual, los mitos, las religiones primitivas y el shamanismo. Por otra parte, y al igual que muchos de los jóvenes de la época, experimentó con drogas de carácter iniciático como el peyote y el LSD (*Idem*).

Morrison, sin jamás abandonar su flema poética dentro del campo de la música psicodélica y del 'rock ácido', integró todos estos elementos en su construcción del simbolismo corporal. Bajo los parámetros de la metafísica de la rebelión (Camus, 1965), Morrison pasó desde el prácticamente narcisista dandismo hasta el nihilismo: al convertirse en figura pública en 1965, en la medida en que ascendía al estrellato y lograba llegar a la cima del éxito iba acentuando su manejo de la corporeidad, desplegando orgullosamente sus hermosos atributos físicos, para posteriormente, en el ocaso de su popularidad,

a partir de la primavera de 1969 que se derivó de su búsqueda de la libertad de expresión, deconstruir intencionalmente su imagen al ganar peso y presentarse desaliñado, buscando el reconocimiento a sus dotes intelectuales, poéticas y a su ejecución como cantante en lugar de la veneración a su belleza.

Morrison, como personaje carismático, cantante, compositor y líder del grupo de *The Doors*, logró captar gran interés entre la juventud de su época, tanto por su impactante personalidad como por representar la psicopatología estimulada por el desorden social, dada la convulsión del sistema de valores provocada por los jóvenes de la década de los sesenta, relacionada con una forma alternativa y contracultural de vivir la sexualidad desinhibidamente, por lo que la conducta y declaraciones del Rey Lagarto lo convirtieron en una especie de guía de esos movimientos culturalmente revolucionarios. Desde sus primeros poemas musicalizados, Morrison refería a los efectos de estimulantes así como a lo erótico-sexual reprimido por las normas culturales, con alusiones a la corporeidad así como a su obsesión con la muerte:

Perseguimos nuestros placeres aquí  
Desenterramos nuestros tesoros allá  
Pero ¿puedes recordar el momento en  
que lloramos?  
Atraviesa hacia el otro lado...

Encontré una isla en tus brazos  
Un campo en tus ojos  
Brazos que encadenan  
Ojos que mienten  
Atraviesa hacia el otro lado... (*Break on  
Through*, 1965, Nipper Music Co. 1967).

Están esperando para llevarnos al jardín

denudado. ¿Entiendes lo estremecedora, pálida y sin sentido que llega la muerte en una hora extraña sin anunciarse, sin plan alguno, como una aterrizante invitada sumamente amistosa a quien llevas al lecho? La muerte nos transforma a todos en ángeles y nos da alas en donde teníamos hombros, tersas como las garras de un cuervo (Morrison, *An American Prayer*, 1991:10).

Se ha dicho  
que al nacer tratamos  
de encontrar un útero adecuado  
para el crecimiento de nuestra  
naturaleza de Buda, y que  
al morir encontramos un  
útero en la tumba de la  
Tierra. Este es el más  
grande miedo de mi padre.  
No debería serlo.  
En su lugar, él debería encontrar  
una mejor tumba para mí...  
(Morrison, *Notebook Poems*, 1991: 188).

Las canciones que entonaba Morrison eran inquietantes, cargadas con simbolismo freudiano, poéticas y plagadas de referencias al sexo, la muerte y la trascendencia, como si Alan Poe hubiera resurgido como un hippie (Meler, 1967:85). Jim era considerado una visión poética que ofrecía visión e ideas, belleza y depravación, pureza y obscenidad, revolución y santidad; era sexo, sus declaraciones eran eclécticas y apasionadamente obtusas; encomiaba a todos sin excepción al gozo erótico hasta llegar a los excesos junto con él, por lo que se convertía en el masturbador de las masas (Dorrell, 1983:19).

En el escenario, bajo las luces psicodélicas que cambiaban lentamente, Morrison resplandecía y ofrecía imágenes polimorfos de su corporeidad: era un hombre viril, una figura andrógina que se

asemejaba a la de una tímida doncella, un vulgar gígoló, una ménade presa de la locura, un ángel de Miguel Ángel, en fin, un teatrón humano (Goldman, 1968: 164). El atractivo, sensibilidad y porte de Morrison se equiparaban con el de un bailarín de ballet que se movía con paso majestuoso, volviendo locas a las mujeres (Fields, 1968: 68). “Desde James Dean y Brando no [existía] una imagen sexual masculina tan fuerte, con la misma mezcla extraña de suave sensualidad y violencia bruta” (Ídem).

El propio Morrison, quien concebía a la política como algo que permeaba toda conducta social y que consistía en la interacción entre los sujetos (*Teen Screen*, 1969: 45), en entrevistas expresó que:

Pueden tal vez denominarnos políticos eróticos... Un concierto de *The Doors* es un mitin público al que convocamos para una clase especial de discusión y entretenimiento dramáticos. Cuando estamos en el escenario, participamos en la creación de un mundo y celebramos con la audiencia esa creación. Se convierte en la escultura de cuerpos en acción. Eso es política, pero nuestro poder es sexual. Hacemos que los conciertos sean política sexual. El sexo inicia en mí, después se mueve para incluir al círculo mágico de músicos en el estrado. Nuestra música llega al público e interactúa con ellos... (Jim Morrison, declaraciones en entrevista con Michael Lydon, *The New York Times*, enero de 1969, apud. Sugerman, 1983: 118).

El sexo es sólo una parte de mi acto. Hay muchos otros factores. Supongo que es importante, pero no pienso que sea lo principal, aunque toda la música es algo que se basa mucho en lo natural. Por lo tanto, no pueden separarse (Mike

Grant, *Rave!*, diciembre de 1968, apud. Sundling, 1997:88).

El mensaje de *The Doors* en boca de Morrison, como si fuera el sermón de un predicador revivalista, le comunicaba a la juventud que:

No sólo eres espíritu, también eres un ser muy sensual. Eso no es maligno, realmente es algo hermoso. El infierno parece mucho más fascinante y extraño que el cielo. Tienes que ‘atravesar al otro lado’ para convertirte en un ser completo... ¡Ahora...! (Owen, 1968:15).

Con la adecuada ambientación, luces tenues y el denso erotismo de la música que se filtraba en la conciencia de los espectadores, *The Doors* se convertían en profetas y en una síntesis de lo que era la juventud de la época: salvaje, rebelde, involucrada en protestas, sensual, inquieta, tratando de estrechar sus lazos para buscar encontrarse a sí mismos; preocupados por el amor, la violencia, la revolución y la creación; presa de un poder de combustión espontánea y sin remordimientos por refrenar ese poder. En definitiva, *The Doors* eran la conjunción de las complejidades y alienaciones de esa era (Fields, 1968: 50).

Conocedor de las corrientes de la dramaturgia, Morrison retomó elementos desarrollados por Antonin Artaud (1958) para crear y comunicar un discurso alternativo en la búsqueda de la convulsión, agitación y antagonismo que dominan a las masas, con base en el manejo de ideas que refieren a la creación, el devenir, el caos y los mitos, como una actualización del violento drama de los orígenes entre los espectadores para que, así, revivieran las experiencias y crisis más profundas de su existencia (Maldonado, 1974: 144).

En el estilo típico de ese teatro de la crueldad, un concierto de *The Doors* se centraba en el rock de Artaud, dado que se expresaban erotismo, salvajismo, derramamiento de sangre, sed de violencia, una obsesión por el horror, el colapso de los valores morales, de la hipocresía social y de las mentiras, sadismo, perjurio y depravación, entre otros, generando un ambiente de magia negra, pasando de hermosos y excitantes sueños a pesadillas (Hill Kerby, *UCLA Daily Bruin*, 24 de mayo de 1967, apud. Sugerman, 1983:14-15); Jim Morrison llegaba a provocar terror, lo cual hacía mucho más atractiva su imagen corporal y su flema poética.

El público, extasiado, guardaba silencio al aparecer el grupo en el escenario, atentos a cualquier giro visual o vocal de Morrison, como si se tratara de un homenaje a un ritual primitivo (Robert Windler, *The New York Times*, 27 de noviembre de 1967, apud. Sundling, 1997:32). Su música se proyectaba más que como rock como si fuera el ritual del exorcismo psicosexual, ejecutada por un ángel exterminador (Gene Youngblood, *Los Angeles Free Press*, 1 de diciembre de 1967, apud. Sundling, 1997: 34) quien dirigía una especie de ceremonia que conducía a los jóvenes a un mundo de misterio y oscuridad en una celebración frenética de la tragedia, la muerte y el renacimiento; figurando en el concierto-escenificación teatral símbolos del conocimiento prohibido, de la serpiente de profuso simbolismo fálico y, en consecuencia, de gran sexualidad (Fournier y Jiménez, en prensa).

Además, hay que considerar que “El cuerpo humano contiene arrojito, gracia, jugueteo, dignidad y otras incontables sutilezas, pero también es intrínsecamente trágico, como no lo es el cuerpo de animal

alguno” (Berger, 2002); dado que en términos de las normas sociales en absoluto se considera que un animal esté desnudo, a diferencia de lo que se espera de un ser humano, que debe portar vestimenta y, en caso de no hacerlo o bien si ésta no oculta del todo partes anatómicas públicas, se le cataloga como obsceno o inmoral.

Este sería el caso del Rey Lagarto, de quien se habló de un aspecto de animalismo al calificarlo como cierta clase de símbolo sexual (Sugerman, 1983: 87) sea por su físico, su actuación en el escenario o por su atuendo. Morrison era calificado como un extraño, talentoso y magnífico ser humano en busca de sí mismo, que poco difería de un joven león (Stavers, 1967: 23); un ‘príncipe anfibio’ (Anne Moore, *World Countdown*, diciembre de 1968, apud. Sundling 1997: 90) que a través de una mezcla melódica de total comunicación inducía en los espectadores una sinapsis animalística activada por impulsos (Owen, 1968: 15). Se trataba de la figura frontal del grupo que...

violaba y saqueaba al público... [provocando] una masacre sexual. Un baño de sangre musical... [Jim representaba] una electrificante combinación de un ángel en gracia y un perro en celo... intoxicado por el peligro de su poesía y arrastrado por una risa impía... sexual de una manera casi psicópata... [jugaba] con las emociones de los espectadores como si fuera un niño con su muñeco: *ahora te beso, ahora te retuerzo el pescuezo* (Tom Robbins, *Helix*, julio de 1967, apud. Sundling, 1997: 18-19).

Si también se considera que Morrison llegó a utilizar vestimenta de piel negra o café y sobre todo, durante algunos meses, un traje hecho con piel de víbora como un claro

referente a los reptiles, su imagen corporal remitía de manera inusual a lo animal, vinculada, paralelamente, con lo que interpretamos fue un manejo de símbolos por parte de Morrison como shamán en lo que se refiere a su espíritu auxiliar, es decir, la lagartija, y su espíritu de poder, o sea la serpiente (Fournier y Jiménez, en prensa).

Pero cabe cuestionar cómo fue que, en las distintas arenas de lo social, la imagen corporal de Morrison llegó a transmitirse, captarse o resemantizarse como símbolo carismático y liminar. Mediante la acción comunicativa fueron diversas las formas de percepción de la corporeidad de Morrison en la época, que deben considerarse básicas dentro del interaccionismo simbólico.

Quienes experimentaron en vivo y en directo a *The Doors* en conciertos, podían captar con todos sus sentidos la experiencia religiosa y espiritual que envolvía al conjunto (Owen, 1968: 15), el ambiente de ritual y la ejecución shamánica del líder del grupo, además de llegar a visualizar poses, vestimenta y atributos físicos del personaje, cuya imagen cautivadora llegaba inclusive a proyectarse en grandes pantallas como fondo del grupo en el escenario. Los entallados pantalones de piel que portaba el 'político erótico', permitían visualizar los atributos de su candente virilidad, capturando entre sus piernas el micrófono contra cuyo soporte metálico simulaba movimientos masturbatorios, rodeando su cuerpo con el largo cable como si quedara atrapado por un fálico reptil con el que se fundía y en el que se transformaba (Hulett, 1991: 16-17).

Al igual que Elvis Presley, Morrison irradiaba sexualidad que fascinaba a las adolescentes por ser el símbolo de un falo andante, elemento de lo perverso y sádico,

torturando e insultando a sus admiradoras. Además ignoraba las absurdas definiciones legales de moralidad con su misma persona y atuendo, lenguaje corporal y verbal, por lo que sus presentaciones en público eran sensualmente excitantes (Diehl, 1968: 106), incluyendo las escasas ocasiones que llegaron a televisarse.

En el caso del programa neoyorkino de Ed Sullivan a fines del verano de 1967, la transmisión en vivo de *Light My Fire* muestra a un Morrison retador, emanando poder, representando control así como sexualidad violenta e incendiaria, propiciada por el mismo contenido lírico de lo que cantaba; esta imagen corporal, llegó a millones de espectadores de la unión americana a través de la pantalla chica, cautivando en particular a las jóvenes pues Jim se encontraba en su plenitud estética, un falo andante con ajustadísimos pantalones de piel negra, con porte y dignidad eróticos.

En contraste, en diciembre de 1968, una transmisión pregrabada del programa de los *Smoothers Brothers Comedy Hour*, de la cadena angelina CBS, capta a un Morrison totalmente vestido de negro con cierta sobriedad en su ropaje holgado, aunque seductor con la camisa entreabierta, figura en su conjunto de gran belleza y atractivo; incluso se permite desplegar una sonrisa grácil y coqueta, con una imagen corporal que si bien continúa despidiendo erotismo, carece de agresividad, *ad hoc* con la letra romántica de *Touch Me*, cuya interpretación musical estaba aderezada por una orquesta de cuerdas y metales (Hollywood Heartbeat Productions, 1981).

La corporeidad de Morrison se difundía, además, a través de revistas de distinta índole, por ejemplo las destinadas a adolescentes, en donde se publicaban

fotografías comúnmente con las mejores poses estéticas de Jim que impactaban visualmente entre las jovencitas, de manera que su imagen corporal se expresaba en instantáneas o en dibujos de creatividad variable y se vendía por millones. Resultan de particular interés estas publicaciones debido a la ambivalencia del manejo de los símbolos de lo liminar y de la corporeidad.

Si bien los textos eran comúnmente idílicos y románticos, en los que muchas veces se enfatizaba la profunda soledad que rodeaba a alguien tan talentoso y poco comprendido como Morrison, así como lo vulnerable que llegaba a parecer para hacerlo aún más atractivo ante las jovencitas; de cualquier manera, llegaban a hacerse referencias en tono puritano a la sensualidad y el erotismo de este personaje, por ejemplo: “su voz es como espirales de llamas... te consume su vibrante presencia... Es eléctrico... Es magia...” (Stavers, 1967b: 46); o bien, “Jim posee una extraña, cautivante y algo reprimida sensualidad combinada con una sensibilidad casi de niño, y una claridad que parece dotarlo de un aura especial que destella” (16 Magazine, 1967: 18); además de que, entre otros comentarios, “Jim Morrison es un poeta-cantante con una cautivadora y extraña personalidad, rostro sensitivo y fulgurante encanto que hace que las chicas se estremezcan de pies a cabeza” (Leaf, 1967: 97).

Asimismo, a menudo se mencionaban las fuerzas oscuras y apocalípticas que representaban sus composiciones y su persona misma:

El príncipe del fuego y de la noche... Parece engañosamente inocente, como el pastor David, joven e indómito, incendiando la vida, entregándose a sus vasa-

llos libremente y brindándoles su música. Y los que tienen la fortuna de conocerlo, verlo o escucharlo, cambian para siempre... Quedan totalmente cautivados por su presencia y su sonido. Sin embargo, en el momento en que los hace prisioneros en su corazón, los libera para siempre... Su dominio no es para alguien tímido. Jim ofrece un mundo de deslumbrante brillantez que está lleno de oscuridad. Es un mundo sin límites o tiempo, en el que no hay lugar alguno donde esconderse. Está lleno con todas las posibilidades de la alegría, el deleite y el placer, y despiadadamente exige a cambio lágrimas y pena... [La voz de Jim] te ordena librate de tu prisión, que dejes de ser quien encarcela tu alma... te dice que... eres un ángel... que bailes en el fuego, que escuches el alarido de la mariposa. Y que recuerdes que los ángeles lloran (16 Magazine, 1968: 58).

Viéndose como una moderna aparición del poeta Shelley con un traje de piel negra, Jim inicia el encantamiento y conduce a las hambrientas multitudes a través de vagas (y a veces no tan vagas) perversidades y de la aterradorante oscuridad (Christy, 1968: 23).

Así, se promovía a Jim haciendo que fuera más atractivo por sus connotaciones de vulnerabilidad y, contradictoriamente, de lo maligno, peligroso y sensual. La interacción simbólica consistía, en este caso, en la lectura de los textos y la visualización de la imagen que provocaba incontrollables pasiones en la libido púber. Respecto a las revistas que ávidamente leían mayoritariamente tanto jóvenes intelectuales como los radicales de la época así como quienes estaban inmersos en la contracultura (por ejemplo, *Crawdaddy*, *Esquire*, *Jazz & Pop*, y los periódicos uni-

versitarios *underground*, entre otros), aun cuando se encontraban referencias a la sexualidad del personaje, a su belleza física, a los cambios en su fisonomía y talla a través del tiempo, pasaban a segundo término pues el énfasis recaía más en los mensajes que emitía a través de sus composiciones líricas y poéticas, en la puesta en escena y en series de interpretaciones del impacto social del manejo de símbolos a los que recurría Morrison, fueran críticas positivas o negativas.

La presencia del Rey Lagarto se calificaba como espectral y definitivamente carismática, sus palabras y ejecución eran consideradas ingeniosas, con un aura de fortaleza, con discursos que dirigían la atención a lo misterioso, en tanto que el caos se racionalizaba en algo más comprensible y modular (Pearlman, 1968: 22, 25, 36).

Nada de lo que *The Doors* hacen está desprovisto de tintes sexuales... *The Doors* ayudaron al descubrimiento, tan nuevo para nosotros, de que para lograr la ilusión de la muerte y la mutilación en nuestra sociedad, se requiere, en el mejor de los casos, morir y ser mutilado. Si *The Doors* no hubieran existido, habrían sido creados, a causa de una necesidad en extremo intensa y tan estadounidense que eclipsa no sólo a sus deidades sino a sus vástagos, no sólo a sus músicos sino a la música (Osma, 1968: 19-20).

Por último, el intercambio simbólico también se expresaba de manera limitada al sentido del oído, a través de la transmisión radiofónica de la música de *The Doors* o al escuchar los sonidos de una reproducción discográfica, lo cual llegaba a conducir a intentos de decodificar mensajes líricos e, incluso, al uso de las can-

ciones del grupo como música de fondo a manera de medio propiciatorio para viajes inducidos por drogas.<sup>1</sup> En este ámbito, aun cuando la voz de Morrison producía distintas clases de emociones, su corporeidad no era de gran relevancia, salvo cuando las cubiertas y las fundas internas de los acetatos incluían fotografías atractivas de *The Doors*, que además se plasmaban en los carteles promocionales de cada lanzamiento por parte de la disquera del conjunto.

Independientemente de que la figura corporal y el rostro de Jim Morrison hayan sido 'abrazados' por el absoluto social del mercado, lo que también es cierto es que ambos símbolos han producido una variedad de significaciones que siguen impactando a varias generaciones y que han tenido la capacidad de trascender entre integrantes de diversas clases sociales. Aquí es precisamente donde el cuerpo adquiere una dimensión muy importante porque impacta a la vida cotidiana. "La representación corpórea le da peso a lo incorpóreo y les otorga sustancia visible a aspectos de la existencia que en sí mismos son impalpables pero que tienen gran importancia en el ordenamiento de la vida social" (Rappaport, 2001: 212).

En la segunda mitad de la década de los sesenta la juventud estadounidense representaba una molestia para la sociedad de la unión americana por rebelarse ante la autoridad y considerarse que carecía de disciplina, desarrollando una subcultura

<sup>1</sup> Estos datos derivan de entrevistas recabadas de manera directa entre informantes estadounidenses que, en la década de los años sesenta, eran estudiantes universitarios y participaron en movimientos contraculturales; por razones obvias no se incluyen sus nombres.

de la comunicación y del amor que amenazaba con sustituir al orden social establecido. El mensaje de *The Doors* era acorde con las inquietudes de los jóvenes, al pregonar el renacimiento al enfrentarse al interior de la mente para que afloraran las emociones y resurgir más real.

*The Doors* eran un modelo y un catalizador para el cambio. Morrison en el estrado era un símbolo de energía sexual estableciendo una comunicación emocional con el público; su voz pasaba de suaves gemidos a gritos aterradorantes, a una agonía similar a la de una persona que trata de entenderse a sí mismo. La oposición de la gran sociedad a los jóvenes y sus ideas impulsó el movimiento *hippie* y le dio ímpetu a nueva música, como la de *The Doors*, símbolo de apertura a nuevas ideas, incluyendo las asociadas con un despliegue contracultural de la sexualidad (Jahn, 1968: 27).

Jim Morrison, en el proceso de construcción de su cuerpo como entidad comunicativa, presenta su corporeidad como una alternativa de lenguaje no verbal no sólo para convertirse en un icono sexual, sino en un símbolo social y conflictivo, guía de quienes optaron por nuevas formas de expresión y liberación en el marco de la revolución sexual. Es por eso que el uso del cuerpo que desarrolla Morrison es más impactante. Para el Rey Lagarto, en la sociedad estadounidense la idea victoriana de la sexualidad como un tabú se había modificado para pasar a ser una expresión más liberada entre los jóvenes; además, consideraba que la represión de la energía sexual constituía un medio de control de los sistemas totalitarios (Thomas, 1993: 48).

Hacia el año 1969, Morrison expresó en una entrevista su filosofía acerca del cuerpo humano, acorde con la revolución

sexual que convulsionó a la sociedad de la época, declarando que:

El sexo puede ser una liberación, pero también una trampa. Todo depende de qué tanto una persona escuche a su cuerpo, a sus sentimientos. La mayoría de la gente está demasiado ocupada ocultando sus sentimientos para escucharlos. El sexo está lleno de mentiras. El cuerpo trata de decir la verdad, pero a menudo está demasiado golpeado por las reglas para ser escuchado, y atado por pretensiones por lo que difícilmente puede moverse. Nosotros mismos nos lisiamos con mentiras. Para superar las reglas y las mentiras debemos escuchar nuestro cuerpo, desarrollar nuestros sentidos. William Blake señaló que el cuerpo es la prisión del alma a menos que los cinco sentidos se desarrollen por completo y se abran. Blake consideraba que los sentidos son 'las ventanas del alma'. Cuando el sexo involucra todos los sentidos intensamente, puede ser como una experiencia mística. Si se rechaza el cuerpo, se convierte en la celda de una prisión. Es una paradoja: para trascender las limitaciones del cuerpo hay que estar inmerso en él, hay que abrirse por completo a los sentidos. No es tan fácil aceptar totalmente nuestro cuerpo, se nos ha enseñado que el cuerpo es algo que debemos controlar, dominar, los procesos naturales como orinar o defecar se consideran sucios. Las actitudes puritanas mueren lentamente. ¿Cómo puede ser una liberación el sexo si realmente no deseamos tocar nuestro cuerpo, si tratamos de escapar de él? (Sugerman, 1983: 124).

Desde fines de 1968 eran claros los indicios de que Morrison había quedado atrapado en la rutina del éxito y en la imagen pública de símbolo sexual con

comportamientos teatrales que él mismo creara, exagerando en el estrado poses y movimientos, sin que los fans comprendieran que Morrison auténticamente desnudaba su alma ante todos aquellos que esperaban que el conjunto fuera un éxito comercial (Fournier y Jiménez, en prensa).

Tras altercados en varios conciertos con los espectadores que ridiculizaban las declamaciones y conductas de Jim, esperando únicamente escuchar las canciones populares del grupo y presenciar actos casi circenses (Shaw, 1997), en una noche gloriosa Morrison destruyó su imagen en un acto de total nihilismo. Influenciado por la corriente del llamado Teatro Vivo de Julian Beck, un teatro de confrontación que impactaba en la unión americana (Manzarek, 1998: 310), con escenificaciones en las que los actores conminaban al público a liberarse de toda inhibición y convencionalismo impuesto por la sociedad militar-industrial, desnudándose en el escenario, Morrison se presentó el 1º de marzo del 69 en concierto en Miami con un plan premeditado, que resultaría infortunado y culminaría en un escándalo nacional.

Micrófono en mano y ya con varias copas de más, Morrison provocó a la multitud que se apiñaba en el auditorio Dinner Key, buscando que salieran del letargo, se liberaran para buscar el placer de los sentidos y el amor, y propulsaran el cambio sin permitir que nadie los aplastara, proclamando la inexistencia de reglas y leyes. La ejecución de Morrison estuvo aderezada con vocablos de connotaciones sexuales y corpóreas considerados soeces (por ejemplo, *fuck*, *cock*, *ass*) además de que fueron múltiples las referencias al amor/sexo, colocando en un momento dado Morrison una mano de-

ntro de su pantalón, sobre su entrepierna, simulando movimientos masturbatorios.

En el claro estilo del Teatro Vivo, se desprendió de su camisa, para después agredir a los asistentes gritando que más que a un concierto o a escuchar rock creían estar en el circo y esperaban que el protagonista hiciera algo especial, preguntándoles si querían ver sus genitales y obteniendo vítores como respuesta (Manzarek, 1998; Shaw, 1997). Después de abrir la bragueta del pantalón y con ágil movimiento de su camisa como capote que velaba la vista de los observadores, pudo o no cumplir lo prometido; hipnosis colectiva o realidad, días después del concierto Morrison fue acusado de conducta lasciva e indecente, exhibición obscena, blasfemias y embriaguez pública, siendo encontrado culpable de la mayoría de los cargos después de un largo proceso judicial.

... las implicaciones políticas de este juicio son obvias. No se estaba crucificando a Morrison por lo que hizo, había más interés en lo que *él era*, en lo que supuestamente *representaba*... las estrellas de rock no están... corrompiendo a "nuestra juventud"... "los jóvenes" están desarrollando estilos de vida (filosofía, moralidad, etc.) que sobrepasan cualquier cosa que haya sucedido en el pasado... [Cómo es posible que] estemos todos quietos observando cómo destruyen a un hermano... (Costa, 1970: 25).

La confrontación a los valores morales estadounidenses acerca de la sexualidad y de las "partes púdicas" había sido clara, la libre expresión de la corporeidad en el marco artístico musical fue reprimida y castigada. Abandonado a su suerte y traicionado prácticamente por todos los medios que antes lo adoraran, Morrison, uno de los

principales exponentes de la revolución sexual, fue vencido por el puritanismo. Libre bajo fianza, agotado y derrotado, se trasladaría a París en la primavera de 1971 donde moriría, supuestamente de un ataque cardíaco, el 3 de julio del mismo año. Sus restos están sepultados en el cementerio del Père Lachaise en la Ciudad Luz, a donde día tras día acuden a rendirle culto admiradores de todas edades y nacionalidades.

### CONSIDERACIONES FINALES

Sin lugar a dudas, en la sociedad actual los procesos comunicativos son de una indiscutible importancia, en donde la corporeidad se ha convertido en uno de los centros neurálgicos de dichos procesos. Precisamente, desde prácticamente la segunda mitad de la década de los cincuenta del siglo XX, el cuerpo adquirió un significado cultural insospechado para convertirse no solamente en una mercancía, sino también en un instrumento de comunicación capaz de producir una diversidad de mensajes que ha impactado a los diversos sectores sociales en el tiempo y en el espacio. En este contexto, las reflexiones que hemos realizado sobre la imagen de Jim Morrison muestran que el cuerpo es una de las variables fundamentales para comprender a las sociedades modernas.

Una de las facetas más fascinantes de los diversos significados que tiene la corporeidad morrisoniana es la carga ambivalente en diversos ámbitos, que es una de las características básicas del sujeto liminar. Así, en el campo de la sexualidad Morrison representaba, al mismo tiempo, sensualidad y violencia bruta, expresadas

en sus movimientos corporales en el escenario frente a una masa que, continuamente, demandaba cierta clase de “nuevos mensajes” emitidos por el “líder carismático”, a manera de “profeta del apocalipsis”. Dicha ambivalencia comunicativa es también evidente en el contenido de sus composiciones musicalizadas así como en lo que plasmaba en su poesía, pues invitaba al culto a la pureza del cuerpo en lo sexual pero, paralelamente, a la deprecación de los cuerpos. En otras palabras, la imagen corporal de Jim Morrison es la de un actor que a través de su traje funciona como el signo de un doble (Maldonado, 1974: 142-143), tratándose este aspecto de una referencia más al Teatro de la crueldad de Antonin Artaud.

En definitiva tanto en las actuaciones en conciertos masivos de Jim Morrison y *The Doors*, así como en muchas de las fotografías de los álbumes discográficos y revistas de la época, podemos corroborar que el Rey Lagarto tenía conciencia del uso de su cuerpo como símbolo sexual contestatario en el contexto de los diversos cuestionamientos al *establishment*, lo cual impactó a la sociedad estadounidense hasta convertirse en un escándalo social y cultural. En sí misma, la imagen corporal de Jim es un símbolo incómodo que tiene la capacidad de comunicar mensajes alternativos.

Si bien es cierto que la imagen corporal de Jim Morrison es utilizada todavía en estas épocas como un símbolo-mercancía atractivo en los diversos mercados, también es posible aseverar que dicho símbolo sigue siendo una suerte de icono y emblema, que no solamente evoca épocas pasadas y nostálgicas, sino que, paralelamente, ha estado comunicando significados contestatarios que no se han

reducido al ámbito de lo sexual, sino que se ha expresado en un símbolo identitario de muchos sectores juveniles marginales de las sociedad moderna.

Estas aseveraciones así como toda la información conocida relativa a Morrison, nos permiten interpretar que sin lugar a dudas se trata de uno de los símbolos más significativos de era de la contracultura, no sólo en lo que respecta a la música de rock, sino que además es un representante de los movimientos conducentes al proceso de la revolución sexual, tratándose de un símbolo que continúa vigente hasta nuestros días y que es inmortal por los significados que continuamente se le asignan (Fournier y Jiménez, 2003: 119). El Rey Lagarto y su corporeidad, además de los mensajes que emitiera en vida, se han expresado de diferentes formas y a través de diversos símbolos que en la interacción simbólica han construido y deconstruido al personaje.

Jim Morrison fue un cuerpo adorado por legiones de adolescentes; la conjunción de mente y cuerpo que impactó a bohemios, intelectuales, activistas políticos y *hippies* por igual por sus ideas y poemas convertidas en composiciones líricas musicalizadas por el grupo de rock de *The Doors* entre 1965 y 1971; un cuerpo-objeto del delito que se enjuició en Miami por la hasta hoy no demostrada exhibición obscena de sus genitales en concierto, flagelado, en realidad, por su total culpabilidad de crímenes contra la moralidad y el puritanismo estadounidenses al tener la osadía de manifestar públicamente el rechazo al autoritarismo represor de la revolución sexual y de la libre expresión; un cuerpo humano transformado en cordero pascual sacrificado como represalia a quienes se atrevieron a liberar su corporeidad bajo

nuevos parámetros de lo erótico y protestar contra el *status quo*; un cuerpo congestionado por el alcohol, prematuramente derrotado y gastado a los 27 años de edad; el cuerpo sin vida enterrado en París de un poeta exiliado que se apegó al lema de los literatos *beatniks* de “muere joven y deja un hermoso cadáver”.

Jim Morrison es una imagen de la belleza inmortal congelada en instantáneas en la plenitud estética y andrógina del rostro y esbelto cuerpo del “joven león”; su corporeidad se comercializa y vende tanto en fotos como a través de toda clase de medios y objetos a más de tres décadas de su deceso, ya que se ha convertido en un fetiche, héroe, profeta, mesías, dios. El Rey Lagarto ha trascendido como una eterna representación de rebeldía y erotismo.■

## BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc (1987) “El fetiche y su objeto. Enfoque etnológico”, en *El objeto en psicoanálisis. El fetiche, el cuerpo, el niño, la ciencia*. M. Augé, M. David Ménard, W. Granoff, J.L. Lang y O. Mannoni, pp. 47-65, Buenos Aires, Argentina, Gedisa.
- Artaud, Antonin (1958) *The theatre and its double*, Nueva York, Grove Press, Inc.
- Berger, John (2002) “Otro lado del deseo”. *La Jornada* en internet. Sección Cultura, 22 de junio. <http://www.jornada.unam.mx/2002/jun02/020622/11aa1cul.php?origen=opinion.html>
- Camus, Albert (1965) *The rebel*. Inglaterra, Penguin Books.
- Christy, George (1968) “On the scene”, en *Ingenue*, enero de 1968, 10(1):23-26.

- Costa, Jean-Charles (1970) "Jim Morrison trial: Murder in my heart for the judge", en *Crawdaddy*, octubre de 1970, sección 2, 5(1):25.
- Csordas, Thomas (2002) *Contemporary Anthropology of Religion*. Estados Unidos, Palgrave Macmillan.
- Diehl, Digby (1968) "Jim Morrison. Love & the demonic psyche", en *Eye*, abril de 1968, 1(2):38-43, 106.
- Dorrell, David (1983) "Mojo rises again", en *New Musical Express*, 19 de noviembre de 1983, 17-19, 46.
- Douglas, Mary (2001) *Natural Symbols*, en *Explorations in cosmology*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Esteban, Mari Luz (2000) "Promoción social y exhibición del cuerpo", en *Perspectivas feministas desde la antropología social*, ed. por Teresa del Valle, pp. 205-242, Barcelona, Editorial Ariel.
- Fields, Lana (1968) "The Doors. Men behind a frozen-fire sound", en *TV Radio Talk*, marzo de 1968, 1(6):50-52, 67-68.
- Fournier, Patricia (2004) "Narrativas en torno al Rey Lagarto: Historia y mito de Jim Morrison". Ponencia inédita presentada en el Coloquio Interno del Posgrado en Historia y Etnohistoria. INAH, México.
- Fournier, Patricia y Luis Arturo Jiménez (2003) "Contracultura, rock and roll y Jim Morrison: rituales en torno a la tumba del Rey Lagarto", en *Graffylia*, 1:117-128.
- \_\_\_\_\_ (en prensa) *Representaciones e interpretaciones del chamanismo en el rock clásico: el caso de Jim Morrison y The Doors*, en P. Fournier y W. Wiesheu (ed.), *Arqueología y Antropología de las Religiones*, México, INAH.
- Geertz, Clifford (1994) *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, España, Ediciones Piadós.
- Geist, Ingrid (comp.) (2002) *Antropología del ritual*. Víctor Turner, México, INAH-ENAH.
- Goldman, Albert (1968) "Rock theater's Breech birth", en *Vogue*, 1 de agosto de 1968, 152(2):105, 163-165.
- Hollywood Heartbeat Productions (1981) *The Doors. A tribute to Jim Morrison*. Video. A Hollywood Heartbeat Productions Inc./Alchemical Music Co/New Wary Productions, California.
- Hopkins, Jerry y Daniel Sugerman (1980) *No One Gets Out of Here Alive*, Nueva York, Warner Books, Inc.
- Hulett, Ralph (1991) "The Doors in concert. Myth & music", en *Relix*, abril de 1991, 18(2):15-17.
- Jahn, Michael (1968) "The Doors' Jim Morrison. Strange days in the life of Jim Morrison", en *Escapade*, mayo de 1968, 13(4):27-28, 30.
- Kuznik, Meter J. y James Gilbert (eds.) (2001) *Rethinking Cold War culture*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press.
- Leaf, Earl (1967) "My fair and frantic Hollywood", en *Teen*, septiembre de 1967, 11(9): 96-97.
- Locoge, Benjamin (2002) "Splendeur et misères des dieux du rock", en *La Libre Match*, 1 de agosto de 2002, 46:54-63.
- Maldonado, Luis (1974) *La violencia de lo sagrado. Crueldad <versus> oblatividad o el ritual del sacrificio*, Salamanca, España, Ediciones Sígueme.
- Manzarek, Ray (1998) *Light My Fire. My Life with The Doors*, Nueva York, Berkeley Boulevard Books.

- Meller, Kurt von (1967) "Love, mysticism, and the hippies", en *Vogue*, noviembre 15 de 1967, 150(9):85-86, 160.
- Miller, Timothy (1991) *The hippies and American values*, Knoxville, The University of Tennessee Press.
- Morrison, Jim (1991) *The American Night. The writings of Jim Morrison*, vol. 2, Nueva York, Vintage Books Editions.
- Nipper Music Company, Inc. (1967) *The Doors*, Nueva York, Nipper Music Company Inc.
- Olson, Carl (1986) "The human body as a boundary symbol: A comparison of Merleau-Ponty and Dogen", en *Philosophy East and West* 36(2):107-119.
- Owen, Stanley (1968) "Morrison", en *Discoscene*, octubre de 1968, II:14-17.
- Pearlman, Sandy (1968) "Doors & Kinks", en *Crawdaddy*, enero de 1967, 12:20-25, 36-39.
- Platón (1981) *Platón. Diálogos*. México, Editorial Porrúa Hermanos.
- Rappaport, Roy A. (2001) *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid, España, Cambridge University Press.
- Roszak, Theodore (1995) *The Making of a Counterculture*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
- Sánchez Durá, Nicolás (1996) "Introducción", en *Los usos de la diversidad*, por Clifford Geertz, pp. 9-35, Barcelona, España., Ediciones Paidós e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Shaw, Greg (1997) *The Doors on the road*, Londres, Nueva York, Sydney, Omnibus Press.
- 16 Magazine (1967) "Are you ready for The Doors?", en *16 Magazine*, diciembre de 1967, 9(7):18-19.
- 16 Spec Magazine (1968) "The prince of fire and night". En *16 Spec Magazine*, invierno de 1968, 12:58.
- Somma, Robert (1968) "Banging away at The Doors of convention, en *Crawdaddy*, octubre de 1968, 19:17-20.
- Stavers, Gloria (1967a) "The strange mystical magic world of Jim Morrison" en *16 Spec Magazine*, otoño de 1967, 11:22-23.
- \_\_\_\_\_ (1967b) "Meet Jim Morrison of The Doors", en *16 Magazine*, noviembre de 1967, 9(6):46.
- Sugerman, Danny (1983) *The Doors. The Illustrated History*, Nueva York, William Morrow and Company Inc.
- Teen Screen (1969) "Jim Morrison- I'm not ashamed!!", en *Teen Screen*, diciembre de 1968-enero de 1969, 11(1):44-45.
- Thomas, Tony (1993) "Morrison inédit", en *Globe Hebdo*, 7 de diciembre de 1993, 43:47-51. París.
- Turner, Víctor (1980) *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI Editores.



# DE LA MATERIALIZACIÓN DE LAS IDENTIDADES SEXUALES A TRAVÉS DE LOS CUERPOS

Mauricio List Reyes\*

## INTRODUCCIÓN

**E**n las sociedades contemporáneas es cada vez más evidente la presencia de sujetos, y lo mismo de colectivos, que expresan de diversas maneras sus identidades sexuales. El hecho es significativo, pues será hasta principios de los años 70 que comienza a darse una visibilización colectiva de estos sujetos a nivel internacional. Si bien en cada país y región se tienen formas particulares en las que se expresan estas identidades, también es un hecho de que entre algunos sectores sociales se adoptan modelos que van ganando prestigio a nivel internacional y que básicamente se promueven a través de los medios electrónicos.

El asunto es importante sobre todo porque ha ido configurando toda una manera de expresión de dichas identidades que es posible reconocer en muy diversos contextos socioculturales. En este artículo me interesa hacer un muy rápido repaso a algunas de esas expresiones con el fin de

señalar el papel que en ello juegan muchos de los elementos que permiten la construcción del sujeto tal como lo señala Foucault. En este sentido, observo el papel que guarda la relación existente entre *cuerpo* y *género*... y deseo así comprender el sentido que adquiere esta nueva forma de construir al sujeto.

## DE FREDDY MERCURY A CALVIN KLEIN

Freddy Mercury, el vocalista del conocido grupo inglés *Queen*, fue un personaje fuera de lo común en muchos sentidos. Su figura destacó ampliamente dentro de los círculos musicales, por un lado gracias a su extraordinaria voz y su energía interpretativa, pero por otro lado debido a su imagen personal que destacó aún al interior de la propia banda. A lo largo de cerca de veinte años de trayectoria, *Queen* se mantuvo constante en el estilo que lo caracterizó y sus integrantes permanecieron fieles a la banda hasta el final, sin embargo, donde fue evidente la constante versatilidad, fue en la imagen personal de su vocalista Freddy Mercury.

Desde las imágenes de sus primeros conciertos grabados, se ve a un Freddy

\* Profesor Investigador de Tiempo Completo del Colegio de Antropología Social de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

delgado, ágil, que se mueve por el escenario de una manera cadenciosa pero con una gran energía. Sin duda jugaba con sus movimientos sensuales que en ocasiones resultaban absolutamente explícitos, por ejemplo, cuando ponía el micrófono a la altura de sus genitales y movía su cadera para hacerlo más evidente. La connotación sexual de estos movimientos siempre fue manifiesta en él; y al parecer nunca tuvo el menor reparo en ello.

No era difícil que este cantante anduviera sin camisa o usara alguna ampliamente escotada con lo que mostraba su pecho cubierto de bello. Era curioso en este sentido que muchos de sus atuendos desafiaran el género normativo y a la vez rompiera esa ambigüedad con su propia anatomía. Freddy podía vestir atuendos con motivos florales, olanes, amplios vuelos, colores estridentes, que usaba en muchos de sus conciertos; también vistió otros tipos de atuendo, algunos de ellos totalmente entallados, formados por una sola pieza y que iban desde los hombros hasta los tobillos. Evidentemente su idea era contraponer a través de su apariencia, aspectos de lo femenino y lo masculino.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Es necesario hacer algunas anotaciones al texto de Sáez quien dice “podríamos decir que la heterosexualidad es uno de esos rasgos que constituyen la masculinidad ideal”. Desde mi punto de vista no hay duda de que el género normativo ha establecido a la heterosexualidad como constitutivo básico de la masculinidad, no obstante en esta idea de desestabilizar el género es claro que la masculinidad adquiere otras formas de representación que precisamente desde las formas no heterosexuales se están construyendo. Por otra parte, es importante que aquí haga un alto para reafirmar un planteamiento que se desarrolla a lo largo de este trabajo: los varones en general, independientemente de cómo construyan su práctica y/o su identidad sexual, han sido formados desde muy pequeños en la lógica masculina heterosexual que en todos ellos marca

En esta primera época, Freddy no tuvo empacho en usar algún tipo de maquillaje en el rostro además de barniz en las uñas, solía presentarse luciendo cabello largo, muy a la moda de la época, sin embargo era evidente que su intención no era aparecer *afeminado*, aunque sí gustaba de parecer trasgresor en términos de género. No tuvo una imagen delicada o suave, por el contrario, en sus conciertos era evidente que lo que más irradiaba era la energía de su voz y su cuerpo. En algunas ocasiones gustaba también de usar camisas a cuadros tipo vaquera o una chamarra de cuero muy al estilo leather; así podía pasar de una expresión de sí mismo de femenino a masculino y viceversa, a partir de las expectativas sociales existentes en su momento.

Era evidente que se sentía muy a gusto con su cuerpo pues gozaba mostrándolo sea a través de ropa entallada, escotada o cuando de plano andaba con el torso descubierto. A pesar de que su cuerpo no era especialmente musculoso solía moverse como si lo fuera, solía caminar moviendo sugestivamente la cintura. Sus brazos eran delgados pero podían parecer más musculosos de lo que eran en realidad a partir de la actitud que asumía y la manera en que se expresaba corporalmente. Su rostro era especialmente tosco de facciones y quizás era esto lo que lo hacía destacar de sus compañeros que en contraste eran de facciones sumamente

---

“su experiencia subjetiva de la masculinidad” y ello genera reacciones diversas a las tecnologías del género. Los sujetos gay de los que se habla, no aprendieron estos modelos por imitación del hombre heterosexual sino como su propia construcción de lo masculino. El sentido performativo del género, de hecho tiene que ver con estas construcciones imaginarias de la masculinidad que conllevan la recreación de estos estereotipos (List, 2007: 72).

finas. Su prominente dentadura, su amplia boca y su gran nariz le daban un aspecto muy varonil.

Es posible observar en él y en su grupo, una lenta transición a nuevos modelos estéticos más acordes con la moda del momento. De entre ellos sólo Bryan mantuvo su cabello largo y rizado a lo largo de la vida del grupo, y sin embargo el resto de la imagen cambiaba para actualizarse. Es sintomático que Freddy adoptara el estilo *clon* que resaltaba entre los hombres gay de clase media de Estados Unidos en los noventa, es decir un estilo mucho más masculino del que solía usar al inicio de su carrera, al cual se acomodó rápidamente. Uno de los detalles que se pueden destacar de esta imagen es el bigote que transformó su fisonomía al suavizar sus rasgos, haciendo menos prominentes sus dientes y dándole una nueva forma a su boca. Su actitud en el escenario por supuesto siguió siendo de una gran energía, sin embargo sus nuevos atuendos pretendían resaltar aún más su virilidad. Es obvio que los cambios no se dieron en relación a lo que mostraba de su cuerpo, sino hacia la imagen de conjunto que se hizo, como señalaba, más viril.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> “Curiosa y reveladora en este sentido es la evolución de Freddy Mercury. Emergió con una imagen ‘glam’ derivada del rock psicodélico y prima hermana de los New York Dolls: trajes de raso blanco ajustados al talle, pantalones acampanados, pelo largo y maquillaje le daban, en la primera mitad de los setenta, un porte equivalente al de Steve Tyler, cantante del grupo Aerosmith, ambos sucesores del Mick Jagger de la película *Performance* (1970) El nombre del grupo de Mercury, ‘Queen’, evoca el Gay Liberation Front inaugurado en Londres al principio de esa década. Entonces pudo parecer, por un momento, que el nuevo andrógino y la tendencia gay coincidían. Pero más tarde Mercury se transformó en una ‘muscle queen’. Pasó del andrógino glam heredero de los sesenta a un hombre morrudo e

Uno podría preguntarse ¿cuál es ese aspecto que hizo de Freddy un personaje distinto a muchos cantantes de la época?, ¿por qué habría que destacar su figura? Quizás uno de los aspectos principales que haya que rescatar de este intérprete es el hecho de haber podido pasar de una imagen cercana al ‘drag’ hasta el alcance de propuestas hipermasculinas, pero experimentando los matices existentes entre estos extremos. Mercury Probó distintas imágenes, distintos ‘looks’; pero fue obvio que detrás de todos ellos había una misma personalidad que siempre los trascendió.

A lo largo de los 20 años que duró su carrera, su vida personal también tuvo cambios importantes y quizás uno de los más trascendentes fue haber asumido su preferencia sexual no heterosexual. Así de versátil fue. Los inicios de su carrera los hizo con una relación “heterosexual” hasta que después de unos siete años se dio cuenta de que lo suyo eran los hombres. No voy a decir que haya cambiado su deseo o su sexualidad, más bien creo que transitó por un proceso de auto-descubrimiento personal que le permitió ir circulando a través de esos giros de su propio deseo. ¿Cómo reconocer los cambios realmente trascendentes del cantante? ¿Qué fue más importante, su imagen o su deseo? Obviamente depende para quien. Los cambios en su vida personal le permitieron establecer una relación afectiva con el que sería su compañero hasta los últimos días de su vida, pero

---

hirsuto, de cabellos cortos y bigote, que exhibe los bíceps y los pectorales sobresalientes de una camiseta de breteles. Murió de Sida, uno más de los clones enfundado en un rotundo cuerpo varonil. Fuera del caso de este rocker gay, el supermacho reinó en la música pop” (Echevarren, 1998: 57).

para sus seguidores fue importante ver cómo un grupo con veinte años en el escenario se mantuvo actualizado sin renunciar a su estilo.

Desde mi punto de vista, Masculino y Femenino fueron dos dimensiones que nunca causaron conflicto en la carrera de Freddy pues las manejaba a ambas con soltura, jugaba con ellas, podía pasar de una a otra con destreza y sin el menor problema, como cuando el grupo hizo el video para *I Want to Break Free* (1984), en el que todos se travistieron en un juego en el que precisamente de lo que se trataba era de cuestionar el género, y donde Freddy construyó un personaje especialmente interesante al usar minifalda, medias y zapatos de tacón pero sin abandonar su ya conocido bigote; y podría preguntarse ¿qué pretende con esa imagen Freddy? No es muy plausible a la vista de toda su carrera que haya pretendido rescatar su masculinidad, más bien pareciera que la pretensión era precisamente lograr un contraste entre lo masculino y lo femenino, rescatar la existencia de esos dos aspectos en su propia personalidad.

Así, es posible ver cómo pasó de una imagen que el glam puso de moda: andrógina; hasta una imagen hipermasculina; y de una vivencia heterosexual hasta otra abiertamente homosexual. Evidentemente hizo coincidir ambos aspectos de su vida y quizás ahí fue donde estuvo el éxito de su carrera: haberse mantenido congruente consigo mismo. Es difícil ubicar en esta discusión la figura de Mercury principalmente porque se trata de alguien que sale de los parámetros sociales señalados para la masculinidad. Pensemos que para principios de los años 70, muchos grupos de rock habían incorporado la imagen *glam*. Ya desde la aparición de los Beatles,

con su look, era de esperarse que los cantantes de este género aparecieran con nuevas variantes, y sin embargo, aún dentro de esos contextos, resultaba interesante advertir cómo se presentaban solistas y grupos. El movimiento *hippie*, la moda unisex había puesto el énfasis en esta otra clase de imágenes.

Sin embargo, hay quien opina que el contexto en el que surge *Queen* en Inglaterra estaba siendo ocupado en ese momento por el naciente estilo punk rock, lo que hace aún más relevante los inicios de un grupo que nada tenía que ver con ello, y que más bien estaba remitiéndose a un género que se suponía iba de salida en el gusto musical, al menos en ese país. A lo que voy es que estas imágenes de *Queen* ayudan a pensar el planteamiento que pretendo hacer en este texto, y es el sentido que tiene la relación entre la masculinidad y la preferencia sexual.

Las posibilidades de analizar esta presencia de lo masculino y lo femenino por supuesto no se agotan ahí. Una importante película del cine internacional fue sin duda *Muerte en Venecia* (1971) en la que el joven Tadzio representaba esa imagen perturbadora y fascinante. Gustav observa al adolescente que intenta seducirlo con su belleza y su aire de inocencia. Esa belleza que Germaine Greer sostiene que le es negada a lo femenino: “Pocas personas pondrán hoy en duda que a las mujeres se les trata como objetos sexuales: se las considera un cuerpo cuya misión primordial es llamar la atención de los hombres. Aunque todo esto es cierto, también lo es que, al mismo tiempo, las mujeres están condenadas a fracasar irremisiblemente en su misión de seducir, pues los chicos lo hacen mejor” (Greer, 2003: 7).

La oposición entre hombres y mujeres e incluso entre masculino y femenino puede entonces volverse ambigua de múltiples maneras, lo que han aprovechado muchos personajes sobre todo en diversos ámbitos de la vida pública. En este sentido, no menos perturbadora es la imagen de David Bowie, otro andrógino, quien además juega con una sexualidad ambigua. Y aquí vale la pena recordar aquella famosa cinta *El ansia* (1983), que reunía a dos vampiros que como en muchos otros textos les asignaba un papel ambiguo a su sexualidad. Pareciera que esta idea del vampiro chupador de sangre permitiera pensar en otras metáforas sexuales con la consiguiente interpretación de los roles de los participantes.

Esta idea ha atravesado la mente de muchos creadores de historias de vampiros como en *La danza de los vampiros* (1967) o en *Entrevista con el vampiro* (1994). Estas ideas transforman la percepción de los vampiros como seres sangrientos para volverlos profundamente eróticos.

Evidentemente la imagen de Bowie no es andrógina a partir de su personaje vampiresco. De hecho es conocida y comentada su *ambigüedad sexual* y por supuesto su imagen corporal apela a esa misma ambigüedad. Los modelos de ropa masculina, entre los que se encuentran los de Calvin Klein, representan también ese rostro de líneas suaves instalado en un potente cuerpo masculino. En este caso como en otros más, la publicidad explota esta imagen andrógina.

En una página dedicada a tratar el tema de la moda podemos leer la siguiente idea:

Para conquistadores... los verdaderos protagonistas del comienzo de este nuevo siglo, aquellos que cuidan su cuerpo

y su rostro sin ningún rubor... y que no tienen prejuicios *demodees*... Para chicos con apariencia ambigua, pero que quizás, son más masculinos que los demás... o no?

(www.centromodaonline.com)

En este sentido es importante rescatar de Judith Butler una idea que nos ayuda a pensar esos planteamientos...

La suposición de un sistema binario de géneros mantiene implícitamente la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o si no, está restringido por él. Cuando la condición construida del género se teoriza como algo radicalmente independiente del sexo, el género mismo se convierte en un artificio vago, con la consecuencia de que *hombre* y *masculino* pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre y *mujer* y *femenino* tanto uno de hombre como uno de mujer (Butler, 2001: 39)

## LAS DIVERSAS MIRADAS DE LOS CUERPOS

Ahora bien, desde que tempranamente mucha gente descubrió parte del potencial comercial de Internet han crecido de manera exponencial los sitios dedicados a la pornografía al punto de que muchas veces resulta difícil poder eludirlos, lo mismo que algunos otros se vuelven 'pegajosos', volviendo difícil sacudírselos una vez que han llegado hasta una computadora. Pueden ser contadas por millones las páginas Web que ofrecen una cantidad y una diversidad inaudita de imágenes de hombres, de mujeres, de niños; solos, en parejas, en grupo; desnudos, teniendo prácticas sexuales, etcétera, etcétera.

Pero, además, muchos de ellos ofrecen imágenes de *los famosos* en escenas de desnudo. Otras ofrecen, por el contrario, *amateurs*, y hasta imágenes de personas que no se percatan de que son fotografiadas o grabadas. Cada vez más páginas le ofrecen al visitante incluso la posibilidad de poner sus propias fotos en el sitio para ser vistas por otros, y muchas otras invitan a sus visitantes a hacer *pruebas* para convertirse en estrellas porno. La comercialización de estos sitios se ha vuelto un negocio impresionante.

Y para los más tímidos o discretos o que no pretenden entrar en esos círculos, pero si quieren ampliar las posibilidades de tener encuentros sexuales, siempre queda la opción de poner la propia imagen en las páginas de encuentros donde es posible ver fotos de penes, nalgas, torsos, rostros, e incluso de sujetos de cuerpo entero cada una con su respectiva descripción o solicitud para ser observada por los miles de visitantes a esos sitios y eventualmente establecer algún contacto. El nuevo *Cyborg*, sitio Web que permite incluso encuentros sexuales virtuales a través de imágenes transmitidas por cámaras personales, esta a disposición de todo mundo las 24 horas del día.<sup>3</sup>

Resulta sin embargo revelador el hecho de que estas imágenes proyecten un estilo de ser hombre. En este sentido, me parece importante afirmar que las identidades entre otras cosas son normativas, y las que se muestran a través de esas páginas lo son aún más, pues en ellas clara-

mente se resalta el tipo de sujeto que se supone responde a una identidad particular. Así, si se ingresa a una página gay lo que se encontrará será la imagen de un hombre *característico* de esta orientación sexual, y del mismo modo sucede cuando se ingresa a una página leather u oso; en cada caso se muestra el tipo de hombre que se espera que se identifique con esas categorías.

Es sintomático, además, el hecho de que la mayoría de los modelos que se exhiben correspondan a realidades diferentes a las mexicanas, aún cuando se trata de páginas hechas en nuestro país. En este sentido se encuentra a hombres o jóvenes gay (regularmente sin ningún tipo de descripción pues se da por hecho que serán blancos, delgados, jóvenes, lampiños, y por supuesto de buena posición económica); luego vienen los gay *de color*: “ebony” (se trata de población afrodescendiente que se supone tienen penes con un tamaño promedio más grande que el del resto de los hombres, y además que tienen una enorme energía sexual), “latinos” (aquí por supuesto entran todos los latinos o los que lo parezcan, aún cuando sean de piel blanca), “orientales” (y aquí entran todos los asiáticos o con rasgos que hagan pensar que lo son).

Son cuerpos perfectos, cuerpos que resaltan una imagen masculina increíble en la que evidentemente destacan atributos como la musculatura, la firmeza y tensión de la piel, la ausencia de imperfecciones. Son *cuerpos sanos*, cuerpos en los que todo se encuentra “en orden”, son cuerpos *masculinos* en los que no existe el *menor asomo de afeminamiento*. ¿Pueden ser estos cuerpos ‘abyectos’? ¿Dónde acaba finalmente la sospecha?

<sup>3</sup> Solo por poner un ejemplo del tipo de mensajes que es posible encontrar: “Lo que venga es muy bueno. Busco conocer... de preferencia chavillos entre 18-23, para salir a tomar un café, unas chelas o de plano un rato de buen sexo... si te animas vemos qué onda...”

## LOS CUERPOS ABYECTOS

Es difícil poder hablar del cuerpo en este texto sin perder de vista los elementos a los que me he referido anteriormente. Indudablemente es problemático plantear una discusión sobre el cuerpo sin caer en esa visión cartesiana de occidente, de la que ha hablado David Le Breton<sup>4</sup> y además retomando la idea de la materialidad de los cuerpos en los términos de Judith Butler. Ahora bien, uno de los aspectos que quiero rescatar en este trabajo es el papel que cumple el cuerpo en relación con la masculinidad, porque me ha resultado cada vez más evidente, que es en el cuerpo donde se materializan muchos de los aspectos que le dan sentido a la masculinidad, independientemente de la preferencia sexual.

Es así que la referencia a los cuerpos ‘abyectos’ pasa precisamente por esa consideración que se refiere a cuatro aspectos que considero se encuentran íntimamente relacionados: cuerpo, género, deseo y práctica sexual que he venido explorando. Considero que es claro precisamente que los hombres en la construcción de su identidad no logran una clara unidad entre esos elementos, los cuales transcurren de manera independiente. El cuerpo es donde se materializan estos aspectos pero no por ello lo hacen evidente al entorno.<sup>5</sup> Por ello precisamente es que

existen fuertes problemas para dar reconocimiento a travestis, transexuales y transgéneros, porque como nadie, son considerados abiertamente cuerpos abyectos.

Es muy importante tomar en consideración el planteamiento de Le Breton, en el sentido de que es en la modernidad cuando empezamos a percatarnos de que tenemos un cuerpo, que es una posesión muy preciada, pero que al final podemos actuar sobre ella. Es así, que bajo esa premisa, se ha podido desarrollar una serie de prácticas a propósito de los cuerpos, que inicialmente se justificaron bajo un enfoque médico, pero que fueron pasando a segundo término para ubicarse como un argumento fundamental; el estético, la necesidad de encajar socialmente en un contexto que exige cada vez más de los cuerpos. Dentro de esos aspectos visibles de los cuerpos, el de la virilidad es un valor fundamental. La práctica gimnástica ni siquiera ha resultado suficiente para esa exigencia. La forma, los contornos de los cuerpos obviamente tienen que ver con esas prácticas. Es más importante parecer fuerte que serlo, es más importante tener una musculatura producto del ejercicio repetido del gimnasio, que producto del esfuerzo físico del trabajo.

---

productivo del poder. Y no habrá modo de interpretar el ‘género’ como una construcción cultural que se impone sobre la superficie de la materia entendida o bien como ‘el cuerpo’ o bien como su sexo dado. Antes bien, una vez que se entiende el ‘sexo’ mismo en su normatividad, la materialidad del cuerpo ya no puede concebirse independientemente de la materialización de esa norma reguladora. El ‘sexo’ no es pues sencillamente algo que uno tiene o una descripción estática de lo que uno es: será una de las normas mediante las cuales ese ‘uno’ puede llegar a ser viable, esa norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural” (Butler, 2002a: 18).

<sup>4</sup> “Las concepciones del cuerpo son tributarias de las concepciones de la persona. Así, muchas sociedades no distinguen entre el hombre y el cuerpo como lo hace el modo dualista al que está tan acostumbrada la sociedad occidental” (Le Breton, 2002b: 8).

<sup>5</sup> “lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más

En esa definición de *los cuerpos que importan*, como lo señala Butler, no es la referencia a la imagen corporal lo único significativo, y de ahí la ilusión de muchos gays que esperan que pareciendo heterosexuales pasarán a formar parte de los cuerpos que importan. Y es una ilusión pues su condición, como parte de ellos, se mantendrá sólo mientras la apariencia también lo haga. Hace muy poco tiempo pensaba en dos casos sonados en nuestro país: uno de una pareja de jóvenes quienes decidieron pasar sus vacaciones en la playa, en uno de los destinos más costosos de nuestro país, ellos fueron echados del hotel una vez que se constató que eran homosexuales; su dinero y su apariencia no fueron suficientes para ser tratados como el resto de los visitantes.

El otro caso es el de un joven ejecutivo de la empresa Coca-Cola en México, un brillante empleado que rápidamente había ido escalando posiciones al interior de la compañía gracias a su talento en los negocios, y justo cuando iba a alcanzar uno de los escaños más altos fue despedido al ser descubierta su homosexualidad; en ese momento perdió importancia la enorme calidad de su trabajo y ser un personaje clave en el éxito de los negocios, no podía perdonársele su preferencia aún cuando la pudiera mantener oculta ante los demás. La masculinidad no se expresa únicamente a través de una imagen corporal: ser varón, blanco, vestir a la moda, ir al gimnasio, lucir bien no es suficiente dentro de los parámetros socioculturales. La heterosexualidad es un requisito indispensable.

Lo que pretendo es dejar claramente planteado ese otro elemento de la fórmula en relación al cuerpo. Son 'abyectos' los cuerpos que no son inteligibles, dice

Butler,<sup>6</sup> ¿y por qué no lo son? Porque no siguen la lógica heterosexual, porque no basta tener cuerpo de hombre y comportarse como hombre, hay una exigencia social hacia la práctica heterosexual y cualquier transgresión viene acompañada de una sanción social. De ahí que los hombres que no puedan cumplir con ello se refugien dentro del *closet*, pues ahí pueden mantenerse al menos momentáneamente a salvo de la furia homófoba que persigue a los que no cumplen con los términos planteados.

## DE LA HOMOFOBIA

Muchos hombres que tienen sexo con otros hombres consideran que siendo ellos *activos* mantienen intacta su 'imagen' ante el entorno; hasta que su esposa, sus amigos o cualquier otra persona les dice "Puto". Así, he podido tener contacto con muchos hombres, padres de familia cuya angustia mayor es que algún día su esposa y principalmente sus hijos, se enteren de sus *andadas*, pues ven como consecuencia lógica el repudio de ellos.

Sin embargo, es significativo que muchos hombres no le otorguen mayor importancia a esos encuentros a los que rechazan definir como homosexuales pues

<sup>6</sup> "Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres 'abyectos', de aquellos que no son 'sujetos' pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo 'abyecto' designa aquí precisamente aquellas zonas 'invivibles' 'inhabitables' de la vida social que sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo 'invivible' es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos" (Butler, 2002a: 20).

ellos *sólo están echando desmadre*. En este caso, los hombres que así lo perciben se identifican como absolutamente diferentes “a los que se cogen”. Las referencias a la sexualidad heterosexual están continuamente presentes y como elemento central tienen implícita una sexualidad centrada en los genitales y escasamente abierta a la exploración de otras posibilidades. Precisamente es en esta negación a los cuerpos masculinos donde se puede ver introyectado el discurso homófobo. El cuerpo del otro sólo sirve para dar satisfacción a los propios genitales y menos aún para ser tocado por ese otro del que se obtiene placer pero que también al que se desprecia. Hablar de diversidad sexual implica necesariamente hablar de homofobia pues esta se encuentra enraizada en los prejuicios que históricamente se han construido acerca de la disidencia sexual.

Es un hecho que este es un tema que resulta sumamente complicado porque constantemente salen a relucir aspectos muy íntimos de los sujetos, en los que se expresa la intolerancia hacia esas formas de práctica sexual que se salen de la norma heterosexual. En diferentes contextos y circunstancias, como parte de diversos trabajos de investigación, me he topado con el hecho de que muchos sujetos que afirman tener una mente abierta hacia las posibilidades diversas de ejercicio de la sexualidad, al verse confrontados personalmente con hombres gay por ejemplo, se les acaba esa *tolerancia*.

Hasta aquí he planteado algunas cosas que me parecen centrales en la discusión de la homofobia: una de ellas es que no se trata de un odio irracional, por el contrario, aquí lo entiendo como algo totalmente racional que se ha construido a

partir del género normativo al que se refiere Butler, es decir, la homofobia representa precisamente ese rechazo a las formas en las que se expresa la sexualidad y que se salen de su forma normativa. Pero además, y este es otro elemento que quiero señalar, la homofobia también responde al género normativo, es decir, en la práctica actúa rechazando las formas culturalmente señaladas que se salen del orden normativo y por lo tanto actúa como una forma de *tecnología de género* (De Lauretis).<sup>7</sup>

Es un hecho que la efectividad de la homofobia reside en estar basada precisamente en estos elementos. De ahí que lo que se ha llamado homofobia introyectada esté tan arraigada en los sujetos gay, que de alguna manera aceptan esa misma lógica: cumplir con el género y la sexualidad normativa. Líneas atrás me refería a cómo en el cuerpo se encuentran materializados los aspectos que le dan sentido a la masculinidad, y también es por ello que cuerpo y homofobia se encuentran relacionados.

Evidentemente, esto hace que, además, la homofobia se exprese de distintas maneras y resulte difícil para muchos sujetos gay reconocerla. Por un lado, suele estar presente la negación, no reconocer como homofobia un sinnúmero de actos que los sujetos a nuestro alrededor hacen continuamente como reacción a nuestra

<sup>7</sup> “Un posible punto de partida consistiría en pensar el género de acuerdo con la teoría de la sexualidad de Michel Foucault quien concibe una ‘tecnología del sexo’, y en argumentar que también el género –como representación y autorrepresentación– es producto de diversas tecnologías sociales –como el cine–, de los discursos institucionalizados, de diversas epistemologías y prácticas críticas, así como de las prácticas de la vida cotidiana” (De Lauretis, 1991: 234).

preferencia sexual. Por otro lado, muchos actos de homofobia se encubren atrás de otras razones de índole económica, laboral, social, y hasta racial, y de género. Es esta también una de las razones por las que casi no hay denuncias de homofobia, porque muchas personas han hecho un precario reconocimiento de su preferencia sexual y asumir como homofóbicos esos actos podría significar un daño más.

Líneas atrás señalaba también que el sentido normativo de la identidad, y me refería a la sexual, pues en ese mismo sentido, en el caso de la identidad gay por ejemplo, se rechaza construir una imagen femenina o afeminada del cuerpo; diferente de las imágenes andróginas de las que he hecho referencia. De ahí el rechazo por parte de los mismos sujetos gay a transexuales, travestis y transgénero, a partir de una visión homófoba del cuerpo que no acepta aún desde el ámbito mismo de la diversidad sexual, la trasgresión a la masculinidad. En este sentido la homofobia no parte necesariamente de los sujetos heterosexuales, aunque obviamente sean estos quienes con mayor celo la mantengan presente. Esto por supuesto no es un hecho que se quede a nivel individual, pues la organización misma de las sociedades parte de este principio y por tanto se refleja a través de sus instituciones.

Así, los numerosos asesinatos por razones de homofobia suelen ser tratados por parte de las autoridades de *procuración de justicia*, como “crímenes pasionales”. Esto, por supuesto, no es gratuito y vemos como nuevamente los estereotipos de género salen a relucir. Dice Katy Davis “La concepción sobre el cuerpo femenino como más cercano a la naturaleza que el cuerpo masculino, ha sido un instrumento en la justificación para el alejamiento de

las mujeres de la educación superior, o más recientemente exoneradas de pagar asesinatos por sus furiosas hormonas” (sin año de edición). En el caso que estaba señalando antes, es común la fórmula: homosexual = afeminado = furiosas hormonas. Bajo la lógica de que el mundo está organizado cartesianamente en hombre/mujer y masculino/femenino, si uno es un hombre pero no sigue la lógica heterosexual que lo llevaría a relacionarse sexualmente con una mujer, entonces no se es hombre.

Así, suele darse carpetazo a los expedientes de asesinatos de sujetos gay bajo la lógica de que el único móvil posible es el pasional y por tanto el culpable tiene que ser necesariamente también homosexual con lo cual además se acrecientan los niveles de homofobia y de violación de los derechos humanos. Así, nadie suele resistirse a contar un chiste de putos, jotos o maricas, y mucho menos a reírse de ello, así cotidiana y permanentemente. En cualquier sitio o momento es posible lanzar uno de esos chistes o bromas que al final cualquiera se ríe de ello, excepto, posiblemente, el aludido. Así, constantemente se están poniendo sobrenombres, se buscan nuevas fórmulas para lograr la broma y en muchos casos entre más ofensivo resulta más jocoso.

Por supuesto, la homofobia no está completa si no se considera el *closet*, al que ya he hecho referencia y que como he mencionado funciona a la manera de las disciplinas a las que alude Foucault. En este sentido el clóset funciona como una contención, con la idea de que se mantenga oculta la preferencia sexual, se trata de mantener el orden heterosexual aunque sea aparentemente.

Sin embargo, también el clóset puede funcionar como un elemento estratégico

para la propia seguridad del sujeto sexodiverso. Sobre todo en ciertos contextos puede llegar a ser muy riesgoso hacer pública la preferencia sexual por lo que muchos sujetos lo usan de manera estratégica. A pesar de que la apertura del tema en todo tipo de ámbitos públicos y de que muchos más sujetos viven abiertamente su preferencia sexual, para muchos sujetos sigue siendo un proceso sumamente complicado independientemente del contexto de que se trate. Muchos se imaginan que son constantemente observados para descubrir su preferencia sexual lo cual hace de ésta algo clandestino y que se vive de esa manera.

## CONCLUSIONES

Con lo revisado hasta ahora es evidente lo complejo de la construcción de identidades, marcadas tanto por el género como por la preferencia sexual de manera simultánea, pues ahí se encuentran muchas de las complejidades para su construcción. Como ya lo he señalado, las identidades, y particularmente las sexuales, han resultado ser difíciles de construir de manera estable, en buena medida porque los mismos elementos de género y preferencia sexual no lo son.

Por otra parte, es un hecho que la masculinidad sigue siendo altamente valorada, y por tanto los elementos que le dan sentido, de ahí que aún cuando en muchas circunstancias se hayan presentes formas diversas de construirla, suele optarse por generar una imagen hacia el exterior que resulte “correcta”. No obstante, bajo la lógica planteada por Butler, es obvio que la dificultad de conciliar los elementos de cuerpo, género, deseo y práctica sexual

vuelven múltiples las formas de construir esas identidades. Es decir, en la combinación de estos elementos las posibilidades son muchísimas aún cuando desde el sentido normativo sólo se reconozca una de ellas.

Es decir, nos encontramos con dos elementos fundamentales aunque contradictorios en cierto sentido: por un lado el sujeto, a partir de su deseo, de su preferencia sexual, materializa su género, va generando un sujeto que puede seguir los más diversos caminos. Puede ser que sobre un cuerpo de hombre se construya una identidad femenina o viceversa o puede que existan otras formas diversas de construir esa identificación. Por otro lado, sabemos que los sujetos en términos culturales no actúan de *motu proprio*, regularmente dicha construcción responde a las propias posibilidades socialmente existentes. Vuelvo a un punto que he señalado a lo largo de este trabajo... los sujetos utilizan los referentes culturalmente existentes.

Sin embargo, han surgido nuevas expresiones que han resultado aún más inquietantes que las que se conocían hasta ahora. Son las que han logrado de alguna manera traspasar la dicotomía de género y establecer a partir de otros referentes el sentido de su propia identidad. De ahí la importancia que tiene pensar por ejemplo en el andrógino en tanto que de alguna manera subvierte el orden genérico.

En los últimos lustros ha habido un movimiento consistente aunque muy incipiente, de sujetos que están en una importante búsqueda de nuevas maneras de construir sus identidades, tratando de eludir los órdenes genéricos, aún cuando en muchas ocasiones lo que se haga sirva precisamente en sentido inverso, es

decir, reproduzca muchos de los estereotipos de género.

Algunas de las identidades sexuales precisamente han hecho eso. Por ejemplo, desde el movimiento *leather* la búsqueda es consolidar los aspectos considerados masculinos y a partir de ello definir el sentido de la identidad sexual, lo que hacen es reafirmar precisamente el carácter normativo de ésta. En el caso de los osos sucede algo similar, aunque con mayores posibilidades de explorar expresiones diversas, pues algunos grupos reivindican formas de expresión personal consideradas como *femeninas*, como sería la ternura por ejemplo.

En todos estos casos la búsqueda es explorar los aspectos *masculinos* y *femeninos* como si se tratara de elementos esenciales de los sujetos. Al darles un cierto valor en la construcción misma de la identidad, de alguna manera se les esencializa. Ahora bien, la cada vez mayor posibilidad de manipulación de los cuerpos ha permitido actuar sobre ellos en el mismo sentido que he planteado aquí. La posibilidad de modificar los cuerpos al punto de lograr el cambio de sexo, ha llevado a cada vez más sujetos a tratar de intervenir sus propios cuerpos para lograr una imagen aceptable socialmente y ¿por qué no? a la moda.

A partir del desarrollo de este trabajo considero importante rescatar la noción *queer* pues permite pensar en muchísimas formas de construir identidades no normativas. Evidentemente estas surgen de la desigual organización de la sociedad que coloca en una posición jerarquizada a hombres y mujeres y de estos a sectores caracterizados por razones de etnia, clase, raza, etcétera. En este sentido las condiciones en las que viven y se relacionan los

distintos sectores sociales ante algunos factores a los que me he referido como la homofobia por ejemplo, se vivan de manera distinta: no es lo mismo ser un hombre gay de clase media que gracias al clóset logra mantenerse encubierto al interior de su propio grupo social, que las circunstancias en las que puede vivir un chico homosexual pobre, de origen campesino al que cada una de sus características serán identificadas como agravantes en los distintos sistemas de discriminación y violencia.

Es así que evidentemente los sistemas de prestigio, pero también los de discriminación, no son uniformes. Hay diversas condiciones que van sumando esas distintas formas de discriminación y violencia pues obviamente, como se ha podido denunciar, se sufren dobles o triples formas de exclusión producto de género en primer lugar, y otras diversas que responden a realidades socioculturales específicas.

La demanda de *normalizar* la marcha del orgullo se ha mantenido constante a lo largo de varios lustros. Muchos de sus participantes, pero sobre todo de los que se oponen a salir, continúan exigiendo que transexuales, travestis, transgéneros, etcétera, no *escandalicen* con su presencia, que *respeten* al resto de la sociedad no mostrándose tal cual son. La aspiración de muchos sujetos gay es precisamente poder asimilarse lo más posible con los heterosexuales.

En este sentido, a la homofobia se suma la misoginia, el racismo y muchas otras formas de intolerancia que se encuentran en contra precisamente de las formas de diversidad. Desde esa perspectiva *queer* hay precisamente la búsqueda de hacer a un lado esas formas autoritarias que pretenden definir el sentido mismo de la

identidad sexual. Me parece, sin embargo, que ante esta propuesta no pierden vigencia las identidades gay, lesbiana o bisexual en términos políticos, pues permiten posicionarse de manera distinta en los ámbitos sociales. Ya había señalado en otro trabajo anterior que asumir una identidad de este tipo es de suyo un acto político, pues implica una toma de posición. No se trata sólo, en este sentido, de una práctica sexual, se trata de una posición frente a la sexualidad y el género normativos.

## BIBLIOGRAFÍA

Butler, Judith (2001) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós-Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.

De Lauretis, Teresa (1991) "Tecnologías del género", en Ramos Escandón, Carmen (comp.) *El género en perspectiva. De la dominación universal a la representación múltiple*, México, UAM Xochimilco.

Echevarren, Roberto (1998) *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*, Buenos Aires, COLIHUE.

Greer, Germaine (2003) *El chico. El efebo en las artes*, Barcelona, Océano.

Lancaster, Roger N. (1998) "La actuación de Guto. Notas sobre el travestismo en la vida cotidiana", en Balderston, Daniel y Donna J. Guy (comp.) *Sexo y sexualidades en América Latina*, Buenos Aires, Paidós.

Le Breton, David (2002) *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Sedgwick, Eve K. (1998) *Epistemología del armario*, Barcelona, De la Tempestad.



# EL CUERPO HUMANO COMO INSTRUMENTO SUBCULTURAL

DE LOS INICIOS DEL *HEAVY METAL* AL SIMBOLISMO RITUAL DEL *BLACK METAL*\*

Stephen Castillo Bernal\*\*

## ALGUNOS ELEMENTOS TEÓRICOS

Los individuos, por naturaleza, tienden a agruparse en comunidades sociales que son afines con sus intereses personales e ideológicos. De esta manera, los sujetos se insertan en diferentes comunidades de sentido o subculturas. En términos generales, una subcultura constituye foros o espacios de integración de diversos sectores sociales, mismos que se identifican con distintos ideales y que les ofrecen identidad y seguridad a estos agentes sociales. Asimismo, las subculturas buscan resolver, de manera real o simbólica, las contradicciones sociales existentes en la cultura local (Stahl, 1999). En este sentido, debemos entender que las subculturas se encuentran subsumidas dentro de una red cultural más amplia (*Idem*).

Cabe mencionar que las subculturas “anclan” a sus partidarios a partir de ciertas afinidades cognitivas y elementos identitarios entre los cuales podemos mencionar la edad, el sexo, la clase social o la filiación étnica (Castillo, 2005). Asimismo,

siguiendo a Herzog, Mitchell y Soccio (1999), los grupos subculturales pretenden no ser subsumidos por la cultura históricamente dominante y buscan legitimar socialmente sus mecanismos de expresión. Podemos argumentar, con base en la argumentación anterior, que las subculturas se constituyen por grupos de individuos que tienden a organizarse en función de diferentes prácticas e intereses comunes (Castillo, 2005).

Sin embargo, la comunicación intencional, constituida primordialmente por el plano de aceptación visual, se torna un elemento fundamental en la configuración de estos grupos intersticiales. Esto quiere decir que algunas manifestaciones sociales como el vestido, actitudes, música, rituales (Fournier y Jiménez, 2005: 307), así como distintos tipos de lenguaje, tienen la posibilidad de ser codificados por los partidarios de una subcultura, además de que le imprimen su carácter identitario.

En el caso que aquí nos atañe, las manifestaciones corpóreas cargan un lenguaje simbólico que puede ser leído por los integrantes de una subcultura y, en consecuencia, puede ser diseccionado a partir de un ejercicio interpretativo. Decimos lo anterior en función de que la

\* Todas las traducciones del manuscrito son del autor.

\*\* Posgrado en Arqueología. Escuela Nacional de Antropología e Historia.

misma cultura, siguiendo a Millán (2001: 23), puede considerarse como un sistema de lenguaje articulado. Sobra decir que las significaciones corporales son una construcción social, por lo que su edificación varía de acuerdo con los ritmos históricos de aparición del saber y las tradiciones singulares de la cultura (Fournier y Jiménez, en prensa; Foucault, 1999).

Bajo un esquema simbólico, el cuerpo humano es la representación abstracta de los ideales cosmovisionales de una sociedad, así como de las generalidades de los sistemas sociales (Giddens, 1984: 36). De igual manera, el cuerpo humano se convierte en un portador de elementos simbólicos que un grupo subcultural puede descifrar y que se instaura en el imaginario social<sup>1</sup> a partir de la praxis de las rutinas cotidianas (Bourdieu, 1977). Lo mismo podríamos argumentar para el ritual religioso, mismo que se relaciona con las manifestaciones ideológicas, políticas y sociales en las cuales los individuos participan a través de la fe y en donde la creencia y la puesta en escena de actividades diversas, puede definirse como una representación de lo divino, una puerta hacia lo trascendental (Collins, 2004).

Es conveniente mencionar que el cuerpo humano es una entidad biológica y social, misma que requiere de técnicas adecuadas para satisfacer sus necesidades de comunicación. En este sentido y siguiendo lo establecido por Mauss (1979:

<sup>1</sup> El imaginario social, de acuerdo con Castoriadis (1989: 34), se refiere a una realidad socialmente construida por los hombres, misma que depende de un tiempo y espacio determinado, por lo que se torna una construcción relativa. El imaginario social es una creación de significaciones, imágenes y figuras que le imprimen soporte, temor y limitantes a las taxonomías clasificatorias de las sociedades humanas.

342), las técnicas corporales (psicomotrices o de gesticulación) son actos mecánicos eficaces y tradicionales, ya que “no hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición. El hombre se distingue fundamentalmente de los animales [...] por la transmisión de sus técnicas y probablemente por su transmisión oral” (*Idem*). Siguiendo este argumento, el cuerpo humano se convierte en un objeto, una herramienta del ser humano que le permite desempeñar diferentes actividades cotidianas, mismas que serán reguladas y cualificadas por las etiquetas sociales construidas en la que el agente social se encuentre inserto.

Por otro lado, entendemos por símbolo como una manifestación abstracta de la realidad, culturalmente construida y que es relativa, esto es, depende de la sociedad que la genera, la utiliza, la adecua y transforma. Los símbolos son mensajes en donde se encuentran depositados los “poderes” de las mentalidades particulares y sociales que un grupo social busca perpetuar a través del ritual; asimismo, los símbolos son una dualidad, ya que representan algo concreto, aunado a que ponen en relación a otras manifestaciones de lo social (Fournier y Jiménez, en prensa; Castillo, en prensa). Asimismo, existen diferentes tipos de símbolos:

Los “mensajes” son de dos tipos. Un tipo, los que llamaré simplemente “mensajes”, emerge del contexto explícito, validador y social del ritual. El segundo tipo, lo que llamaré “metamensaje”, está compuesto por símbolos relacionados, sea en forma paradigmática (en asociación paralela; una metáfora basada en el reconocimiento de una semejanza) o sintagmática (en secuencia dialéctica; una metonimia basada en el reconocimiento

de una contigüidad). El “metalenguaje” se revela a través de la comprensión de la estructura lógica de materiales y actos simbólicos puestos en movimiento en un ritual particular (Vogt, 1983: 22, 23).

Los símbolos se representan materialmente a partir de la realización de determinados rituales. En este sentido, Turner (1980: 21) entiende por ritual una “conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas”. No obstante, Geist (2002: 7) realiza la precisión de que cualquier rito es un acto de transformación de la ceremonia, siendo esta última un acto de confirmación, por lo que las representaciones rituales no necesariamente se vinculan con sistemas religiosos. Dado lo anterior, todos los ritos sociales son de paso, ya que “en todos los casos se trata de la transición que vive un individuo o grupo social desde la visibilidad estructural” (*Idem*).

Turner, en lo concerniente al proceso ritual, se centra en los procesos liminares. Estos procesos definen al individuo como “carente de insignias y propiedades sociales, como muerto y vivo y no-muerto y no-vivo, al mismo tiempo” (*Idem*; Turner, 1995: 95). Turner (1980: 107) define la condición fundamental de los actores sociales liminares:

Su condición propia es la de la ambigüedad y la paradoja [...] Lo liminar puede tal vez ser considerado como el NO frente a todos los asertos estructurales positivos, pero también al mismo tiempo, como la fuente de todos ellos y, aún más que eso, como el reino de la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración, idea y relación.

De acuerdo con lo anterior, los seres humanos liminares no encuadran en las taxonomías culturales clasificatorias normales producidas por determinadas sociedades. Siguiendo esto, “una persona liminar elude la clasificación y estructura normales, por lo que supera potencialmente la distinción sexual, los ritmos cósmicos de la vida y de la muerte” (Fournier y Jiménez, en prensa). Es conveniente argumentar que los estados liminares remiten a la fantasía, lo no clasificado, las utopías, es el terreno de la hipótesis.

Finalmente, los dramas sociales acreados por las contradicciones de lo social son aliviados con una escenificación ritual que explica los fenómenos de la realidad social. A este respecto Turner (1982: 104-105) nos dice que:

En una cultura compleja es posible mantener un conjunto de géneros performativos y narrativos [...] en los cuales los problemas sociales, valores y crisis [...] son reflejadas como diversas imágenes, transformadas, evaluadas, o diagnosticadas en las labores típicas de cada género [...] hasta que muchas facetas del problema hayan sido iluminadas y vueltas accesibles a la acción conciente de remedio.

Por su parte, los rituales, así como su representación, requieren de personajes liminares carismáticos que guíen a sus seguidores, inculcándoles su percepción del mundo, sus ideales y formas de desenvolverse en sociedad (Fournier y Jiménez, en prensa). De esta manera, dichos seres ambiguos tenderán a configurar imágenes corporales que los convertirán en líderes de movimientos, en estereotipos a seguir y cuyas imágenes corporales contienen elementos simbólicos que sus

seguidores pueden interpretar. Así, el cuerpo se convierte en la expresión liminar de un ser carismático, un lenguaje alternativo al habla y que remite a idearios específicos como las contradicciones político-sociales, así como un mecanismo de resistencia cultural ante los de homologación cultural (Castillo, 2005).

### **ALICE COOPER COMO PARTEAGUAS IDEOLÓGICO Y MUSICAL**

Vincent Fournier, mejor conocido como Alice Cooper, conformó su primera agrupación a mediados de los años sesenta del siglo pasado (Pareles y Romanowski, 1983: 120). Como legítimo heredero de la ideología política, social y musical imperante gestada en aquel lapso histórico de la humanidad (Landy 1994), nuestro artista se caracterizó por desplegar en el escenario un conjunto de ejecuciones simuladas, como desgarrar *baby dolls*, así como “adornar” su cuerpo con una boa constrictora viva (Pareles y Romanowski, 1983: 120). En este tenor, el movimiento contracultural que se desarrolló en los años sesenta impactó en los idearios de Cooper y en sus líricas explícitas, mismas que cuestionaban las estructuras familiares, civiles, militares, teológicas, educativas e, inclusive, sexuales, convirtiéndolo en un icono subcultural de naturaleza liminal. De igual manera, el personaje aquí aludido tampoco escapó a los estragos provocados por el sistemático consumo de drogas, actividad característica del movimiento contracultural de los años sesentas (*Idem*).

No obstante, Cooper no fue el único personaje liminar de la época que subió a los escenarios con vestimentas de mujer y que concebía al movimiento del rock

análogo con las representaciones teatrales. En efecto, David Bowie puede caracterizarse como el personaje musical que consolidó el movimiento social andrógino y de ambigüedad liminal debido a que este importante músico inglés configuró su imagen artística a partir de la utilización de pestañas postizas, botas con plataformas, rubor en las mejillas, lápiz labial, además de teñir su cabello con tonalidades fuera de lo común (Palmer, 1976: 277).

Con base en lo anterior, Bowie consolidó su imagen musical a partir de una serie de imágenes corporales contradictorias, entre las que destacaron fuertemente la andrógina, la alienígena, la de estrella de rock o, incluso, la de personaje social decadente (Pareles y Romanowski, 1983: 60). Asimismo, este músico *sui generis* declaraba abiertamente su homosexualidad y bisexualidad en diferentes entrevistas (*Ibid*: 61). Sin embargo, su polivalencia psíquica, así como su genialidad musical y artística, volvieron a Bowie objeto de culto entre sus miles de seguidores (Palmer, 1976: 277) y como un referente directo de la ideología social construida y adoptada durante la década de los setentas del siglo XX.

Finalmente, otro personaje que castigó y contorsionó su cuerpo en sus representaciones musicales durante este mismo lapso histórico fue Iggy Pop. Iggy contorsionaba su torso desnudo utilizando el ritmo de su rock básico y abrasivo (Pareles y Romanowski, 1983: 437). Las representaciones teatrales desplegadas por este músico consistían básicamente en la realización de gritos guturales y primales, además de que cubría su cuerpo con crema de cacahuete y con bisteces de res crudos. No obstante a ello, sus presentaciones en vivo también eran esencialmente cua-

lificadas por la incisión de vidrios en el cuerpo del referido sujeto (*Idem*), provocando una atmósfera hilarante, masoquista y de autodestrucción musical e individual entre sus seguidores.<sup>2</sup>

No obstante, volviendo con la ideología y representación escénica de Alice Cooper, sustentamos que este personaje es un referente clave e inmediato de la actual ideología que adopta el *metal*, en específico el *black metal*. Sustentamos lo anterior en virtud de que este individuo paradigmático<sup>3</sup> oscurecía sus ojos con la utilización de maquillaje que le imprimía un carácter mortecino, aunado a que, en sus presentaciones en vivo, azotaba a los integrantes de su banda con un látigo, generando así atmósferas sádicas en sus conciertos (Palmer, 1976: 276). Aunado a lo anterior, Cooper, en la mayoría de las veces, salía a escena con pantalones entallados de cuero o de piel de víbora y con chaquetas negras de piel (lo cual puede considerarse como una influencia de la imagen corporal desplegada por Jim Morrison de *The Doors* [Fournier, 2005;

comunicación personal]), siendo esta última indumentaria característica de las primeras agrupaciones adscritas al *metal*.

Por si esto no fuera poco, el aludido personaje histórico se dejaba acompañar por una boa constrictora llamada *Ivonne*, misma que regularmente colocaba alrededor de su cuello y que también era dispuesta, de manera obscena, entre sus piernas (*Idem*). Vale la pena señalar que el erotismo, sexualidad, así como la personalidad bizarra, teatral y liminal que buscaba transmitir Cooper, se reforzaban cuando salía a escena vestido con ropa de maternidad y desgarraba ropa interior de mujer. De hecho, es conveniente mencionar que los primeros discos de este roquero incluyeron ropa interior femenina (Palmer, 1976: 277).

Asimismo, y como ya se mencionó, Cooper era partidario del sadismo teatral. En este sentido, dicho músico mutilaba pollos vivos en escena, así como cuerpos humanos de plástico, al son que recitaba el pensamiento de que “la violencia y el sexo venden” (*Idem*), provocando el delirio de sus seguidores. La mutilación, e incluso el consumo de animales “exóticos”, fue retomado posteriormente por una de las bandas emblemáticas del inicio del *proto heavy metal*: *Black Sabbath* (Pareles y Romanowski 1983: 46-47).

Con base en lo anterior y como acabamos de mencionar, consideramos que gran parte de los idearios de Alice Cooper fueron retomados por agrupaciones musicales posteriores, entre los que se puede citar el caso de Kiss (*Ibid*: 120, 309-310). Sin embargo, el acercamiento que Cooper sentía por el pensamiento autodestructivo, su simpatía por las tendencias necrófilas y mortuorias de la realidad humana, así como pronunciarse en contra de

<sup>2</sup> Vale la pena puntualizar que los personajes musicales aquí abordados no fueron los únicos que perseguían atmósferas teatrales en sus presentaciones, ya que se pueden citar los casos de John the Night Tripper, el cual se vestía con ropas africanas y realizaba simulaciones de hechizos vudú. Por su parte, la banda Genesis también le imprimía un fuerte énfasis al audiovisual en sus representaciones en vivo (Palmer, 1976), sin omitir tampoco a la teatral y sinfónica agrupación Jethro Tull.

<sup>3</sup> No en el sentido que Kuhn (2004) entiende por paradigma epistemológico y sociología de las comunidades académicas. No obstante, Cooper sí puede concebirse como un músico paradigmático o revolucionario, en el sentido de que su carisma y representación escénica, así como su afición por los temas mórbidos y destructivos, permitieron que su música e ideología conformara una nueva estructura musical.

las convenciones socialmente aceptadas de su época, lo convirtieron, ineludiblemente, en un personaje subcultural. Es en este sentido que las aficiones de Cooper, bajo nuestra lectura interpretativa, se acomodaron en segmentos de la ideología general del *metal* contemporáneo, por lo que este músico es un referente inmediato de los ideales que adoptó el *metal*.

Igualmente, el maquillaje facial de Cooper lo torna como el referente inmediato de las representaciones corporales e identitarias del *black metal* tradicional, eso sin tomar en consideración la utilización de su boa constrictora como extensión corporal, misma que seguramente se resematizó en el *black* con la utilización de espadas y armamentos medievales. Dejaremos el comentario hasta aquí debido a que se abordará en el siguiente apartado.

Así, el principal atractivo del metal es su adscripción a fenómenos necrófilos y fuera de lo ordinario, mismos que se encuentran directamente reflejados en las portadas de diferentes álbumes (Castillo, 2005), así como en las temáticas líricas de sus canciones. En este sentido, los primeros discos de *Alice Cooper*, *Led Zeppelin* y *Black Sabbath* impactaron musical, ideológica y simbólicamente a sus seguidores. Esta vertiente musical fue seguida por agrupaciones musicales exitosas como *Judas Priest*, *Mercyful Fate*, *Bathory*, *Helloween*, *Slayer*, *Metallica*, *Megadeth*, por sólo citar unos casos. Así, se edificó lo que se conoce como *heavy metal*, género que comenzó a sufrir evoluciones que lo llevaron a diversificarse en otras vertientes musicales, tales como el *speed metal*, *thrash metal*, *doom metal*, *death metal*, *grindcore*, *black metal* (Domínguez, 2001), entre otros. Dado lo anterior, el

*heavy metal* se perpetuó como un género más dentro del metal. Con base en esto, consideramos que la adopción de este género musical se debe a los ideales de rebeldía y resistencia hacia la música comercial. Dichas convicciones giran en torno a las temáticas mortuorias, de injusticia social, vampíricas, de desesperanza y gloria épica, así como en la vocación de escuchar música fuera de lo común (Castillo, 2005). No en balde muchos partidarios del *metal* gustan de este género musical debido a que consideran que ellos escuchan lo que otros individuos no se atreven.

### ESPECIFICIDADES DEL MOVIMIENTO MUSICAL DEL *BLACK METAL*

El *black metal* es un género musical de alta distorsión que combina rápidas y agresivas secuencias de batería, así como repetitivas y veloces sucesiones de guitarras, mientras que la voz consta de chillidos muy agudos. Asimismo, el género musical aquí abordado ha sido definido como satanista, oscuro y falto de respeto por las convenciones religiosas cristianas; no obstante, las propuestas han sufrido evoluciones con el paso del tiempo (Moynihan y Soderlind, 2003). El *black metal* se edificó a finales de la década de los ochentas y principios de los noventa del siglo pasado en Noruega como un género musical abocado a la invocación de fuerzas oscuras y lejos de la gracia de Dios, para lo cual las agrupaciones necesitaron consolidar imágenes visuales que les confirieran temor entre sus seguidores (Castillo, 2005).

De esta manera, retomando el maquillaje utilizado por Alice Cooper y posteriormente por Kiss (Pareles y Roma-

nowski, 1983: 120, 309-310), los primeros *blackmetaleros* comenzaron a utilizar sofisticados maquillajes sobre sus caras, buscando emular rostros demoníacos y cadavéricos (*corpse paint*). Las agrupaciones que dieron la pauta al surgimiento del *black* fueron *Venom*, *Mayhem*, *Emperor*, *Bathory* e *Immortal* (Pascual, 1997: 51; 1997a: 70) y continuada por *Enslaved* o *Darkthrone*, bandas preponderantemente noruegas.

Las primeras agrupaciones *blackmetaleras* se adscribían netamente a una ideología satánica, integrando en sus líricas blasfemias e invocaciones, así como temas de ocultismo, muchas veces relacionados con religiones paganas o con mitologías gloriosas.<sup>4</sup> Asimismo, conviene mencionar que han surgido agrupaciones adscritas al *black metal*, aunque ya no asociadas directamente con los idearios primordiales de las primeras bandas noruegas, tal es el caso del *black vampírico* y melódico representado por *Cradle of Filth* que tiende a incorporar tesis vampíricas, así como ambientaciones musicales “frescas” logradas a partir de la utilización de teclados y música de cámara. No obstante, estas no son las únicas vertientes desplegadas desde el *black metal* tradicional, ya que existen actualmente agrupaciones que, aunque adscritas al género del *black*, se abocan a representar lírica y musicalmente pasajes épicos y fantásticos, o batallas gloriosas y mágicas, combinando la fiera de las guitarras y batería clásicas, así como la clásica voz fuerte, aguda y chilladora con re-

finados toques melódicos logrados con la ayuda de teclados y arreglos orquestales.<sup>5</sup>

De la misma manera, debemos hacer la aclaración de que los estilos de *black metal* que mencionamos no son los únicos, ya que existen híbridos musicales y líricos entre una o más vertientes, sea épica, melódica o brutal, así como mezclas entre géneros de metal diferentes, tal es el caso del *death-black*, el *black-speed* o el *rethro black metal*. No obstante, y dado que para realizar un estudio serio sobre cada uno de los subgéneros mencionados se necesitaría más espacio del que disponemos actualmente, nos abocaremos a estudiar las construcciones identitarias, simbólicas y corporales adoptadas en torno a ese *black metal* que hemos decidido denominar como “épico” o “glorioso”, mismo que, en lo general, le debe a Alice Cooper gran parte de sus elementos identitarios.

#### LA CORPOREIDAD COMO HERRAMIENTA SUBCULTURAL EN EL *BLACK METAL*

Consideramos que las temáticas líricas y auditivas de gloria épica, batallas ancestrales, así como el retorno al pasado medieval son los principales atrayentes del *black metal*, además de que también debemos considerar su simpatía por el nihilismo, bajo el entendido de que ningún fenómeno de la realidad tiene valor de manera objetiva, sino que lo único que verdaderamente contiene valor es la libre voluntad de la mente humana.

En este sentido, existe una oposición binaria fundamental en los cimientos

<sup>4</sup> De hecho, el fanatismo por la ideología satánica llegó a tal grado que, en la época del apogeo del *black metal* tradicional, se incendiaron una considerable cantidad de iglesias católicas en territorio noruego (Moynihan y Soderlind, 2003).

<sup>5</sup> Podemos citar el caso de las bandas *Bal-Sagoth*, *Thy Primordial*, *Enslaved*, *Absu*, entre otras más.

ideológicos del *black tradicional-satánico* y el *black épico-glorioso* (Levi-Strauss, 1991). Nos referimos al hecho de que existen entidades diabólicas (como los dioses malignos, seres sobrenaturales como los vampiros, hechiceros, dragones), así como personajes míticos que a través de sus hazañas heroicas y nobles alcanzan un manifiesto honor y prestigio que trasciende la mortalidad (la imagen gloriosa del Rey Arturo).

Las imágenes corporales de los integrantes de las bandas de este género remiten a una época ancestral, caracterizada por las batallas, la magia y el honor adquirido a través del coraje. Dado lo anterior, los miembros de las agrupaciones musicales incorporan en su vestimenta cotas de malla, espadas, hachas o armaduras, así como vestiduras negras, vinculadas con lo oscuro y, consecuentemente, con la muerte, aunque, a partir del caso de la banda polaca *Behemot*, se ha venido utilizando una vestimenta mucho más futurista.

Siguiendo esta última línea de razonamiento, podemos asumir que la espada es una extensión corporal (Fournier 2005; comunicación personal); es un instrumento bélico que lleva a la liberación o a la opresión de otros grupos sociales. En este sentido, las espadas remiten cognitivamente a batallas universales, épocas en las que la gloria, magia y paganismo tenían cabida. Es un mundo de ilusión perdida en un mundo globalizado; el honor se adquiriría a través del valor y las convenciones de una religión oficial no regulaban total-

mente el comportamiento humano, tanto social como carnal. No obstante, hacemos la aclaración de que, por ejemplo, los intereses particulares de la religión cristiana propiciaron las cruzadas del medioevo; así como a partir de la cosmogonía nórdica y su énfasis en el carácter guerrero de sus “hijos”, los vikingos iniciaron sus conquistas militares en el nombre de *Odin*. La búsqueda de la trascendencia y del honor militar se vuelve la prioridad existencial en este mundo pagano y mágico, ya que de esa manera se garantiza una existencia inmortal junto a los guerreros primordiales.

Las guitarras eléctricas han sustituido el simbolismo que acarrea la espada. Asimismo, el dominio de este instrumento demanda habilidad y destreza, así como fuerza muscular para blandirlo. Ahora bien, volviendo al punto de la resemantización de la espada, las guitarras se convierten en la extensión corporal que permite a los partidarios *blackmetaleros* manifestar su simpatía por una sociedad donde los valores sociales giran en torno a la gloria, magia y honor, mecanismos que permiten la trascendencia inmortal de cada individuo. Dado lo anterior, bajo la mirada de los partidarios del *black*, la obtención de honor demanda la guerra y, por ende, requiere de la muerte. En este sentido, los temas “oscuros” como la muerte, decadencia, lo diabólico, el vampirismo, sórdidas guerras, masacres y batallas, son fenómenos de la realidad que, para los simpatizantes de este género musical, son estrictamente necesarios (Malthus, 1970) para el devenir de la humanidad.

Pieles y Espadas –con firmeza, fuego y honor!!  
Pieles y Espadas –nuestros valientes  
corazones triunfarán!!  
Pieles y Espadas –con firmeza, fuego y honor!!  
Pieles y Espadas –nuestra sangre Celta triunfará!!  
Absu –Swords and Leather–

Los espectáculos en vivo de los grupos de *black épico-glorioso* (aunque también de algunas bandas *blackmetaleras* tradicionales) pueden considerarse como un ritual, cuyo campo semántico es, precisamente, una batalla. Las contorsiones corporales de los guitarristas, bajistas, tecladistas y vocalistas develan gestos de dolor, gloria y placer, aunado a las voces agudas y chilladoras que reflejan gritos de angustia y desesperanza de los caídos en batalla. La guerra es un placer masculino y un acercamiento a la muerte, misma que remite al sexo.

Lo anterior en función del análisis del mito de la “vagina dentada” realizado por Levi-Strauss (1978: 116), en donde menciona que el coito tiene como significado “comer la vagina o el pene” (Ibíd: 266). El código sexual femenino se asocia directamente con el hedor y la podredumbre, elementos característicos del orden natural y opuestos a lo cultural. Asimismo, la construcción sexual de la feminidad, así como el mismo coito, se asocia con un estado latente (*Idem*), liminar, por lo que el acto sexual, así como el orgasmo, es un estado indefinido entre la vida y la muerte (Geist, 2002: 7), tornando peligrosa la penetración. Por tal razón, asociamos simbólicamente los conceptos de muerte y sexo, puesto que la mujer, bajo esta óptica, se adscribe a fenómenos mortecinos y constituye un peligro constante para los varones.

Por otro lado, debido a la adopción de paisajes bélicos y épicos en la ideología

subcultural del *black metal*, muchas de las agrupaciones de este género han adoptado elementos de la mitología construida por Tolkien para apuntalar sus propuestas líricas, escenificaciones en público o, incluso, para obtener el nombre de su propio grupo musical.<sup>6</sup> Por ejemplo, con respecto al “arte de matar”:

Nadie era tan rápido como el rey Theodén. Galopaba con un furor demente, como si la fervorosa sangre guerrera de sus antepasados le corriera por las venas en un fuego nuevo; y transportado por Crinblanca parecía un dios de la antigüedad [...] llegaba la mañana y un viento del mar; y ya se disipaban las tinieblas; y los hombres de Mordor gemían, y conocían el pánico, y huían y morían, y los cascos de la ira pasaban a cantar. Y de pronto los ejércitos de Rohan rompieron a cantar, y cantaban mientras mataban, pues el júbilo de la batalla estaba en todos ellos, y los sonidos de ese canto que era hermoso y terrible llegaron aun a la Ciudad (Tolkien, 1999: 137).

El ritual llega a su clímax con la realización del *slam*, donde los seguidores se arremolinan, brincan, se golpean hombro contra hombro y agitan sus cabelleras, entrando en comunión con los mensajes agresivos que transmiten sus ídolos. De esta forma y siguiendo a Mier (1996: 89), los rituales representan “la expresión

<sup>6</sup> Existen algunas bandas de *black metal* como *Gorgoroth*, *Arathorn*, *Isengard*, así como otras de *death metal* (*Gandalf*, *Morgoth*) y de *speed metal* (*Blind Guardian*), cuyos nombres se vinculan directamente con la obra mágica de Tolkien. Asimismo, algunas agrupaciones incorporan en sus letras ciertos pasajes o temáticas de la mítica Tierra Media.

simbólica de una nostalgia por una continuidad irreparablemente perdida, como una tentativa siempre insuficiente para la expresión de la ansiedad que surge de la experiencia de ese desarraigo experimentado, de ese vaciamiento de lo real”.

Si esto es cierto, los rituales desplegados en los conciertos de *black metal* provocan una añoranza por las características épicas como las hazañas vikingas<sup>7</sup> o las míticas batallas del medioevo. Los grupos subculturales *blackmetaleros* construyen una ideología que remite a lo perdido y pretenden defender su territorialidad liminal cosmovisional de la globalización musical. Los símbolos presentes en las expresiones corporales de los grupos y seguidores del *black metal* constituyen los mecanismos fundamentales para la construcción identitaria de estas comunidades de sentido. Asimismo, queremos comentar el hecho de que las imágenes corporales femeninas también se encuentran representadas en el *black*, tanto épico como tradicional. En efecto, las mujeres se insertan de forma real y simbólica en las agrupaciones, dado que pueden ser las encargadas de efectuar coros melódicos, aunque en algunas ocasiones pueden ejecutar las voces principales del género musical aludido como sería el caso del grupo *Gehenna* (Castillo, 2005).

<sup>7</sup> Las temáticas líricas y auditivas del grupo *Enslaved*, por ejemplo, se abocan en relatar las historias gloriosas de la tradición cultural escandinava, tanto belicosas como cosmovisionales. Asimismo, los integrantes de esta agrupación poseen un simbolismo interesante en sus manifestaciones corpóreas. Nos referimos al hecho de que portan utillajes bélicos, armaduras, cascos y escudos propios de la cultura nórdica arriba mencionada, además de que aparecen recurrentemente fotografiados en barcos vikingos, mismos que resaltan la magnificencia del arte vikingo.

Las mujeres visten de negro, simulando vampiresas, brujas o reinas-brujas, algunas de las cuales son verdaderamente atractivas y que también podrían adscribirse al fenómeno subcultural *dark*. Su cabello es largo y suelto, preponderantemente negro, sus caras se encuentran maquilladas con un excesivo color blanco que les imprime un carácter cadavérico; en ocasiones pintan sus uñas de negro e inclusive portan utillajes bélicos (*Idem*). Asimismo, una manifiesta sexualidad es transmitida al espectador a través de los movimientos, coros y gesticulaciones femeninas, aunque también se comunica lo anterior con las atrevidas aberturas de sus vestidos o lo pronunciado de sus escotes, así como con sus seductoras blusas veladas, medias de red o, incluso, liguetos (que remiten simbólicamente al masoquismo), representando un reflejo cognitivo de semi-desnudez que permea el mensaje erótico, libertario y destructivo del ritual metalero.

Dado lo anterior, interpretamos que estas mujeres representan el plano de lo mágico, lo erótico o la muerte (*Idem*). Esto es, los paisajes paganos no podrían configurarse cabalmente sin la intervención de reinas-brujas<sup>8</sup> o sacerdotisas –poderosas,

<sup>8</sup> En algunas canciones de diferentes agrupaciones de *black épico-glorioso* se hace alusión a míticas, poderosas, implacables, seductoras y temibles reinas brujas, algunas de las cuales son capaces hasta de comandar ejércitos. Por ejemplo, por sólo citar dos casos, en el álbum *Tara* del grupo tejano *Absu*, una de sus canciones dice lo siguiente: “la distinguida bruja de la bestia, la distinguida hembra del arma osada: yo soy tu aprendiz, nunca me almararé! Dame la llave plateada-dorada, eso resolverá el hechizo, bruja refinada ayúdame!” (The cognate house of courtly witches lies west of county meath). Por otro lado, *Bal-Sagoth*, otra banda del mismo género musical, deja plasmada la mítica historia de *Zyrashana*, la reina-bruja mortífera cuyo ejército es finalmente vencido y desterrado (To dethrone the witch-queen of Mytos

seductoras, capaces de hacer el mal y provocar la muerte. Estas féminas son fatales y peligrosas y, al mismo tiempo, atractivas y deseadas por los hombres, a pesar del inminente peligro que podrían correr éstos últimos. La inserción de estas damiselas en el *black* imprime un refuerzo de los mensajes ideológicos de estas comunidades subculturales, además de que sus mensajes corporales se constituyen como atrayentes visuales para los seguidores de estas sendas musicales.

### EL LEGADO DE LA PERSONALIDAD LIMINAL DE ALICE COOPER EN LA IDEOLOGÍA DEL *BLACK METAL*. CONCLUSIONES

Como se ha argumentado en líneas precedentes, el *black metal* puede concebirse como una manifestación musical que le ofrece un escaparate a la imaginación, una salida a las agrupaciones subculturales que rechazan las convenciones sociales imperantes, así como para aquellos sujetos que viven en la desesperanza y sueñan con un mundo diferente al real, encontrando un refugio en este tipo de música. Asimismo, las temáticas mortecinas que abrazan los partidarios de este género del metal vuelve factible el hecho de “hacer suyo” ese aspecto mórbido y necrofílico inherente en las mentalidades humanas. No en balde muchos de los *blackmetaleros*<sup>9</sup> sienten una fascinación por las ideas de Nietzsche y su *Genealogía de la*

K'unn [The legend of the battle of Blackhelm Vale], en el álbum *Starfire burning upon the ice-veiled throne of ultima thule*.

<sup>9</sup> Aunque lo mismo podríamos decir para la gran mayoría de las variantes rítmicas del metal en general.

*moral* (2000: 204-205), así como por la ontología nihilista y anti-moralista:

No podemos ocultarnos a fin de cuentas que es lo que expresa propiamente todo aquel querer que recibió su orientación del ideal ascético: ese odio contra lo humano, más aún, contra lo animal, más aún, contra lo material, esa repugnancia ante los sentidos, ante la razón misma, el miedo a la felicidad y a la belleza, ese anhelo de apartarse de toda apariencia, cambio, devenir, muerte, deseo, anhelo mismo [...] un rechazo de los presupuestos más fundamentales de la vida, pero es, y no deja de ser, una *voluntad!*...

Al parecer la parafernalia ideológica, lírica, corporal y de resistencia del metal nos ofrece paradójicamente, como simulacro, un acercamiento a estos paisajes oníricos, donde la moral social vigente no dictamina nuestras acciones y donde se le puede dar cabida a un incontrolable mundo de magia, erotismo y honorabilidad. Los rituales corporales nos remiten a este mundo fantástico, tales como los que ideó Tolkien o espacios abismales creados por Lovecraft. Fascinaciones cotidianas por estos pasajes mágicos y bélicos los podemos evidenciar, por ejemplo, con el éxito del juego de estrategia *Age of Empires*. Esto es comprensible si finalmente aceptamos que a la gran mayoría de las personas les imprime una especial fascinación y consternación las fantasías oníricas, en donde pueden existir fuerzas sobrenaturales en realidades ajenas a las nuestras.

El *black metal* es el retorno al pasado glorioso, un punto de unión entre dos dimensiones de la realidad, separados por los eones del tiempo y que permite que la imaginación humana fluya, ya que, a pesar de todo, dichos grupos subculturales

siguen siendo parte de un sistema social más amplio, por lo que incluso los integrantes de las diferentes bandas, así como los seguidores, se constituyen en seres liminales, esto es, buscan un mundo utópico, pero indiscutiblemente se encuentran inmersos en nuestro mundo “real”. En este sentido y como estableció en algún momento Turner (1995), el estado liminal y teatral es el mundo de la hipótesis, fantasía y un escape a las contradicciones de una sociedad concreta determinada.<sup>10</sup> No obstante, lo que es innegable es que todas las vertientes que se han ido desprendiendo del metal original no son otra cosa que la representación ideológica y corporal de un sentimiento. Sentimiento que se estructura en torno al rechazo a las prácticas y música convencionales y a la apertura a las manifestaciones mórbidas de la realidad humana.

A este mismo punto llega Byron,<sup>11</sup> vocalista de *Bal-Sagoth* y probablemente uno de los grupos más memorables de *black épico-glorioso*, cuando ingresa en la

<sup>10</sup> Entendiendo a la sociedad como una totalidad concreta en los términos de Kosik (1966), en donde a partir de algún segmento de la sociedad es factible inferir y explicar, dialécticamente, el devenir y contradicciones esenciales de una sociedad.

<sup>11</sup> Es interesante hacer notar que el vocalista de *Bal-Sagoth* adopta el apelativo “Byron”, quizá como un tributo al legado literario de George Gordon Byron, mejor conocido como *Lord Byron*, cuya obra se abocó a resaltar aspectos de la cultura medieval y clásica, así como de las misteriosas raíces del medioevo. Es evidente que el vocalista del aludido grupo de *black épico-glorioso* tiende a identificarse con los ideales de *Lord Byron*, además de que acarrea una deuda histórica con el personaje inglés del siglo XVIII, ya que ambos han plasmado, aunque de diferente manera y en contextos sociales y temporales diferentes, la añoranza por las épocas de gloria épica, aunado al hecho de que ambos personajes son británicos.

página web oficial de la banda, uno de sus recurrentes mensajes:

¡Continúa la cruzada! ¡Apoyo eterno para el verdadero metal! ¡Y recuerda..., *Bal-Sagoth* es una palabra de poder en los labios y corazones de cada hombre y mujer verdaderamente imaginativo, que posean la rara habilidad de abrazar el arte dinámico y embarcarse en el maravilloso y esclavizante viaje al más allá (Byron, finales de 2001).

El lector ahora es testigo de la importante deuda histórica e ideológica que el *metal*, y en particular el *black metal*, le debe a las prácticas psicodélicas y bizarras de Alice Cooper. En efecto, el referido personaje fue el primero en emular rostros demoníacos con su maquillaje facial, además de que imprimía en sus presentaciones e idearios fundamentales una fascinación por la libertad sexual, así como por el sadismo y nihilismo. Lo anterior, como ya se mencionó, se reforzaba con la mutilación de muñecas de plástico y pollos vivos, al igual que con la colocación de su adorada boa en la zona genital.

Estas representaciones teatrales y rituales se retomaron posteriormente por agrupaciones como *Black Sabbath* y *Kiss*, mismas que se resemantizaron con el devenir de los años en diferentes ritmos del *heavy metal*. La indumentaria negra de Cooper, su larga cabellera, así como su comportamiento liminal fuera de las convenciones sociales, fueron el foco de inspiración de muchos músicos metaleros posteriores. Si bien es cierto que la ideología de Cooper impactó fuertemente en la ideología subcultural del *heavy metal*, es en el *black metal* en donde se percibe más fuertemente su influencia y la prueba más evidente de esta interpretación se sustenta en el

hecho de que el *corpse paint* o pintura facial cadavérica, es el elemento identitario básico de las agrupaciones *blackmetaleras*, además de la imprescindible industria oscura.

Todas las prácticas y convenciones sociales, así como los respectivos saberes contruidos sobre los fenómenos de la realidad, cambian a partir de los contextos históricos de aparición de los sucesos (Foucault, 1999). Este fue el caso de la conformación liminal y corpórea de Alice Cooper, misma que le imprimió su especificidad e identidad subcultural musical en la década de los sesentas del siglo XX. Castigar su cuerpo, pronunciarse en contra de la normatividad ética establecida, pensar de manera diferente y promulgar simbólicamente una ideología libertaria en donde el comportamiento humano no se rigiera por ideologías religiosas y morales, crearon un corpus identitario que posteriormente se resemantizó en distintas variedades del *metal*.

Como se puede deducir en este momento, el contenido esencial de los ideales de Cooper sólo se transformó y se adaptó de acuerdo con las necesidades y especificidades históricas y contextuales del surgimiento del fenómeno subcultural del *black metal*. Así, hablando en términos dialécticos, las formas o fenómenos cambiaron, más no el contenido incoativo y fundamental propiciado por la personalidad liminal y ritualidad escénica de Alice Cooper. En consecuencia, Cooper, desde su posición social históricamente determinada, así como a partir de sus propios intereses y alcances cognitivos, modificó las construcciones de sentido musicales e ideológicas (Castoriadis, 1989) acuñadas para explicitar la realidad, para así dar pa-

so a un nuevo orden de inteligibilidad de la realidad humana.

Finalmente, y como colofón de este trabajo, el autor del presente escrito acepta ser un partidario de la ideología épica y mágica del *black épico-glorioso*, sin recaer en un satanismo burdo, ya que la esencia de esta vertiente musical no se sustenta en las prácticas satánicas, sino en la representación ideológica y corporal de un sentimiento, mismo que gira en torno al rechazo a lo convencional y a la apertura a las manifestaciones mórbidas de la realidad (Castillo, 2005), completamente inherentes en las mentalidades de los seres humanos. ■

## BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre (1977) *Outline of a theory of practice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Castillo, Stephen (2005) "El lenguaje corporal y sus mensajes simbólicos: Identidad, resistencia e ideología subcultural del *black metal*", en Memoria electrónica del II Congreso Internacional *El Cuerpo Descifrado*, México, Distrito Federal.
- Castoriadis, Cornelius (1989) [1975] *La institución imaginaria de la sociedad*, t. II, Barcelona, Tusquets Editores.
- Collins, Randall (2004) *Interaction ritual chains*. Princeton, Princeton University Press.
- Domínguez Prieto, Olivia (2001) "El Tianguis del Chopo: Un espacio alternativo en la ciudad", en *Cuicuilco* 7 (22): 59-70, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- Foucault, Michel (1999) [1970] *La arqueología del saber*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- Fournier, Patricia y Luis Arturo Jiménez (2005) "Representaciones e interpretaciones del chamanismo en el rock clásico: El caso de Jim Morrison y The Doors", en *Arqueología y Antropología de las Religiones*, Patricia Fournier y Walburga Wiesheu (coords.), pp. 293-314, I caso de Jim Morrison y *The Doors*", México, INAH/ENAH.
- Geist, Ingrid (2002) "Introducción", en: *Antropología del Ritual*. Víctor Turner, compilado por Ingrid Geist, pp. 5-11, México, INAH/ENAH.
- Giddens, Anthony (1984) *The constitution of society*, California, University of California Press.
- Herzog, Amy; Joanna Mitchell y Lisa Soccio (1999) "Interrogating Subcultures", en *Invisible Culture 2*. An Electronic Journal for the Visual Arts. [http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue2/introduction.htm](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue2/introduction.htm)
- Kosik, Karen (1966) *Dialéctica de lo concreto*, México, Grijalbo.
- Kuhn, Thomas (2004) [1962] *La estructura de las revoluciones científicas*, México, FCE.
- Landy, Elliott (1994) *Woodstock vision. The spirit of a generation*, Nueva York, The Continuum Publishing Company.
- Levi-Strauss, Claude (1978) *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, México, FCE.
- \_\_\_\_\_ (1991) *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI Editores.
- Malthus, Robert (1970) [1966] *Primer ensayo sobre la población*, Madrid, Alianza Editorial.
- Mauss, Marcel (1979) *Sociología y antropología*, Madrid, Editorial Tecnos.
- Mier, Raymond (1996) "Tiempos rituales y experiencia estética", en *Procesos de escenificación y contextos rituales*, compilado por Ingrid Geist; pp. 83-110, México, Plaza y Valdés Editores.
- Millán, Saúl (2001) "La etnología: una interpretación de la cultura". En *Diario de Campo*, número 16, pp. 21-29, México, INAH.
- Moynihan, Michael y Didrik Soderlund (2003) [1998] *Lords of chaos: The bloody rise of the satanic metal underground*, Londres, Feral House Books.
- Muñiz García, Elsa y Mauricio List Reyes (coords.) (en prensa), Corporeidad y simbolismo comunicativo en el rock clásico: El caso de Jim Morrison, en *El cuerpo Descifrado*, México UAM-Azcapotzalco, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Nietzsche, Friedrich (2000) *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza Editorial.
- Palmer, Tony (1976) *All you need is love. The story of popular music*, Nueva York, Crossman Publishers, Viking Press.
- Pareles, John y Patricia Romanowski (ed.) (1983) *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock&Roll*, Nueva York, Summit Books.
- Pascual, Tomas (1997) "Retro-Thrash. From the past comes the storm", en *Metal Maniacs*, octubre, vol. 14, núm. 4, pp. 50-51; 66-69.
- 1997<sup>a</sup> "Emperor. Immortal beloved". *Metal Maniacs*, octubre, vol. 14, núm. 4, pp. 70-74.
- Stahl, Geoff (1999) Still "Winning Space?" Updating Subcultural Theory. In *Invisible Culture 2*. An Electronic Journal for the

- Visual Arts. [http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue2/stahl.htm#11](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue2/stahl.htm#11).
- Tolkien, J. R. R. (1999) [1966] *El señor de los anillos. El retorno del rey*, Barcelona, Ediciones Minotauro.
- Turner, Víctor (1980) *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- \_\_\_\_\_ (1982) *From ritual to theatre. The human seriousness of play*, Nueva York, PAJ Publications.
- \_\_\_\_\_ (1995) [1969] *The ritual process. Structure and Anti-structure*, Nueva York Aldine de Gruyter.
- Vogt Z., Evon (1983) [1976] *Ofrendas para los dioses*, México, FCE.



# LA IMAGEN GROTESCA DEL CUERPO FEMENINO EN LAS CANCIONES DE MOLOTOV.

¿HACIA UN NUEVO TIPO DE GROTESCO REALISTA?

María del Carmen de la Peza\*

**E**n este trabajo pretendo discutir la pertinencia de la aplicación de la noción bajtiniana de 'realismo grotesco' para analizar y comprender la significación del grotesco contemporáneo utilizado en algunas expresiones del *rock*, en particular el *punk* y el *hip-hop*. Para ello propongo analizar, específicamente, la imagen grotesca del cuerpo femenino en algunas canciones del grupo mexicano Molotov.

El análisis, además de la mencionada contextualización teórica, se hará teniendo en cuenta las condiciones históricas en las que surge el grupo Molotov y el género de rock en el cual se inscribe su producción, para finalmente, y a partir del análisis de la canción, intentar responder a algunas preguntas en torno al carácter contestatario, subversivo y transformador del realismo grotesco contemporáneo.

## EL REALISMO GROTESCO

La noción de realismo grotesco ha sido utilizada por Bajtín para denominar convencionalmente al sistema de imágenes de la

cultura cómica popular que se desarrolla en la Edad Media y alcanza su máxima expresión en la literatura del Renacimiento (Bajtín, 1987: 14). Sin embargo de acuerdo con el autor, han existido múltiples manifestaciones del estilo grotesco en épocas posteriores.

Según Bajtín, el realismo grotesco ha surgido siempre en situaciones de crisis económicas y políticas. En dichas circunstancias, el pueblo, mediante la risa, se opone a la cultura oficial y a los cánones estéticos establecidos (Bajtín, 1987: 10). Para entender el realismo grotesco es importante comprender las condiciones de su emergencia y sus características como parte del carnaval en la Edad Media. Las múltiples manifestaciones del realismo grotesco medieval se pueden agrupar en tres grandes categorías: a) formas y rituales del espectáculo; b) obras cómicas verbales y escritas; y c) diversas formas y tipos de vocabulario grosero, insultos, juramentos, lemas populares, etcétera (Bajtín, 1987: 10).

Lo característico del realismo grotesco es la degradación, y degradar, según Bajtín, "significa entrar en comunicación con la parte inferior del cuerpo, el vientre, los órganos genitales y en consecuencia con

\* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

los actos como el coito, el embarazo y el alumbramiento, la absorción de los alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales” (Bajtín, 1987: 25). En el realismo grotesco medieval la degradación es ambivalente, por ejemplo, las blasfemias dirigidas a las divinidades, por un lado degradaban y mortificaban a éstas pero por otro lado contribuían a crear una atmósfera festiva y de libertad (Bajtín, 1987: 22). Los seres humanos al degradar a la divinidad o a las autoridades vivían la ilusión de ponerse a su nivel, como una manera de transformar las reglas del poder e imaginar un mundo diferente. La concepción del cuerpo monstruoso, horrible y deforme del realismo grotesco, se encuentra en franca contradicción tanto con los cánones de la antigüedad clásica como con los de la estética de la belleza de la época moderna.

En la época pre-romántica y al inicio del Romanticismo, después de una época de decaimiento naturalista se produce una resurrección del estilo grotesco, como reacción en contra de los cánones clásicos del siglo XVIII. De acuerdo con Bajtín, el grotesco romántico adquiere un nuevo sentido, sirve “para expresar una visión del mundo subjetiva e individual, muy alejada de la visión popular carnavalesca de los siglos precedentes” (Bajtín, 1987: 39).

En el grotesco romántico la risa toma la forma de humor, ironía y sarcasmo; las imágenes del mundo corporal pierden su carácter regenerador, la máscara engaña y la locura “adquiere los acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual” (Bajtín, 1987: 141). Una fuerza desconocida gobierna a los hombres que se convierten en marionetas, el diablo encarna el espanto, la melancolía y la predilección por la noche. En el grotesco romántico se

presenta una visión terrible del mundo que produce temor.

De acuerdo con Bajtín, la forma del grotesco, incluso del grotesco romántico, en la medida en que franquea los límites de la unidad, de la inmutabilidad ficticia y engañosa de las cosas “permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta que punto lo existente es relativo y en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo” (Bajtín, 1987: 37).

La capacidad transformadora del mundo contenida en el realismo grotesco radica en la risa y la cosmovisión carnavalesca, las cuales, según Bajtín, “destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades” (Bajtín, 1987: 50).

En el siglo XX se produjo un nuevo y poderoso renacimiento del grotesco y se desarrolla en dos vertientes principales: el grotesco modernista que continúa la línea del grotesco romántico y el grotesco realista que continúa la línea del realismo grotesco y de la cultura popular. Una hipótesis de este trabajo es que el estilo grotesco del *punk* continúa la tradición del grotesco modernista, mientras que algunas expresiones del *rap/hip-hop*, estarían más cercanas a la risa y la cosmovisión carnavalesca del realismo grotesco medieval.

## **PENSANDO AL *PUNK* COMO ESTILO GROTESCO MODERNISTA**

El surgimiento del *punk rock* se produjo a finales de la década de los setenta y principio de los ochenta; primero en In-

glaterra y después en el resto de Europa y los Estados Unidos. El punk rock no es un fenómeno exclusivamente europeo, como señala Urteaga “al cabo de muy poco tiempo el rock punk trasciende los callejones de la ciudad de Londres y de otras ciudades europeas para filtrarse –en diferentes tiempos y momentos y con sus propios canales de circulación, entre cientos de chavos y chavas de otras urbes del planeta, con similares condiciones de existencia y frustración” (Urteaga, 1998: 154). Entre ellas por supuesto destacan distintas colonias populares de la ciudad de México entre las que podemos mencionar Ciudad Neza, Santa Fe, Iztapalapa, Naucalpan, Tlanepantla y el Cerro del Judío entre otras.

El *punk rock* surge como resultado de la confluencia de un conjunto de factores distintos. Por un lado la crisis económica: la carestía, la inflación y el desempleo de millares de jóvenes de la clase trabajadora. El desmantelamiento progresivo de los servicios educativos y de salud y con ello la pérdida de la esperanza y de cualquier expectativa de mejoramiento de sus condiciones de vida. Por otro lado, si bien el rock tanto en Europa como en los Estados Unidos había surgido como un movimiento de protesta y crítica social, a mediados de los setenta había sido cooptado por las industrias culturales y transformado en un negocio millonario. En la segunda mitad de la década de los setenta, el rock se había separado totalmente de su público original, los jóvenes de los sectores populares, para convertirse en música sofisticada de conservatorio o en espectáculo multimedia.

En este contexto los *punk* definen su identidad por oposición al *rock* de los años sesenta y setenta y a la ideología *hippie*,

proveniente de los sectores juveniles de la clase media, a la cual consideraban idealista y conformista. Los *punks* son grupos callejeros de jóvenes de las clases trabajadoras que empiezan a hacer música por ellos mismos. El estilo grotesco de su música se expresa en la violencia del sonido-ruido áspero y salvaje, saturado de interferencias y gritos en donde el volumen se eleva a niveles paroxísticos. Las letras plagadas de insultos, blasfemias e invocaciones a Satanás, son una crítica sarcástica de las instituciones y los problemas sociales que los aplastan: la familia, la escuela, la seguridad social y el desempleo.

En una primera etapa los grupos *punk* tienen una filosofía nihilista, cínica y apocalíptica, no creen en el futuro y su música tiene un carácter agresivo y violento. Los Sex Pistols, a pesar de haber grabado sólo un L. P., gracias a sus dos figuras principales Johnny Rotten y Sid Vicious, se convirtieron en el grupo emblemático de la cultura punk a nivel internacional. Sid Vicious se suicidó con una sobredosis de heroína el 2 de febrero de 1979. Como símbolo del punk, de acuerdo con Cornejo: “Sid canta y canta con desesperación, casi con suciedad, casi vomitando las palabras... Sid se enfrentaba al sistema desde allí, desde el vicio... su respuesta... va por el lado del callejón sin salida... del no futuro... de las experiencias límite” (citado por Urteaga, 1998: 153).

Los *punk* se autodefinen como basura de la sociedad y resultado del progreso. Siguiendo a Bajtín, podríamos decir que sus formas de expresión corresponden al estilo propio del género grotesco. De acuerdo con Hebdige, los grupos *punk* buscan confrontar los valores estéticos establecidos, especialmente la arrogancia, la elegancia y el brillo de las súper

estrellas del rock. Los *punk* aspiran a hablar en nombre de la población juvenil urbana, abandonada y *lumpen* (Hebdige, 1979: 63).

Lo hacen por medio de la creación de un lenguaje propio, expresando metafóricamente su condición de clase trabajadora, mediante “la facha” (Urteaga, 1998: 153). La imagen grotesca modernista de los *punk* se caracteriza no sólo por su música sino también por el desaliño y la combinación excéntrica de elementos de su atuendo. El maquillaje exagerado les sirve de máscara, junto con el pelo pintado de colores fosforescentes y con cortes excéntricos, los tatuajes y aretes colgados en perforaciones hechas en distintas partes del cuerpo. La ropa negra, las cadenas, los estoperoles, la esvástica y las calaveras, el vocabulario tosco y grosero, las cortaduras en el dorso, el pecho y las muñecas así como muchas otras actitudes “chocantes” y escandalosas, les sirven como armas defensivas en contra de la sociedad (Urteaga, 1998: 153). Además de su acento proletario, la retórica *punk* es profundamente irónica y sarcástica, pero carece del elemento festivo y transformador de la risa.

### EL HIP HOP Y EL RAP COMO PARTE DEL ESTILO GROTESCO REALISTA

El *hip hop* y el *rap* surgen en Nueva York en la década de los setenta, como parte de la tradición afro-americana de hacer música y a partir de la práctica cotidiana de los *D. J.* en las discotecas. Gracias al desarrollo de la tecnología y en la medida en que el proceso de grabación de música se vuelve cada vez más fragmentario, los consumidores pueden manipular los sonidos de los distintos instrumentos y voces

grabadas por separado en tracks independientes y producir una nueva composición.

El *rap* y el *hip hop* como estilos musicales se caracterizan, en primer lugar, por la técnica que utilizan para hacer música. A partir de música grabada de estilos muy diferentes se crean nuevos productos musicales. La música grabada originalmente se corta en pedazos para ser reconstruida en un nuevo orden, se mezclan los distintos pedazos ignorando las intenciones con que fueron producidos en el material original (Longhurst, 1995: 150-156).

Al mismo tiempo que se experimenta con sonidos y voces, los temas de las canciones del *rap* y el *hip hop* tienen un contenido político. Las letras de las canciones, se refieren principalmente a los problemas –tanto históricos como contemporáneos– derivados de la situación de explotación de los grupos afro-americanos en Estados Unidos. Un ejemplo de ello es la música de *Ice Cube*<sup>1</sup> a quien el *London Evening Standard* caracterizó como “el barón del *hip hop* de Los Ángeles, famoso por los raps que escribe, los cuales favorecen la misoginia y la violencia extrema” y que son expresión de los conflictos raciales que tuvieron lugar en Los Ángeles en la década de los noventa (Longhurst, 1995: 150-156).

Las letras del *rap/hip hop* han sido objeto de múltiples controversias en los medios de comunicación y en el ambiente académico. Por un lado se les ha acusado de promover soluciones violentas a los problemas de las comunidades afroame-

<sup>1</sup> El *hip hop* ha tenido una extensa difusión en el mundo entero, por ejemplo el tercer álbum de *Ice Cube* denominado *The Predator* (El depredador) vendió un millón y medio de copias en el transcurso del primer mes de su aparición en diciembre de 1992.

ricanas, de exaltar los comportamientos gangsteriles de las bandas callejeras, así como por su carácter sexista, y misógino (Irving, 1993: 105-121).

Por otra parte, algunos autores como Swendenberg atribuyen al *rap/hip-hop* un carácter político y contestatario, consideran que está vinculado a las condiciones de opresión y marginación de las comunidades afro-americanas y latinas, que reinterpreta formas culturales y musicales afro-americanas y afro-caribeñas pre-existentes y que construye y reconstruye formas de resistencia y confrontación política. El *rap/hip-hop* es un género musical que ha alcanzado una mayor circulación comparado con la música punk, no sólo entre las comunidades afro-americanas sino también entre amplios sectores de la juventud anglosajona (Swendenberg, 1992: 53-66). De acuerdo con Stephens, el rap en lugar de estimular la confrontación, como se le acusa, ha favorecido el diálogo interracial y se ha convertido en una forma de expresión transcultural (Stephens, 1992: 62-79).

### EL TRÁNSITO DEL GROTESCO MODERNISTA AL GROTESCO REALISTA EN LAS CANCIONES DE MOLOTOV

El grupo Molotov es un representante del *rap/hip hop* en México. Molotov inicia su trayectoria en septiembre de 1995 y durante el año de 1996 se presenta en el "circuito de antros" de rock de la Ciudad de México. A finales de 1996 en un concierto de Ilya Kuriaky en el que Molotov abría, fueron escuchados por el representante de Universal, casa productora que les propuso grabar un disco. En julio de 1997 salió al mercado el primer álbum

de Molotov bajo el nombre: *¿Dónde jugarán las niñas?* Este disco produjo un inmenso rechazo inicial y fue censurado por las tiendas, quienes se oponían a su venta debido al contenido irreverente de sus letras así como por la imagen de la portada: un *medium shot* del perfil del torso y las piernas de una colegiala vestida de uniforme, recostada en el asiento trasero de un coche. La mini falda escocesa en colores gris y verde marca el inicio de las piernas desnudas y abiertas, los muslos levantados y las rodillas flexionadas. En las rodillas se detienen las pantaletas, las piernas desnudas hasta las calcetas blancas que cubren el pie hasta los tobillos y los mocasines negros. Imagen que juega con el nombre del disco para dar respuesta a la pregunta ¿Dónde jugarán las niñas?

La trayectoria del grupo Molotov se ha caracterizado, en una parte, por la amplia aceptación que ha tenido entre los jóvenes en muchas partes del mundo, éxito que le ha merecido múltiples reconocimientos entre los cuales se puede mencionar la nominación para el premio Grammy 1998 como "Mejor interpretación de rock latino alternativo".<sup>2</sup> El grupo Molotov ha despertado una gran polémica, además de la adhesión del público juvenil, también ha sufrido la censura y la oposición franca y abierta de algunos sectores de la sociedad. Por ejemplo, en España un grupo pro-defensa de los homosexuales interpuso una demanda por la canción "Puto" (Molotov, 1997) y en algunos países como en el Salvador no fue permitida su presentación en público, por

<sup>2</sup> Otros reconocimientos han sido: el Disco de Platino en España; Cuádruple Disco de Oro en México; Disco de Oro en Argentina, Colombia, Chile y Estados Unidos.

el lenguaje grosero y la actitud irreverente frente a las instituciones familiares y políticas.<sup>3</sup> Las canciones de Molotov se caracterizan por su postura anarquista, contestataria e irreverente, razón por la cual su música en México pasa con censura en la radio y no ha tenido acceso a la televisión.

Hasta ahora Molotov cuenta con cuatro álbumes: *¿Dónde jugarán las niñas?* (1997); *Malomix* (1998); *Apocalypshit* (1999) y *Dance and Dense denso* (2003). El grupo Molotov, tanto en su página oficial de Internet como en sus diferentes discos, video clips y canciones, presenta una imagen de sí mismo, que responde a las características de lo grotesco definidas por Bajtín (Bajtín, 1987: 7-57). Por ejemplo, en la sección que se denomina “discografía” de la página Web, se presenta una fotografía con las caras de los cuatro miembros del grupo, pintadas de payasos.

Otra sección lleva el nombre de “mutilación” y en ella aparecen las imágenes de los carteles para la promoción del grupo. Uno de los carteles es la imagen de un sándwich peculiar: en medio de dos rebanadas de pan aparecen dos grandes senos. Esta imagen ilustra la canción

“Changüich a la chichona” (Molotov, 2003). Asimismo, a manera de ilustración, aparece la caricatura de un hombre vomitando, para identificar una de las secciones, y de otro hombre orinando para identificar otra sección. En la canción *Apocalypshit* (Molotov, 1999) incluida en el disco del mismo nombre, Molotov construye su imagen. El nombre mismo de la canción es un juego de palabras resultado de la unión de dos palabras *Apocalipsis* + *shit*. La palabra *Apocalipsis* remite al fin del mundo, es el nombre del último libro del Nuevo Testamento. *Shit* es una palabra del inglés que significa, de acuerdo con el diccionario, mierda o cagar (Larousse, 1979: 819). La fusión de ambas palabras genera nuevos sentidos, por ejemplo “me cago en el fin del mundo”, “no tengo miedo al juicio divino” o “el infierno no podría ser peor de lo que se vive hoy en el mundo”, entre otras significaciones posibles.

El grupo también construye su imagen a partir de la respuesta atemorizada y de rechazo que el propio grupo le atribuye a los padres de familia, como receptores modelo: “Padres de familia con los pelos bien parados... susto cañón le doy miedo al espanto...” (Molotov, 1999) e interpela a los jóvenes con quienes establece una doble relación: al mismo tiempo que les advierte: “Niños y niñas no me hagan mucho caso... recuerden que sus padres me tienen censurado” (Molotov, 1999), los invita a pensar por sí mismos en contra de cualquier autoridad, incluso la que ellos pudieran representar: “No le hagas caso al maistro [sic], tampoco al director, no le hagas caso a nadie, ni tampoco a Molotov” (Molotov, 1999).

En tono alegre y burlón el cantante, por medio de un acto de enunciación en pri-

<sup>3</sup> **SAN SALVADOR (AFP).**— El Ministerio de Gobernación de El Salvador prohibió el ingreso del grupo musical mexicano Molotov, que tenía previsto llegar al país el próximo sábado, por considerar que su música incita a la violencia, informó este martes una fuente oficial. “El tipo de música de ellos [Molotov] es sumamente fuerte, con malas palabras que incitan a la violencia y no contribuyen en nada a lo que nosotros estamos trabajando”, declaró el director de Espectáculos Públicos del Ministerio de Gobernación, Carlos Urrutia. En El Salvador, el gobierno desarrolla desde el pasado 23 de julio la operación Mano Dura, que busca desarticular a unos nueve mil jóvenes y adultos que pertenecen a pandillas violentas conocidas como maras. 8 de Octubre de 2003.

mera persona del singular, proyecta una imagen grotesca de sí mismo y del personaje que representa, el adolescente rebelde, el chavo banda, el pandillero, el *punk*: “A veces soy obsceno, a veces soy corrupto/ puedo beber cerveza y comer mientras eructo/ Rompo cosas, violo a sus esposas/ escupo sangre cuando me rompen la madre/ misa negra hago brujería, pestes maldiciones/ digo groserías... Molesto a las mujeres cuando ando de ladilla/ videos ocultos, subliminales/ sexo en banda con animales/ hago tatuajes, perforaciones/ hago que te cagues en los pantalones...” (Molotov 1999). Siguiendo a Bajtín, puede decirse que el discurso que utilizan es claramente grotesco, se refieren explícitamente a las formas escandalosas y perversas de la sexualidad: violaciones, sexo con animales así como a las secreciones y necesidades del cuerpo: comer, beber, eructar, escupir sangre, cagarse en los pantalones; y se autodefinen mediante actos transgresivos y antisociales: hacer brujería, decir groserías, violar o molestar a las mujeres; asustar a la gente, marcarse el cuerpo con tatuajes y perforaciones (Bajtín, 1987: 25).

### **LAS IMÁGENES GROTESCAS DEL CUERPO FEMENINO**

Molotov, a través de las canciones: “Quítate que ma’sturbas” (1997), “Rastamandita” (1999), “No Manches mi vida” (1999), “Rap, Soda y Bohemia” (1998) y “Chanwich a la Chichona” (2003); hace un ejercicio sistemático de degradación de las imágenes sublimes y míticas de la mujer y del amor, promovidas por la poesía, la canción amorosa, la literatura e incluso el discurso de la psicología y la

moral de distintas épocas. En su discurso la mujer es un cuerpo deseado y que desea, con necesidades sexuales que pueden ser tan naturales o tan perversas como las de los hombres. A continuación haré un análisis de “Quítate que ma’sturbas”, canción que apareció en el primer disco de Molotov con el nombre *¿Donde jugarán las niñas?*

La canción “Quítate que ma’sturbas”, a ritmo de *rap*, esta compuesta por una primera estrofa larga de veintisiete versos, una segunda estrofa de once versos y después de la primera estrofa y al final de la segunda se repite el estribillo. Los primeros cinco versos de la primera estrofa están en inglés y los siguientes alternan versos en español con otros constituidos por palabras en inglés y en español que se intercalan a lo largo de la canción, que tiene un total de 38 versos más los dos estribillos. En el título de la canción el imperativo *Quítate* expresa una actitud de rechazo hacia la mujer. Sin embargo unida a la expresión *que ma’sturbas*, expresa ambivalencia, como resultado del juego de palabras implícito: “porque me turbas”, “me masturbas porque te masturbas”. Esta actitud ambivalente de deseo/rechazo articula los sentidos de la canción.

“Quítate que ma’sturbas” es un acto de enunciación en primera persona. El yo que enuncia es un hombre y el destinatario y objeto principal de su discurso es una mujer a quien interpela como prostituta (*perra arrabalera*) en un tono burlón, sarcástico, despectivo y denigratorio. La imagen grotesca de la mujer se construye a partir de la imagen que proyecta el enunciadore masculino: los instintos y deseos “más bajos” que atribuye a las mujeres, desde un sentido estrictamente topológico. La mujer, desde dicha mirada

masculina, se ve reducida y simbolizada por el uso que hace de los orificios de su cuerpo: la boca, la vagina y el ano. La imagen degradada de la vagina de una prostituta es simbolizada por el grupo Molotov, comparándola metafóricamente con un jacuzzi en los siguientes términos: “todos sabemos que your pussy/es más grande que meterse en un jacuzzi” (Molotov, 1997). aludiendo a un órgano sexual flácido y “conocido por todos”.

El sujeto masculino adopta una actitud prepotente y burlona frente a la imagen que construye del placer y del deseo sexual de las mujeres. Para ello se refiere al coito mediante un conocido albur popular “no sabes ni cuanto me divierte/ que me quieras tanto por *checarte el aceite*” (Molotov, 1997). En la canción también se hace referencia a la felación como una forma del deseo sexual masculino pero, el sujeto de la enunciación toma distancia de dicho deseo y lo objetiva al atribuírselo a un tercero “él sólo quiere que le chupen el pito” (Molotov, 1997).

Asimismo se refiere a la excitación sexual masculina provocada por la mujer a quien acusa de no hacerse cargo de lo que provoca: “y lo dejas con la pinga bien parada/ y a la hora de la hora no le chupaste nada” (Molotov, 1997). En este enunciado se alude al estereotipo socialmente construido de la histeria femenina. El sujeto de la enunciación, como hombre, establece alianza y complicidad con los demás hombres y se venga de la mujer: “por eso te dejo mojada/ un poco vestida y muy alborotada...” (Molotov, 1997). Haciendo alusión al dicho popular “la dejaron vestida y alborotada”, por un lado nos remite al estereotipo masculino del hombre abandonador y por otro, mediante la introducción de modificaciones a los ad-

jetivos “poco” vestida (desvestida) y “muy” alborotada, unido todo esto a la frase que describe gráficamente la excitación sexual femenina “por eso te dejo mojada” (Molotov, 1997), produce un deslizamiento de la significación del dicho original a otra posible interpretación con una clara connotación sexual.

Cabe aclarar que si bien en este enunciado se admite la necesidad que el hombre tiene de la mujer y la situación de debilidad y desamparo en la que queda cuando es rechazado por ella, al ser enunciado en tercera persona, el sujeto que enuncia sigue manteniendo la posición de poder frente a la mujer. Un poder que se multiplica en el momento en el que el sujeto de la enunciación se insinúa como “vengador” de sus compañeros de género.

“Quítate que ma’sturbas” presenta una imagen degradada y grotesca tanto de las mujeres como de los hombres. En la visión topológica del grotesco que se expresa en la canción no existen “sentimientos elevados”, la prostituta no es rechazada por los hombres por su degradación moral o espiritual, sino por su degradación física. La imagen grotesca resalta la condición contingente del cuerpo femenino. La canción hace referencia a los efectos del paso del tiempo y el deterioro del cuerpo comparando las características del cuerpo en el pasado: “antes estabas delgada /con los pechos firmes y las nalgas bien paradas” (Molotov, 1997), con la situación que guarda el mismo cuerpo en el presente: “ahora ya estas muy aguada” (Ibíd.). La imagen grotesca del cuerpo es la imagen de un cuerpo que envejece, que se deteriora continuamente. La degradación física, la enfermedad y la vejez, son el correlato de la degradación moral: “ya no hay quien

te quiera y estas amargada" (*Ibid.*). No hay dignidad alguna ni posibilidad de sublimar la degradación. La belleza, la salud y la juventud aparecen como condición indispensable del deseo masculino. El deterioro corporal es radical y se expresa en la enfermedad. "Te vistes bonito y no hay quien te crea/ luego te extraña que nadie te quiera/ pues todos pensamos que traes gonorrea" (Molotov, 1997).

En estas imágenes grotescas, de acuerdo con Bajtín: "el polo positivo desaparece, desaparece el nuevo eslabón de la evolución (reemplazado por la sentencia moral y la concepción abstracta), y sólo queda un cadáver, una vejez sin embargo pura, igual a sí misma, separada del conjunto en crecimiento en el seno del cual estaba unida al eslabón siguiente en la cadena de la evolución y el progreso" (Bajtín, 1987: 53).

Como hemos visto, la canción "Quítate que ma'sturbas" construye la imagen grotesca del cuerpo femenino, mediante el albur, el juego de palabras y poniendo juntos el mayor número de insultos existentes en el lenguaje popular para denigrar a las mujeres. El proceso de degradación parte de la imagen de la mujer más degradada socialmente, la prostituta a la cual se le denomina "perra arrabalera".

En esta canción, la prostituta es despojada de la aureola sublime de la que fue rodeada por la literatura romántica y adoptada por el cine y la música popular de los años 30 a 60 aproximadamente. La prostituta deja de ser víctima del engaño de los hombres o una mujer orillada a vender su cuerpo para resolver sus problemas económicos. La mujer y la prostituta, son consideradas como cuerpos. Más allá de cualquier juicio moral, son cuerpos con deseos y necesidades sexuales

tan urgentes como las de los hombres. Las relaciones entre hombres y mujeres son relaciones de poder puramente instrumentales. La sexualidad aparece separada del amor, como una necesidad fisiológica, instintos bajos en sentido topológico: ubicados en los genitales a los que se refiere en un lenguaje soez.

### APUNTES PARA UNA DISCUSIÓN INCONCLUSA

Volviendo a la pregunta inicial de este trabajo es necesario cuestionarse en qué medida, después del análisis de la canción "Quítate que ma'sturbas" del grupo Molotov, se puede afirmar que el estilo grotesco de esta canción en particular tiene un carácter contestatario, subversivo y transformador. ¿Hasta qué punto, volviendo a la tesis de Bajtín, presentada al inicio de este trabajo, se podría decir que "la risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades"? (Bajtín, 1987: 50). ¿Podemos decir que las imágenes grotescas del cuerpo femenino presentadas en dicha canción, abren la posibilidad de crear nuevas significaciones? ¿En qué medida, gracias a dichas imágenes grotescas, es posible imaginar un mundo diferente?

La respuesta no resulta sencilla y mucho menos clara. Por un lado es cierto que la canción de Molotov contribuye a desacralizar la imagen de la mujer sublime, santa y pura y su contraparte que considera a la mujer como "tentación del demonio",

perversa, mala y traicionera y como la causa de todos los males que padecen los hombres. Mediante un ejercicio sistemático de degradación, no queda nada de la norma que se construye en torno a la imagen sublime de la mujer casta y pura. Desde mi punto de vista, eso no significa sin embargo, que la burla y el sarcasmo, hayan alcanzado a cuestionar la condición subordinada y sometida de la mujer. Por el contrario en la canción “Quítate que ma’sturbas” dichas condiciones se reafirman, mediante el uso despótico del poder de la palabra. Poder ejercido por el enunciador masculino para hablar de la mujer como objeto. Mediante los mecanismos de degradación mencionados, tampoco se logró liberar a la sexualidad (masculina y femenina) de la represión, para abrir un espacio compartido de juego, de placer y expansión.

Si tomamos el punto de vista de Bajtín, la función de la risa carnavalesca consiste en burlarse del poder, sea este divino o humano. Es el pueblo sometido, dominado, quien cuestiona y se burla del poder que lo somete. La risa que libera no es la burla que hace escarnio del subordinado, sino la risa festiva de quien se despoja de dicha condición de subordinación y la enfrenta, aunque sea momentáneamente.

En la canción “Quítate que ma’sturbas”, la burla y el sarcasmo sirven como herramientas despóticas del ejercicio del poder del más fuerte –el hombre que detenta el poder de la palabra– sobre el más débil, la mujer reducida implícitamente a prostituta quien tiene una doble condición de marginalidad: primero como mujer despojada de la palabra y luego como prostituta que carece de un lugar legítimo en la sociedad. En ese sentido se confirma el estereotipo: la que desea al

hombre y se lo demuestra es una prostituta. Esta canción responde más bien a la definición que hace Bajtín del grotesco modernista en donde la risa toma la forma de ironía y sarcasmo; las imágenes del mundo corporal pierden su carácter regenerador, la máscara engaña y la locura “adquiere los acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual” (Bajtín, 1987: 141).

La posición de la mujer como un objeto despreciable desde el punto de vista masculino queda, eso sí, brutalmente al descubierto. *Quítate que ma’sturbas* es una expresión de las relaciones de poder violentas y desniveladas entre hombres y mujeres. El resentimiento y el odio derivado de las injusticias sociales que se expresan en las canciones de Molotov<sup>4</sup> no sólo se dirigen en contra de quienes cometen las injusticias, como sucede en otras canciones, sino que se proyectan en contra de los más débiles, en este caso de las mujeres y especialmente de aquellas que viven en condiciones de mayor marginalidad: las prostitutas.

La canción “Quítate que ma’sturbas” de Molotov, sigue adherida a los valores estéticos del cuerpo joven y esbelto promovido por la publicidad y por los cánones estéticos establecidos. El cuerpo masculino, si bien empieza a aparecer como objeto, de ninguna manera es objeto de degradación al grado en que lo es el cuerpo femenino. La mujer sigue reducida al silencio. Supeditada y dependiente de la construcción que se haga de su deseo y de su cuerpo desde la mirada masculina.

<sup>4</sup> “Frijolero” (Molotov 2003), “Nostradamus mucho que se caiga el teatro” (Molotov 2003) “Gimme the Power” (Molotov 1997), entre otras.

Ciertamente Molotov al recoger el discurso social, la forma de hablar de los jóvenes y de los sectores populares, pone al descubierto y le devuelve a la sociedad su propia imagen. La sociedad mexicana sigue siendo una sociedad profundamente despótica y sexista, una sociedad donde todavía prevalece el derecho de hacer escarnio de las mujeres hasta hacerlas desaparecer. Baste como ejemplo el caso de las mujeres de Juárez.

Cabe señalar, sin embargo, que otras canciones de Molotov, presentan una imagen distinta del cuerpo femenino, más cercana al estilo grotesco carnavalesco. En la canción "Rastaman-dita" (Molotov, 1999) en un tono festivo, sensual y alegre provocado por la repetición, la rima y el ritmo, se presenta una imagen deseable de la mujer, como se puede apreciar en la siguiente estrofa: "Baila rica nena, sabrosito, baila rica nena más pegadito/me gusta chichi, me gusta chacha/ yo quiero que me des que me des papaya/Cada vez que te miro se me para/ cada vez que te miro se me para mi corazón/ se me para, mi corazón, se me para" (Molotov, 1999). En esta canción se expresa el deseo masculino por el cuerpo femenino, al cual se refiere metafóricamente en términos juguetones y festivos como una fruta mediante la frase: "quiero que me des papaya" (Molotov, 1999).

Como podemos apreciar en la segunda parte de la estrofa, mediante un procedimiento elíptico de omisión se hace referencia al órgano sexual masculino sin mencionarlo directamente. Se alude a él refiriéndose a los efectos producidos por la excitación sexual mediante la frase "cada vez que te miro se me para" (Molotov, 1999), y como parte del juego de "decir sin decir" y eludir la responsabilidad de lo

dicho, en el siguiente verso se agrega "se me para el corazón" (Molotov, 1999). El carácter grotesco de la canción radica en sus referencias implícitas a la sexualidad y específicamente a los genitales.

Por su parte, la canción denominada "Changüich a la Chichona" (Molotov, 2003), como ellos mismos la describen es "Una comparación de la gastronomía con las carnes jugosas de las mujeres". En este caso, como en la canción anterior se presenta una imagen deseable de la mujer, aunque ésta sigue ocupando el lugar de objeto. Toda la canción es un juego ingenioso de palabras en el que la concatenación de un albur detrás de otro, la rima y el ritmo producen un efecto festivo y alegre que invita al baile y provoca la risa en el espectador. En esta canción se hace referencia permanente a los deseos sexuales y a los genitales tanto femeninos como masculinos: "Al pastor me echo una gringa/ más lechuga a la pechuga/ muslo aquí, muslo acá y/ papas a la francesa/ quisiera comer más de ésa/ pero está más buena la hamburguesa/ ella quiere un King de Polla/ Sushilitto no la llena..." (Molotov, 2003).

Como se puede observar en este fragmento, el grupo Molotov, para referirse a las mujeres como seres deseables, hace todo un juego metafórico/metonímico de palabras. Mediante el uso de un mismo significante léxico se produce un equívoco (antanaclasis) entre el gentilicio y el nombre del platillo al que remiten las palabras "gringa", "hamburguesa", papas a la "francesa", para denominar a las mujeres. Asimismo se establece una analogía entre las piezas comestibles del pollo tales como "pechuga" y "muslo" para hablar del cuerpo femenino.

Es importante señalar que a diferencia de la mayoría de las canciones populares, en este caso existen claras referencias al deseo sexual femenino y al cuerpo del hombre como objeto. La canción se refiere a los genitales masculinos en sus designaciones populares como polla y chilito en un juego de palabras entre los sentidos denotativo y figurado de dichas palabras y una cierta homonimia que establece con algunos productos y marcas del consumo popular de alimentos: *King de Polla* y *Sushilitto*. Tomando como punto de partida dicho juego de palabras nos remite a los deseos sexuales femeninos mediante las frases: “ella quiere” y “no la llena”. En estos casos la risa tiene un efecto liberador.

Si bien es cierto que existe una gran diferencia en la actitud hacia las mujeres en estas canciones respecto a la primera canción analizada, también es cierto que en las canciones de Molotov el sujeto de la enunciación sigue siendo el hombre. Él es quien desea, rechaza, juzga, define, crea y recrea la imagen (grotesca o sublime) de los cuerpos, tanto femeninos como masculinos. Y no sólo habla del deseo masculino, en este caso también se hace cargo de interpretar el deseo de las mujeres.

Como se ha visto hasta ahora, las canciones de Molotov están atravesadas por múltiples contradicciones. Sus canciones hablan de los conflictos entre las clases, las razas, los géneros y las generaciones. Es innegable su contenido político, su perspectiva generalmente crítica y contestataria, aunque otras veces sea profundamente reaccionaria. Como hombres, los integrantes del grupo Molotov, hablan desde el lugar en el cual se encuentran emplazados y desde su propia ideología. Sin embargo ellos mismos no pretenden que su mirada, su punto de vista sea uni-

versal. Como víctimas que han sido de la censura, opinan que cada cual tiene derecho a hacer uso de la palabra. Además, como ellos mismos dicen:

No le hagas caso al maistro,  
tampoco al director,  
no le hagas caso a nadie  
ni tampoco a Molotov (Molotov, 1999)■

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*, Madrid, Editorial Alianza Universidad.
- Hebdige, Dick (1998) *Subculture: The Meaning of Style*, England, Routledge.
- Irving, K. (1993) “I want your hands on me: building equivalences through rap music”, en *Popular Music*, 12, 105-121.
- Larousse, Pequeño (1979) *Diccionario Español-Inglés/Inglés-Español*, México, Ediciones Larousse.
- Longhurst, Brian (1998) *Popular Music & Society*, U. K., Polity Press. Oxford.
- Urteaga, Maritza (1998) *Por los territorios del rock, Identidades juveniles y rock mexicano*, México, CONACULTA/SEP/Causa Joven.
- Stephens, G. (1992) “Interracial Dialogue in Rap Music: call-and-response in multicultural style”, en *New Formations*, 16, 62-79.
- Swendenberg, T. (1992) “Homies in the Hood: rap’s commodification of insubordination”, en *New Formations*, 18, 53-66.

## DISCOGRAFÍA

Molotov (1997) *¿Dónde jugarán las niñas?* México, Universal Music México S. A. de C. V.

Molotov (1998) *Malomix* México, Universal Music México S. A. de C. V.

Molotov (1999) *Apocalypshit*, México, Universal Music México S. A. de C. V.

Molotov (2003) *Dance and Dense denso*, México, Universal Music México S. A. de C. V.

## FUENTES ELECTRÓNICAS

<http://www.molotov.com.mx>

<http://www.proteuserp.com/molotov/espanol/historia.html>



# CUERPOS EN PAPEL: LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO JUVENIL EN EL FANZINE

Aída Analco Martínez\*

## EL FANZINE

El fanzine es una publicación informal hecha de manera artesanal por jóvenes de diferentes identidades juveniles. El primer fanzine del mundo apareció en 1930 en Estados Unidos: *The Comet* y fue publicado por aficionados a la ciencia ficción –de ahí el nombre de estas publicaciones *fan* de admirador, aficionado y *zine* de *magazine*, revista en inglés– desde ese momento la práctica se extendió por todas las grandes urbes y fue adoptada por jóvenes de todo el mundo. Los primeros fanzines *punks* son publicados en 1976 en Inglaterra (*Sniffin' Glue*) y en Estados Unidos (*Punk*). En México, la primera de estas publicaciones aparece en 1982 en el Distrito Federal: *El fanzine falso magazine*.

El fanzine se ha convertido en un vehículo de comunicación entre los y las jóvenes, en el que los límites son reconstruidos, reformulados y transformados a través de las páginas de este tipo de publicaciones. De esta manera, el lenguaje sirve para denunciar, para expresar, en el

fanzine no importa la ortografía, en él la estética cede su espacio al contenido y no importa el cómo se diga, sino lo que se diga. El fanzine es un medio de enlace entre jóvenes y a la vez una forma de diferenciación entre ellos mismos. Cada realizador imprime sus características en el fanzine y quienes los consumen se reconocen e identifican en sus contenidos y en sus formas.

En el fanzine, sus realizadores van a ser los propios protagonistas, son ellos puestos en primer plano quienes aparecen en estas publicaciones, es la representación de sus mismos cuerpos, se hacen visibles y desde ahí cuentan sus historias en primera persona. En este texto se quiere hacer énfasis en aquellas características estéticas que dotan de especificidad al fanzine y mostrar cómo se vincula la representación del cuerpo con propuestas estéticas particulares en este tipo de publicaciones.

## EL CUERPO FRAGMENTADO

Uno de los recursos más usados dentro de los fanzines es la elaboración de collages. En este sentido se ve al collage como fuente de significados inagotables, que

\* Escuela Nacional de Antropología e Historia.

rompe con la sintaxis de las publicaciones comerciales, de la vida cotidiana, que encuentra lógicas distintas de articulación de imágenes provenientes de distintos ámbitos con palabras que se complementan y enriquecen mutuamente.

Collage como posibilidad de generar nuevos discursos y que en su interior alberga nuevas reglas como el amontonamiento, la unión de contrarios, el potenciar la unión de la palabra y la imagen, entre otros elementos que apuntan no sólo a una estética particular, sino a formas y estilos de vida de los realizadores de este tipo de publicaciones. El collage es un caos ordenado, es la superposición de elementos, donde pareciera que uno y otro se arrebatan la palabra entre sí, es una escenificación de la realidad misma, es la plasticidad del fanzine que recoge a través del collage una serie de imágenes y textos fragmentados, una emulación de cómo se percibe la ciudad y cómo perciben ellos su vida misma, realidad en pedazos, identidad en trozos de aquí y de allá.

En este sentido el cuerpo mismo de los jóvenes es representado por partes, se recurre a la metonimia para que una parte del cuerpo represente distinto. Las mismas características físicas toman un nuevo sentido y un corte de cabello, un símbolo en la ropa, una actitud, un gesto se vuelven la síntesis de aquello que quieren expresar. Asimismo, el cuerpo puede verse como una representación misma de la realidad fragmentada, es decir, el cuerpo se jerarquiza de diferentes maneras de acuerdo a las circunstancias y cada parte significa distinto. Una mano, un brazo, un peinado, se vuelven emblemas identitarios con sentidos y códigos específicos para cada grupo juvenil. El cuerpo a veces se vuelve invisible, otras es la puesta en

escena del mismo lo que los hace ser y desde el papel configurar afinidades a partir de su representación.

Cuerpos que muestran distintas vestimentas que operan como referentes de un estilo de vida, de formas de concebir el mundo, cuerpos desde las páginas de un fanzine que emplazan a las diferentes culturas juveniles, el cuerpo entonces se convierte en una imagen que adscribe identidades dentro de este tipo de publicaciones.



Collage en Fanzine *Pensares y Sentires*, No. 16, 2000

Español, inglés, ilustraciones, fotografías y símbolos distintos se dan cita en este collage. La A de anarquía dentro de una estrella, símbolo del socialismo mezclado con anarquismo. “With fascism there is no freedom”, “La cultura de la revuelta”, “Liberacion Animale”, “Anarco-Punk DIY” (Do it Yourself), “Racismo, no gracias!!”, “En tiempos de crisis cómete a los ricos”, frases que intentan sintetizar su postura ante la vida, que intentan conectar no sólo los elementos del collage, sino a jóvenes de distintas nacionalidades y razas. Caras sonrientes de niños y jóvenes pertenecientes a diferentes razas con la frase

“Existe sólo una raza, la raza humana” en la parte de abajo.

Fotos de *punks* de otros países (tal vez de Inglaterra por sus ropas y rasgos). La fotografía de un cantante con el dorso desnudo, con una guitarra al hombro y frente a un micrófono. Metonimia de la música que los aglutina, pero que no basta, porque factores de cohesión entre los jóvenes son las distintas formas de dominación de la que son sujetos. Un *punk* “caníbal” que mastica a un rico, mientras sostiene a otro con la mano izquierda. Pongo caníbal entre comillas, porque los *punks* pueden comerse a los ricos, porque son de otra especie, canibalismo que es y no es, dependiendo cómo se le mire. Porque los ricos con su capitalismo salvaje se comen a los pobres, peor aún, los obligan a comerse entre ellos para poder sobrevivir. Canibalismo que sirve de metáfora para dar cuenta de las condiciones de vida en el mundo.

Metáfora del deseo de tragarse a los ricos, saciar el hambre y desaparecerlos aunque sea en las páginas de un fanzine. El “rico” viste corbata y traje, metonimia de una forma de vida que se contrapone a la ideología del *punk*, a su vestimenta, a sus intereses. Los ricos son engullidos por el *punk* hambriento, mientras a sus pies se lee una campaña por la liberación de los animales, un llamado al no consumo de productos hechos con animales, porque para los *punks* ellos sí son valiosos y dignos de respeto, no como los “ricos”. La conjunción de estos elementos dentro del collage hace que las lecturas se multipliquen y tomen otro sentido, si estuvieran separados perderían la fuerza y la polisemia que les confiere el estar todos dentro de una misma página. Así opera el collage dentro del fanzine, la lógica es

evidenciar los defectos de determinados personajes que aunados a las virtudes de otros, resultan una crítica implacable, por mencionar sólo un ejemplo.

El collage también tiene que ver con el constante bombardeo de imágenes al que estamos sometidos en las grandes ciudades, en una era donde lo visual tiene predominancia sobre los demás sentidos, el collage es una técnica que ofrece múltiples posibilidades de comunicar nuevos mensajes. Crítica, denuncia, burla, chiste, preocupaciones, deseos. Mundos recreados, donde los fanzineros deciden qué incluir y qué no, universos simbólicos en donde se puede vivir momentáneamente con la ilusión de que las cosas cambien, para que esperar a que pase en la realidad, tal vez no ocurra, pero dentro de las páginas del fanzine está sucediendo. El vértigo como uno de los objetivos del collage, vértigo recreado en la lectura que es en donde se aprecia y se potencia como una totalidad, ya que durante la construcción de un collage se van agregando de manera fragmentaria los elementos, deslizando y transformando sus significados, se juega con las fronteras, se instauran nuevas, se recorren otras y al final el resultado es una suerte de Gestalt, donde el todo es más, mucho más, que la suma de sus partes.

Vértigo sentido en el cuerpo como experiencia inmediata, que se traduce en el papel, con la superposición de imágenes, revoltura de sensaciones, adrenalina de los cuerpos que se traslada a las páginas de estas publicaciones. Vértigo ante la serie de estímulos recibidos, en primerísima instancia a través del cuerpo, durante el tránsito y la vida cotidiana en la ciudad. Ojeadas a la realidad en donde todo y nada merecen nuestra atención, pero una

vez fijándose en los detalles se descubren los significados, se encuentran mensajes y se construyen realidades diferenciadas.



Fanzine *Histeria*, Número único, ca. 1986

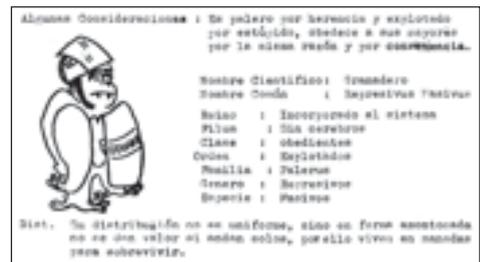
Sid Vicious ha muerto, lucha, opresión, el deporte es... salud, alcoholismo, alusión al mundial de fútbol, enajenación, nazismo, negocio, manipulación, un bebé cuya mamila es una nave espacial de Estados Unidos, con el número 666 en un costado. Cuerpos amontonados, hacinados, tal vez reflejando la vida misma de los realizadores de fanzines en las ciudades. Cuerpos que representan distintas edades, que apelan a diferentes imaginarios para crear sentido a partir de la multiplicidad de imágenes.

Cuerpos que ocupan el espacio de los otros, que borran e instauran fronteras que se recorren y se retraen, vivencias instantáneas que poco a poco se digieren en tanto experiencia sensorial y más tarde se seleccionan, se ordenan, se jerarquizan para lograr una unidad imaginaria a partir de la aparente fragmentariedad. Collages que dan cuenta del vértigo de la experiencia de sus realizadores, de las ansías

de abarcarlo todo y finalmente quedarse con muy poco, estética del abigarramiento, que anuncia nuevas formas de lo barroco.



Fanzine *Insurrección*, No. 3, 2002



Fanzine *Autopsia*, No. 1, 1991

Dos menciones distintas, con once años de diferencia entre una publicación y otra, pero con el mismo tema, en la portada de

*Insurrección, Kontra toda autoridad* la mano de una mujer desnuda apunta hacia la cabeza de un policía, mientras un cuerpo yace en el suelo. Metáfora de la impotencia, la desnudez como sinónimo de inseguridad, de sometimiento, de vergüenza al no poder hacer casi nada. El brazo se extiende –recordando la estética del cómic en donde los superhéroes son elásticos y sus extremidades pueden crecer a distancias fantásticas–, alargamiento del brazo, como símbolo de “poderes sobrenaturales”; al final una mano que se convierte, por analogía morfológica, en una pistola pero que jamás disparará balas. Síntesis de una de las funciones simbólicas del fanzine, desde sus páginas, los fanzineros a manera de francotiradores sociales eligen a quién disparar: denuncias, burlas, reclamos, escarnios, insultos. Páginas llenas de catarsis, deseos, anhelos y sueños convertidos en tinta y papel.

En la segunda imagen, se hace una clasificación taxonómica muy *sui generis* de un granadero (*represivus pasivus*). En ambos de manera simbólica se manifiesta la antipatía de los fanzineros hacia los cuerpos represivos. Dos tratamientos diferentes para el mismo tema; en el primero se dramatiza el deseo de exterminar a un policía, en el segundo, de una manera humorística se degrada al granadero, y es convertido en un animal, con las peores características (descerebrado, sumiso, obediente, represor). Desde el papel se menosprecia a los “enemigos”, se manifiestan los sentimientos, pero más allá de eso, se da rienda suelta a las fantasías.



Fanzine *Pensares y Sentires*, No. 11, 1998

Otros “enemigos” a vencer, son las empresas transnacionales que contaminan el planeta, realizan experimentos con animales, los asesinan, se enriquecen vendiendo sus productos de ínfima calidad, crean monopolios por todo el mundo, explotan a sus empleados, en fin son como una peste que arrasa todo lo que encuentran a su paso. De esta manera, empresas como McDonald’s, Kentucky Fried Chicken, Procter and Gamble, Coca-Cola, Pepsi-Cola, entre otras, se convierten en símbolos del capitalismo, de la destrucción ambiental y del dominio económico en todos los lugares. Por esto, desde los fanzines se convoca a no consumir sus productos, se alerta a la gente sobre la nocividad de los mismos y se plantea algunas alternativas para consumir productos naturales.

En la portada de este fanzine, un joven remite a la estética *punk*, la “facha” que

otrora fuera motivo de descalificación y estigmatización, en este caso se vuelve emblema de identidad, icono que resume todo un grupo y se convierte en centinela y salvaguarda de una postura ideológica que intenta aglutinar intereses colectivos.

## EL CUERPO LÚDICO

Lo lúdico es una categoría que permea todo el proceso del fanzine, a lo largo de la exposición de otras categorías, lo lúdico aparece una y otra vez como una manera de decir las cosas, una forma de percibir la vida como un juego interminable. Lo lúdico es buscar los momentos para la diversión, hacer fiesta y lograr un carnaval continuo, desde la banqueta hasta las páginas del fanzine, tiene que ver con la vertiginosidad que otorga el apostar, el arriesgarse, el sentir ese piquetito en la panza que da la emoción de jugar, no importa si se pierde, de todas formas se gana siempre, porque el juego del fanzine lo inventaron los marginales, los otros no lo conocen, tal vez porque no sabrían cómo jugarlo porque desconocen sus reglas.

Todo juego es, antes que nada, una actividad libre. El juego por mandato no es juego, todo lo más una réplica, por encargo, de un juego. Ya este carácter de libertad destaca al juego del cauce de los procesos naturales. Se les adhiere y adapta como un hermoso vestido. [...] El juego no es la vida “corriente” o la vida “propriadamente dicha”. Más bien consiste en escaparse de ella a una esfera temporera de actividad que posee su tendencia propia (Huizinga, 2000: 20-21).

En este sentido, el hacer un fanzine se vuelve una práctica espontánea, revesti-

da con el carácter lúdico que ayuda a crear otros mundos. Se vuelve un terreno fértil para el juego, donde se pasa de lo serio a la broma de un renglón a otro. Es hacer “como si” en realidad tuvieron al enemigo en frente y poder decirle todo lo que piensan, es gritarle al otro, poder reclamarle, pero siempre haciendo “como si” estuviera ahí, aunque el otro esté muy lejos y los gritos se vuelvan susurros inaudibles.

A través de lo lúdico se transforma el mundo, llega el abandono o el éxtasis, ritmo y armonía, que acompañan al juego en su desarrollo. De esta manera, los realizadores de fanzines, delimitan su publicación como campo de juego, y en sus páginas se transmite la pasión y el arrebató de escribir, teniendo como fondo lo lúdico.

La posición de excepción que corresponde al juego se pone bien de manifiesto en la facilidad con que se rodea de misterio. Ya para los niños aumenta el encanto de su juego si hacen de él un secreto. Es algo para nosotros y no para los demás. Lo que éstos hacen “por allí afuera” no nos importa durante algún tiempo. En la esfera del juego las leyes y los usos de la vida ordinaria no tienen validez alguna. Nosotros “somos” otra cosa y “hacemos otras cosas” (Huizinga, 2000: 26).

Diferenciarse de los demás a través de las páginas de sus fanzines, ser “otra cosa”, “hacer otra cosa”, es la apuesta de los fanzineros al crear este tipo de publicaciones. Las reglas se convierten en otras, ellos son quienes las inventan, pero también cumplen con la regla del “no hay reglas” y así van recreando y construyendo el fanzine, su único y muy particular espacio para el juego. Espacio para el ejercicio creativo que pone en marcha la parte

lúdica del ser humano, solo con ella se puede inventar, crear, proponer. En estas condiciones se genera el fanzine.



Fanzines *Desde Abajo* y *Comunidad Punk*, 1999

Dos fanzines en uno, los realizadores de *Desde Abajo* y *Comunidad Punk* decidieron que ante la falta de recursos para poder sacar cada uno su publicación, podían juntarlas en una misma, así cada colectivo tiene su propia portada, y al interior

de la publicación se leen hasta llegar al centro, en donde confluyen y terminan ambas. “Jugar” y hacer como si fueran dos publicaciones siendo una misma. Las portadas con estéticas distintas para acentuar aún más la diferencia y la ilusión de ser publicaciones distintas. En la portada del lado izquierdo, un niño jugando con un yo-yo que es impactado en la cara de un policía, anécdota convertida en metáfora y representación de cómo perciben la desigualdad de fuerzas entre ellos y los cuerpos de represión. La imagen acompañada de la frase “Muerte a la autoridad viva la desobediencia”, desobediencia asociada a los niños como opción binaria de comportamiento: obedecer o desobedecer. Fantasía lúdica llevada casi a la literalidad dentro del fanzine.

Un punto de referencia inexcusable a la hora de caracterizar la cultura juvenil y adolescente es su orientación hacia el placer y el juego, en contraste con la responsabilidad que domina la vida adulta (esto dicho de un modo muy general y consciente del esquematismo que ello implica, pronto a ser aprovechado muchas veces por la sociedad adulta como arma arrojadiza contra los jóvenes) (Rodríguez, 2002: 21).

Lo lúdico es seguir siendo niños, toda la vida, si la sociedad no es capaz de confiar en los jóvenes, ellos no asumirán las responsabilidades que no les quieren ser otorgadas, permanecerán como chamacos juguetones, se negarán a crecer, no hay para qué hacerlo, no hay oportunidades, las opciones se restringen, no hay prisa, tiempo sobra, desde la niñez es más fácil burlar la norma, es hacer travesuras desde el papel, aunque con la esperanza de que la niñería trascienda y no sea sólo

anécdota, si no que la vida cambie, que por una vez el juego lo ganen ellos y no los otros, los que siempre ganan desde la dominación y las cúpulas.

... el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual (Huizinga, 2000: 27).



iNemi Zapata! Ayemo Miqui iNemi Zapata!  
iZapata vive! No ha muerto iZapata vive!  
Se busca  
Uno de los jóvenes inadaptados que intenta  
romper la paz social

Fanzine *Anticapital*, No. 3, ca. 2001

Un Zapata *punk*, indígena, inadaptado, actualización de las características de este personaje que en otro tiempo sirvieron para convertirse en héroe nacional, identificación que desafía al tiempo. Si Zapata viviera sería como ellos, él sigue viviendo para ellos, y lo acercan aún más parándole los cabellos a la usanza de la estética *punk*. Complicidad con quienes sienten simpatía por Zapata, pero no sólo eso, sino que comparten las mismas condiciones de desigualdad, incluso la edad no lo hace viejo, ellos lo “juvenilizan” y lo anclan todavía más cerca de ellos. La risa que para los otros, los ricos y burgueses apenas se esboza frente a esta imagen, en los fanzineros se vuelve carcajada.

Tal es la perspectiva que alcanzan los fanzineros respecto a su realidad, distancia que a veces no llega y cuesta trabajo tomarla pero que cuando se logra, potencia el discurso y los eleva a otro lugar para desde ahí dar cuenta de lo que viven, pero que en muchos momentos se materializa en todos lados y resulta en ironías que no sabemos si reír o llorar ante ellas. Descripción breve pero exacta de la vida cotidiana que a veces se nos escapa por estar inmersos en ella, pero ahí están los fanzineros para recordarnos las ausencias que a fuerza de vivirlas se convirtieron en presencias.



Donde la gente ya no piensa, donde las máquinas lo hacen todo, donde la fauna ya no existe, donde la flora está en masetas ...¡Sonríe!... ¡Da gracias a Dios!... El progreso ha llegado...!

Interior del Fanzine *Vamos a Matarlos*, No. 9, 2001



Fanzine *Vamos a matarlos*, No. 9, 2001

“Campaña permanente anti policía-militar” es el título que corona esta imagen, se pueden ver a dos personajes con macanas y escudos que representan a los granaderos, quienes han sido los encargados de reprimir las manifestaciones en las calles de diferentes lugares del planeta. Sobresale la imagen de un joven con cabello largo y una camiseta en la que se puede leer “Polis hijos putas”, en la parte de abajo se lee: “malnacidos, pocohombres, alebosos, montoneros, delincuentes, son basura, no valen nada. Ya la pagarán”.

El insulto como reducto de carácter simbólico para expresar su impotencia e inconformidad ante la agresión de la que se sienten sujetos día con día. Las groserías como una forma de transgredir las reglas y dar cuenta del mundo en que viven, de la volatilidad de la vida que se les escapa, de la que a veces ellos quisieran escapar, mutaciones, cambios, transformaciones que se suceden con una rapidez tal que se convierten en un torbellino que los envuelve y que ellos intentan descifrar.

[...] el vocabulario grotesco de la plaza pública (sobre todo en los niveles más arcaicos) estaba orientado hacia el mundo y los fenómenos de ese mundo que se hallaban en estado de perpetua metamorfosis, de transición de la noche al alba, del invierno a la primavera, de lo viejo a lo nuevo y de la muerte al nacimiento. Además, dicho lenguaje está salpicado de alabanzas e injurias que no van dirigidas a uno ni a dos elementos. [...] fusión de elogios e injurias [...] en su base reside la idea de un mundo en estado de permanente imperfección, que muere y nace al mismo tiempo, es decir un mundo bicorporal. La imagen dual que reúne a la vez elogios e injurias, trata de captar el instante preciso en que se

produce el cambio, la transición de lo antiguo a lo nuevo y de la muerte al nacimiento. Es una imagen que corona y derroca al mismo tiempo. En el curso de la evolución de la sociedad clasista, esta concepción del mundo sólo podía expresarse en la cultura extraoficial, porque no tenía derecho de ciudadanía en la cultura de las clases dominantes, dentro de la cual elogios e injurias estaban claramente separados y petrificados, ya que el principio de la jerarquía inmutable, en el que nunca se mezclaba lo inferior y lo superior, era la idea básica de la cultura oficial. Esto explica por qué la fusión de elogios e injurias es totalmente ajena a dicha cultura y, en cambio, se adapta a la popular callejera (Bajtín, 1999: 49).

Tales son las apuestas generadas desde el fanzine: comprender el mundo en qué viven, dejar plasmadas sus realidades, vivir dentro de un fanzine, morir en la página siguiente “ahogados por el sistema” y renacer con ánimos libertarios.



Detalle de un cómic sobre los derechos de la mujer en Fanzine *Insurrección Kontra Autoridad*, Núm. 3, 2002

El nombre del fanzine mismo incluye este particular uso de las letras y por tanto de la ortografía, *Insurrección Kontra Autoridad*, insurrección que viene desde las palabras, que son transformadas en territorios liberados por donde transitar. “Por ke no eres la mujer típika” escrita esta última palabra en el cabello de la mujer, tipicidad que jamás les llegará, que tendrá lugar en sus cabezas sólo cuando se vuelva “atípica”. Ahondar en la diferencia desde el lenguaje mismo, distinguirse a partir de la subversión de la norma, transgresión que se vuelve regla dentro de las páginas de un fanzine.

### LA ESTÉTICA DEL ABIGARRAMIENTO

El abigarramiento también tiene que ver con el terror al vacío, herencia del *barroquismo* mexicano de hace siglos, pero este terror al vacío se vincula con la incertidumbre, así se van llenando los huecos

con mensajes, para poder tapar la incertidumbre que genera una hoja en blanco, se van acumulando los elementos que además muestran a sus realizadores, sus intereses, preocupaciones, gustos, sueños, todo se vuelca en el papel, y queda dibujada la identidad de sus hacedores, porque quien no tiene nada que decir no sabe quién es.

La dimensión lúdica de las culturas juveniles y su creatividad *performativa* sugieren la hipótesis de un *resurgimiento de lo barroco* en muchos estilos juveniles. En todo arte barroco hay una propensión manifiesta a la *apertura*. En la música, en la pintura, en la escultura o en la literatura hay una llamada al éxtasis de los sentidos. La *desenvuelta apertura de formas* se manifiesta en el barroco mediante el radicalismo de lo inventivo, lo arbitrario, lo no estipulable. Mediante técnicas de densificación de la expresión del lenguaje. [...] El lenguaje barroco –tanto en términos plásticos como literarios– se desarrolla, en su urgencia comunicativa o en el estímulo a la flexibilidad de estructuras, en torno a tres vectores principales que, actualmente, caracterizan también muchas manifestaciones de las culturas juveniles: lo *lúdico*, el *énfasis visual* y lo *persuasorio*. [...] en muchos estilos juveniles encontramos un énfasis de lo visual, un juego creativo con las formas, un vértigo de lo lúdico, una identificación persuasoria con símbolos que marcan y distinguen una plenitud existencial (Machado, 2002: 28 -29).

El fanzine se vuelve un ejemplo de esta nueva era de lo barroco, si bien algunas de estas publicaciones han optado por diseños más cercanos a las normas editoriales de revistas comerciales, y se pue-

den encontrar páginas realizadas en computadora, a dos columnas y con imágenes insertadas de manera convencional. Lo cierto es que sigue predominando la estética de lo barroco, del amontonamiento, de lo lúdico, de la transgresión y de lo visual.

... a diferencia de revistas de música, el fanzine tiene una estética subterránea, una estética diferente a la de una revista bonita con fotos a colores, los fanzines son fotocopias, con artículos y collages, [...] daba una imagen distinta, lo que tenía el fanzine es que a veces era como un cuento macabro por las imágenes y por los rollos que aventaban, [...] tenían una gráfica muy cruda, estéticamente eran feos, eso es lo que tenían, había artículos a mano y eso es algo particular de los fanzines, estéticamente no están muy bien hechos, pero tienen ese rollo crudo, a veces ni están engrapados, y los collages se ven muy padres visualmente, que son ideas retomadas del dadaísmo, frases con collages, de lo que llegó [...] y visualmente eran muy padres...<sup>1</sup>

Lo feo vuelto estética particular de los jóvenes fanzineros, estética de lo “mal hecho” que, durante su realización, a veces toma más tiempo que lo “bien hecho”. Apertura que permite jugar, crear, recrear, construir y expresar las cosas articuladas de acuerdo a lógicas distintas, estética de lo antiestético, de lo feo, lo crudo, lo grotesco, que para muchos puede ser visto como excéntrico (raro y extravagante) término que en su significado denota la posición de los fanzineros, ex-céntrico, que queda fuera del centro, y para no

<sup>1</sup> Armando, entrevista realizada el 18 de junio del 2002.

quedar ahí, condenados a la periferia, crean centros distintos y su estética es un buen ejemplo de esto.

La excentricidad en el vestir, presente en muchos estilos juveniles, corresponde también a una puesta en causa de la validez de los límites convencionales. El exceso puede verse ilustrado a través de lo que representan los graffitis. [...] Lo que está en causa ... (es) una búsqueda sustancialmente decorativa de superficies. Aquí está en juego un exceso de *representación*, una *hiperbolización amplificadora* de lo real (énfasis en lo apoteósico, en el simulacro, en la exuberancia). Otras características del *barroco* parecen matizar las culturas juveniles contemporáneas. Empezando por las *metáforas*, *alegorías* y sus significados ocultos [...] En la metáfora sobresale la idea de metamorfosis y la interrelación lúdica del ser y del parecer. Es cierto que, bajo la apariencia de lo metafórico, lo real sobrevive. Pero sobrevive como una insinuación, a través de una rebuscadísima búsqueda de *asociaciones* extravagantes. [...] El gusto por la metamorfosis y la ostentación es una característica del barroco, pero también de las culturas juveniles cuando ritualizan el disfraz y las expresiones transfiguradoras y excesivas... (Machado, 2002: 30).

Estética del exceso, del quebrantar normas que se vuelve regla, límites que se ponen a prueba, estética de la permisión que prohíbe lo convencional, estética del riesgo, del vértigo, estética de las operaciones retóricas, imaginación que se potencia, formas particulares de representar y representarse dentro de las páginas de este tipo de publicaciones. Los fanzineros generan su propia estética,

evidenciando las diferencias, poniendo de manifiesto que para dar cuenta de la realidad que viven, la estética convencional, de lo "bonito", no es suficiente, no les significa, se aleja de lo que ellos ven día con día. Por ello, se lanzan a la búsqueda de imágenes con las que puedan recrear y representar aquello que mediante los medios convencionales no pueden comunicar.

Los dibujos, las viñetas, las caricaturas también dotan de una personalidad particular a cada fanzine, existen algunos que incluso tienen sus propios ilustradores o moneros quienes se encargan de hacer historietas para cada fanzine, retomando elementos de la imagen del grupo juvenil al que pertenezca la publicación. La imagen tiene un papel muy importante dentro de la elaboración del fanzine, es un elemento formal que contribuye de manera determinante a construir la estética de estas publicaciones. Dentro del fanzine la imagen tiene diferentes funciones: ilustración, descripción, narración.

Las imágenes y las palabras son elegidas de acuerdo a criterios especiales, cuyos significados al ser plasmados en papel recrean los códigos compartidos entre cada grupo de jóvenes. Otra función de la palabra respecto a la imagen es el relevo...

[...] que es menos frecuente (por lo menos en lo referente a imagen fija); se la encuentra principalmente en los dibujos humorísticos y en las historietas. Aquí la palabra (casi siempre un trozo de diálogo) y la imagen están en una relación complementaria. Las palabras, al igual que las imágenes, son entonces fragmentos de un sistema más general y la unidad del mensaje se cumple en un nivel superior: el de la historia, de la anécdota, de la diégesis... (Barthes, 1970: 133).



Fanzine *Tercer Mundo Rebelde*, No. 3, 2002

En la imagen un joven con la cabeza cubierta y la mano izquierda en alto haciendo la “V” de la victoria. El título del fanzine es *Tercer Mundo Rebelde*. Con sólo estos elementos, la lectura se vuelve distinta. La pose del individuo fotografiado es ya una connotación dentro del discurso. El brazo extendido hacia arriba y la mano en esa postura, nos remite a un significado compartido, se trata de un signo de lucha, de combate; esto aunado al título del fanzine, nos orienta hacia determinados significados, no se trata de una publicación conservadora, derechista, progobiernista, al contrario, los elementos de esta portada nos lleva hacia un polo totalmente opuesto, que es también, tal vez, una de las características de los fanzines, el llevar la imagen y la palabra a los extremos, que

haya poco espacio para la duda respecto al discurso que se está manejando, y que no se confunda con otras publicaciones.

## CUERPOS COLECTIVOS O LA COMUNIDAD UNIVERSAL

Los realizadores de estas publicaciones dirigen sus mensajes pensando en un interlocutor con una doble dimensión, por un lado los compañeros más próximos, más inmediatos en términos de distancia física, aquellos con quienes comparten su vivir cotidiana, su espacio físico; por otro lado están aquellos compañeros a miles de kilómetros de distancia pero que comparten un mismo territorio simbólico, es decir, existe una afinidad que va más allá de los lugares físicos que ocupan unos y otros, y a través de sus publicaciones forman territorios simbólicos, rutas trazadas por las afinidades, cuerpos aglutinados de manera imaginaria en torno a objetivos comunes, intereses compartidos, búsquedas similares enlazadas en las páginas de los fanzines.

De tal forma que el fanzine puede ser dimensionado como un lugar de confluencia de jóvenes de distintos estados y países, en ese sentido, los fanzineros aspiran a ser ciudadanos del mundo, copartícipes de grupos mundiales, integrantes de cuerpos colectivos, dimensión universalista a la que apelan y desde ahora se sienten parte de ella a través de las páginas de estas publicaciones.

[...] el punk desde un principio mantuvo contacto con mucha gente, tan así como era que en México nos daba gusto que hubiera alguien en Michoacán o en Oaxaca, pues igual buscábamos

punks en otras partes del mundo, si había alguien en Colombia se le pedía un reporte de escena y decían pues aquí tantos grupos, tantos fanzines y hacían un reporte, investigar sobre injusticias que ocurrieran en el campo o en la ciudad y denunciarlas, sabías líneas muy generales: en defensa de las mujeres, contra la guerra, contra las religiones, contra los gobiernos, entonces, sobre eso había gente que iba escribiendo.<sup>2</sup>



Fanzine *Conciencia de Clase*, No. 4, 2002

“En cada barrio, en cada lugar del planeta: ¡Resistamos como en Madrid, resistamos como en Berlín!!”, a través del fanzine se accede a otros espacios, a otros lugares, no importa la lejanía, lo que interesa es la generación de una comunidad imaginal que se expande por todo el mundo. Anclaje desde lo local, pero como referente de experiencia de vida, no como sujeción al territorio, porque desde hace mucho, comprendieron desde la experiencia de la migración que el terruño se lleva en el corazón y puede extenderse a otras latitudes.

<sup>2</sup> Toby, entrevista realizada el 22 de agosto del 2002.

## Yo ilegal

Cuando un joven muere en Dover dentro de un camión sin aire, algo dentro de mí se está muriendo. Cuando un muchacho mexicano se ahoga en el Río Bravo mientras busca el sueño americano, las aguas pasan sobre mi cuerpo. Cuando una pantera se hunde a pocos metros de tocar las playas andaluzas en busca de libertad, esas mismas olas llegan a mis pulmones. Con esto quiero decir que todos somos emigrantes ya que de emigrantes procedemos y con su espíritu de búsqueda de nuevas libertades y nuevas promesas recorrimos el mundo desde hace centenares de años, nadie nace en un cierto lugar, sin antes haber sido empujado hacia ese destino por sus mayores.

No es cierto que nuestra patria haya sido siempre nuestra patria, no es cierto tampoco que siempre hayamos sido blancos, negros, amarillos o azules. Venimos revueltos a partir de un misterioso punto de partida del que poco sabemos.

Por todo esto y por muchas cosas más, yo acepto que soy un emigrante, nadie puede ser llamado con más justicia que yo, emigrante, pero todos, incluso aquellos que se empecinan en negarlo.

Somos eternos emigrantes de la vida y sería lógico que este espíritu emigratorio que cada cual llevamos dentro nos permitiera contemplar a los emigrantes con espíritu solidario fraternal.<sup>3</sup>

El territorio no tiene fronteras, mientras más lejos llegue un fanzine, mayor será la

<sup>3</sup> Orta, Miguel en Fanzine *Conciencia de Clase* RASH-DF, No. 2, ca. 2001

satisfacción de sus realizadores, ante la imposibilidad de poder viajar ellos mismos, por eso existe un intercambio activo entre los grupos de fanzineros, no sólo del país, sino de todo el mundo. Cuerpos que viajan a través de sus publicaciones, representación de experiencias vividas que comunican desde las páginas, cuerpos en papel cumpliendo largos itinerarios donde nunca se sabe cuál es el lugar de destino. ■

### BIBLIOGRAFÍA

- Bajtin, Mijail (1999) *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento* Madrid, Alianza.
- Barthes, Roland (et. al.) (1970) *La Semiología* Argentina, Tiempo Contemporáneo.
- Huizinga, Johan (2000) *Homo ludens* Madrid, Alianza.
- Machado Pais, José (2002) "Praxes, graffitis, hip-hop" en Carles Feixa et al., *Movi-*

*mientos juveniles en la península ibérica* Barcelona, Ariel.

Rodríguez, Félix (ed.) (2002) *Comunicación y cultura juvenil* Barcelona, Ariel.

### HEMEROGRAFÍA

- Fanzine *Anticapital*, núm. 3, ca. 2001.
- Fanzine *Autopsia*, núm. 1, 1991.
- Fanzine *Conciencia de Clase*, núm. 4, 2002.
- Fanzines *Desde Abajo y Comunidad Punk*, 1999.
- Fanzine *Histeria*, número único, ca. 1986.
- Fanzine *Insurrección Kontra Autoridad*, núm. 3, 2002.
- Fanzine *Pensares y Sentires*, núm.11, 1998.
- Fanzine *Pensares y Sentires*, núm. 16, 2000.
- Fanzine *Tercer Mundo Rebelde*, núm. 3, 2002.
- Fanzine *Vamos a matarlos*, núm. 9, 2001.
- Orta, Miguel en Fanzine *Conciencia de Clase RASH-DF*, núm. 2, ca. 2001.



# PORNOGRAFÍA HIPERTÉLICA: CUERPO Y OBSCENIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Fabián Giménez\*

1

Pareciera que en la actualidad la obscenidad no demarca el espacio del arte convirtiéndose en su límite, su marco o su margen, sino que, en cambio, entra en escena y transforma radicalmente el propio espacio de la representación. La pornografía convertida en arte o el arte convertido en pornografía, este fenómeno transestético parece conducirnos a una suerte de *pornografía hipertélica*, la pornografía se excede a sí misma, transgrede sus propios límites y entra en el espacio artístico revirtiendo las reglas del juego de la representación. En este sentido, la obscenidad es, más que nada, un régimen de visibilidad exacerbada, de promiscuidad de la mirada, la desaparición de la distancia escénica en la inmediatez de unos cuerpos arrojados a la voracidad escópica. *Made in Heaven* de Jeff Koons/Cicciolina representa un momento clave en este doble movimiento transestético, en este devenir arte de lo pornográfico, en este devenir pornografía del arte, derivas de la simulación:

apropiacionismo en los ochenta, porno-apropiacionismo en los noventa.

La noción de pornografía hipertélica puede convertirse en un concepto bastante sugerente a la hora de problematizar ciertas formas y prácticas cercanas a la pornografía que emergen al interior del discurso artístico contemporáneo. En estas páginas intentaré rastrear algunas de sus manifestaciones más interesantes, presentes en una serie de obras que prefiguran un nuevo entramado, un nuevo texto pornogramático; tejido ya no únicamente en el universo letrado de la literatura erótica, sino en el universo post-letrado de la fotografía erótica y del body art. Es decir, el pornograma, como fusión del cuerpo y la escritura, puede inscribirse tanto en el espacio narrativo como en el espacio *imgístico*, sin embargo, las formas más extremas de pornografía hipertélica toman al cuerpo como espacio de inscripción y a la imagen fotográfica como forma de representación o, para ser más exactos, de simulación. Mutación pornogramática: de la pornografía a la pornoimagología, del discurso al cuerpo y del cuerpo a la imagen, o bien, del discurso del cuerpo al cuerpo de la imagen, lo porno-gramático como foto-grafía.

\* Escuela de Diseño, Instituto Nacional de Bellas Artes.

## 2

Una de las irrupciones más interesantes de lo obscuro en la escena puede rastrearse en una instalación de Zoe Leonard, realizada en 1992 en Kasel, en el marco de Documenta IX, en la Neue Galerie. Leonard se encargó de descolgar varios cuadros de las salas de la galería, sustituyéndolos por una serie de fotografías de vaginas que ella había tomado previamente, apropiándose, en cierta medida, de *El origen del mundo* (Gustave Coubert, 1866), sin embargo, el efecto de realismo fotográfico acercaba estas imágenes más al primer plano anónimo del porno que a los nombres propios de la historia de la pintura.

Estas fotografías se enfrentaban a retratos femeninos del siglo XVIII, el sexo de las mujeres, invisibilizado en estas pinturas, o convertido en objeto de la mirada masculina, reaparecía, como contrapunto, en las fotografías de Leonard. En el espacio del museo, la presencia de esta serie de fotografías de vaginas (de seis amigas de Leonard que habían aceptado gustosas participar en el proyecto), metaforizaba la entrada de lo obscuro en el espacio por excelencia del arte, el museo y, en este sentido, le daba al sexo femenino la fuerza de la literalidad pornográfica, “inerte y agresiva”, como dirá en una entrevista con Laura Cottingham en 1993...

Tenía previsto un conjunto mucho más complicado de imágenes para Documenta, pero unos seis días antes me fui a Alemania a instalarlas, y decidí que todos esos complejos impulsos se contendrían en una sola imagen: el sexo de una mujer. Esa única imagen sería inerte y agresiva, eso representaría el invisible pero implícito sexo en las mujeres

de las pinturas, las artistas inexistentes, y la nunca dirigida sexualidad de las mujeres de las pinturas [...] Decidí quitar todos los retratos de hombres y paisajes, y sustituirlos por las fotografías. Hay algunas pinturas con hombres, pero son periféricas o ligadas muy específicamente a la interacción con las mujeres [...] Las mujeres y su sexo. Esto es lo que estaba ausente en las pinturas (Leonard, 1993).

Desde esta literalidad del sexo femenino, es decir, desde esta irrupción fotográfica de la genitalidad femenina en el espacio museístico, nos enfrentamos a un procedimiento donde “las mujeres y su sexo” entran al espacio de la representación no como objetos manipulables, metaforizables en el discurso artístico falocéntrico, sino como una suerte de cruda realidad comprobable, una notable mutación en el discurso feminista, convertido, en la instalación de Leonard, en un discurso cuasiginecológico, las vaginas fotografiadas por la artista se convierten en un pornograma contundente: “sexo”.

Pareciera que, más allá de las representaciones de lo femenino a lo largo de la historia del arte occidental, lo que prevalece en el gesto de Zoe Leonard es la facticidad, las vaginas retratadas por Leonard poseen la fuerza de los hechos, parecen servir de evidencia, de prueba de existencia. Por alguna extraña razón, estas fotografías me recuerdan a las de OVNIS, el monstruo del lago Ness o Pie Grande, intentan comprobar, gracias a la fuerza de la imagen, la existencia no de “las mujeres”, eso, para bien o para mal, lo hacen las pinturas del museo, sino de “su sexo”, la imagen fotográfica como evidencia indiscutible de la sexualidad femenina, un devenir real de lo femenino a partir de la

emulsión fotográfica. Lo anatómico como efecto especial, la verdad de la mujer “sacada a la luz”, *foto-grafiada* literalmente, este fenómeno de visibilidad se convierte en un espectáculo casi médico, el *medical shot* evoca esta visibilidad fría, aséptica, al mejor estilo de una visita al ginecólogo (no es rara la conjunción de ciertas formas de pornografía hipertélica con lo que se ha dado en llamar *medical art*).

Todo esto parecería condenar a las mujeres a la anatomía como destino (Freud), sin embargo, uno no deja de asombrarse de la ironía que encierra todo este proceso de desocultamiento, este imperativo de máxima visibilidad nos lleva a preguntarnos si lo femenino no aparece sobre los muros del museo, se hace visible rodeado de pinturas del siglo XVIII, únicamente para desaparecer mejor, para convertirse en algo “demasiado real para ser cierto”. Quizás arribemos así a una nueva manifestación de lo que Baudrillard llamó la *violencia de lo neutro*, en esta nueva versión del grado cero de la genitalidad, el cuerpo femenino deja de ser el espacio de lo indeterminado, al contrario, en esta sobredeterminación pornogramática, la mujer se transforma en una vagina, entonces, el gesto pornográfico de Leonard podría no hacer más que repetir “la violencia del sexo neutralizado” (Baudrillard, 1993: 26) a la que nos tiene acostumbrados la pornografía más tradicional, en tanto una forma particular, en la esfera de lo sexual, de producción de lo real.

En este sentido, podríamos decir que Leonard *produce lo femenino*, desde esta literalidad del sexo femenino, desde esta escenificación de lo obsceno, como aquello que había permanecido fuera de

escena, podríamos trazar líneas de continuidad con la distinción baudrillardiana entre seducción y producción...

Del discurso del trabajo al discurso del sexo, del discurso de la fuerza productiva al discurso de la pulsión se propaga el mismo ultimatum de *producción* en el sentido literal del término. En efecto, la acepción original no es la de fabricación, sino la de hacer visible, hacer aparecer y comparecer. El sexo es producido como se presenta un documento, o como se dice de un actor que aparece en escena.

Producir es materializar por fuerza lo que es de otro orden, del orden del secreto y de la seducción. Por todas partes y siempre la seducción es lo que se opone a la producción. La seducción retira algo del orden de lo visible, la producción lo erige todo en evidencia, ya sea la de un objeto, una cifra o un concepto (Baudrillard, 1993: 38).

A partir de esta oposición estructural, podemos leer el gesto de Leonard como una apuesta por la producción y no por la seducción. Hagamos un pequeño experimento patafísico, pensemos en otra posible instalación: en lugar de quitar las pinturas donde aparecen hombres y paisajes, hacer exactamente lo contrario, mantener esas pinturas y quitar todas las pinturas en las que aparecen mujeres, quizás esta instalación imaginaria, que llevaría por título “El sexo de las mujeres del siglo XVIII”, estaría más cerca de la seducción, entendida como una estrategia que, en lugar de enfrentar la visibilidad a la invisibilidad, profundiza en la propia invisibilidad para hacerla, paradójica e hipertélicamente, visible.

## 3

Otra alternativa, desde la teoría de la simulación, podríamos intentar concebir a la obscenidad como desafío y, por tanto, como seducción. Ciertas configuraciones pornogramáticas, entonces, jugarían el juego de la reversibilidad. El desafío, la provocación, la sexualidad tomada como juego, casi como forma ritual, vacía (carente de sentido, más allá del lema de la máxima visibilidad), podrían convertirse en una nueva modalidad de erotismo, devolviéndole a la pornografía, como espacio de representación de lo sexual, algo de la ilusión que ha ido perdiendo en nuestra “cultura de la eyaculación precoz”.

Hablando de desafíos, quizás sea bueno recordar el lanzado por Georges Bataille a Breton y al surrealismo, en su célebre texto “El espíritu moderno y el juego de las transposiciones” leemos lo siguiente: “Lo que amamos en verdad, lo amamos sobre todo con vergüenza y desafío a cualquier aficionado a la pintura a amar una tela tanto como cualquier fetichista ama un zapato” (Bataille, 1969: 162). Quizás la pornografía hipertélica responda a este desafío, conjugando el arte y lo sexual en un mismo espacio de representación post-escénica. “La fruición estética convertida en placer culpable (y viceversa)”, podría ser un buen título para un estudio fenomenológico del amante de la pornografía hipertélica, un nuevo personaje, vinculado a la fauna académica, que podría definirse como aquel intelectual que experimenta “desde lo más sublime hasta lo más grotesco” (*Les Luthiers*) sin demasiados remordimientos ni complejos, gracias a una sensibilidad cercana a lo que podríamos llamar una erótica de la banalidad.

Tony Ward incursionará en el terreno de esta nueva sensibilidad, en esta problematización de lo pornográfico a través de la escenificación pornogramática. Ward revierte el procedimiento pornográfico, sus fotografías son algo así como una espectacularización de lo pornogramático, a pesar de utilizar los tradicionales motivos y planos del porno sus fotografías recuperan la distancia de la escena. Lo pornográfico se mediatiza en tanto representación, es decir, las fotografías de Ward son el resultado de un ejercicio metapornográfico, tomar al pornograma y ponerlo entre comillas, jugar con las citas porno, ponerlas en escena. Preciosismo porno donde se escenifican las figuras y las formas de la retórica pornográfica, en una suerte de teatralidad, de afectación histórica. Un recuento de las prácticas sexuales más diversas, reflexividad porno, la pose convertida en postura, en posición sexual, una lógica de las conexiones, una cartografía de las zonas erógenas.

En varias de las fotografías de Ward nos enfrentamos a un *zoom* que, en lugar de clausurar la distancia escénica en la líquida inmediatez del *cum shot*, opera de manera exactamente opuesta, nos ofrece la posibilidad ya no de *ver* lo pornográfico sino de *leer* lo pornogramático, lectura que necesariamente implica un distanciamiento de la mirada. El cuerpo convertido en imagen, el *look* pornográfico llevado a su paroxismo, la pose pornográfica representada una y otra vez, en un *acting out* perfectamente calculado, desplegado en el espacio de la imagen con la belleza de un diagrama, modelización del pornograma en las granuladas imágenes fotográficas recogidas en *Orgasm* y *Orgasm XL*.

Posturas y operaciones congeladas gracias al mágico clic del objetivo fotográfico.

El “momento Kodak” captura un gesto, una pose, una escenificación en el mejor sentido de la palabra. La pose convierte al cuerpo en imagen, la pose pornográfica entonces convertirá al cuerpo de la modelo en un significante, un eslabón en la cadena de significantes de lo pornográfico. La mirada porno-fotográfica de Ward está atravesada por la pasión por el código, sus modelos (en su mayoría actores y actrices provenientes de la industria del entretenimiento para adultos) conocen perfectamente las coreografías sexuales más extremas, sus porno-performances son la materia prima de Ward, estos cuerpos codificados nos remiten, en un ejercicio metapornográfico, a la retórica del hard core.

Todas estas imágenes nos ofrecen escenificaciones del universo pornográfico, lo interesante aquí es la imposibilidad de enfrentarse a ellas sin dejarse arrastrar por la deriva clasificatoria, en una suerte de *studium pornográfico* se suceden vertiginosamente las poses más distintivas de algunos de los subgéneros más famosos del porno: *girl/girl, bondage & domination, anal, black kiss, catfighting, cunnilingus, dildos, masturbation, blow job, money shot, foot licking, fist fucking, foot fetish, strap on, pissing, spanking*, etcétera.

El sexo es el mensaje, Ward libera a la sexualidad de cualquier pretensión de sentido, la arroja a la mecánica de una práctica fuertemente codificada, el sexo como significante y ya no como significado, de la profundidad del sentido a la superficie del código, obscenidad blanca, transparencia. Estos cuerpos, en su desnudez, no nos remiten al desnudo como representación sino como interlocución, estos cuerpos nos hablan desde la significancia (es decir, la literalidad) de una

práctica erótica. Replanteamiento de la desnudez más allá de su posición de figuración, Tony Ward logra hacer pasar al desnudo, como quería Roland Barthes, “del *Cuadro* de los cuerpos al orden de las prácticas eróticas”(Barthes, 1987: 293).

#### 4

Nuevos registros, frente a la inmediatez a la que nos tiene acostumbrados la pornografía, las pornográficas imágenes electrónicas de Arturo Díaz Belmont o de Thomas Ruff, apropiadas de Internet y modificadas digitalmente, nos obligan a tomar distancia, partiendo de la inmediatez porno, estas imágenes recuperan cierta distancia, da la impresión de que es necesario alejarse para ver, efecto opuesto al *medical shot* (quizás la imagen del sexo recupere la distancia del desnudo).

La distinción es sutil pero crucial, hemos recorrido un largo camino en términos de representación del cuerpo como espacio de deseo, placer y mirada, esta historia, hasta la fecha, puede resumirse, salvajemente (clarckianamente, podríamos decir), en dos momentos sucesivos: del desnudo (*nude*) al encueramiento (*naked*). Tal vez, prácticas artísticas como las que nos proponen Arturo Díaz Belmont y Thomas Ruff prefiguren nuevos espacios de representación del deseo, quizás estos procedimientos reviertan por un momento este proceso de encueramiento (entendido como aquel momento donde la propia desnudez pierde su sentido, donde ya no hay espacio ni para la transgresión ni para el goce), recuperando cierto erotismo que se inscriba sobre la superficie de lo pornográfico, una nueva orgía para “después de la orgía” donde los cuerpos

recuperen ese “espacio ciego” (Barthes), ese espacio de deseo. Ya no recuperar la “profundidad” del desnudo clásico sino operar en los pliegues y repliegues de lo visible, una *estética de las superficies* que trace sobre la piel desnuda un espacio que permita desplegar otros juegos del deseo, una pornografía “de otro modo” (Foucault).

En este sentido, lo pornográfico se recupera como cita, en una serie de apropiaciones que se alejan de su finalidad inicial (la visión, más o menos descarnada, de escenas de sexo explícito) para entrar en lo hipertélico, en este exceso de finalidad, que hace que las imágenes pierdan definición y se vuelvan icónicamente incorrectas frente al imperativo de la alta definición, que aquí es sinónimo del carácter explícitamente sexual de lo porno, estas imágenes entran en el espacio del arte, la entrañable dimensión desconocida de lo metonímico y de lo metafórico, el triángulo de las Bermudas de la literalidad sin más.

En una época de desocultamientos, el procedimiento utilizado por ambos artistas se convierte en una suerte de contrapornografía, en lugar de desvestir los cuerpos, quizás intuyendo la imposibilidad de la desnudez absoluta en el mundo de los signos, Ruff y Díaz Belmont se preocupan por vestirlos en una estética del ocultamiento. De la hipervisibilidad a la infravisibilidad, la mirada recorre y recompone unos cuerpos que se muestran sin demostrarse, sin la pretensión de verdad de lo pornográfico. *Pornografía hipertélica*, *transpornografía*, son algunos conceptos que intentan dar cuenta de estos fenómenos de obscenidad y transparencia que prefiguran la desaparición de la escena estética, nos preguntamos si sobre este

telón de fondo de la desaparición de la ilusión no se está configurando el escenario de una nueva forma de ilusión transestética. En fin, cuando la obscenidad entra en escena la pornografía ya no es lo que era.

## 5

Partiendo de algunas manifestaciones artísticas contemporáneas (vinculadas a la obra de Natacha Merritt y Annie Sprinkle) y de algunos enfoques provenientes de la teoría posmoderna (en particular, la teoría de la simulación de Jean Baudrillard) me gustaría problematizar la noción de pornografía en los performances de Rocío Boliver, más conocida como la “Congelada de Uva”. En uno de sus célebres performances, que le dio, en un juego de contigüidades, su nombre artístico, Rocío Boliver se masturbó con una congelada de uva (pornograma con sabor local). El gesto de optar por dicha bebida refrescante en sugerente envase fálico en lugar de una pluma o un pincel y por su vagina en lugar de una hoja de papel o una tela, ha convertido a Boliver en una de las pornógrafas más interesantes y sugerentes del arte actual mexicano.

La pornografía convertida en arte o el arte convertido en pornografía, en este juego de reversibilidad la pornografía se excede a sí misma, quizás ahí radique parte de la enorme fascinación que despierta nuestra entrañable “Congelada de Uva”, obscenidad a la mexicana: pornogramas que Rocío Boliver escribe sobre su cuerpo, convirtiendo su sexualidad en objeto de una experimentación estética o, más bien, transestética. En un despliegue de lo privado en lo público, su cuerpo se transfor-

ma en una superficie de inscripción, zonas erógenas cartografiadas, recorridas y penetradas por una infinidad de objetos. La fusión de la escritura y el cuerpo está atravesada por una serie de signos más o menos fálicos, los pornogramas de Boliver son, en buena medida, falogramas, fetiches que sustituyen el pene, pareciera que la referencia, más o menos espectral, a lo masculino no es más que el suplemento para el despliegue de un erotismo femenino avasallante (la vagina dentada exhibida al mejor estilo de los *side show freaks*). En los performances de Boliver hay algo de *freak*, *weird* o *guarro* (yo preferiría el término bizarro), por ejemplo, Roberto Andrade, ubica uno de los performances de la Congelada de Uva en el quinto lugar de su lista de "Los 15 performances más guarros de la historia":

5. Otra vez la Congelada de Uva [ya había aparecido el doceavo y octavo puesto]. En un evento de fuga.com realizado en el Museo de la Ciudad de México, la Conge se amarró las piernas tras la nuca y empezó a comer rollitos de sushi que traía en el culo. Eso sí, sin abandonar el ritual de los palitos chinos y la salsa de soya, la cual traía en medio de las tetas (Andrade, 2001: 67).

Como verán, es difícil trazar un límite entre la sexualidad exacerbada y por momentos infantil, el exhibicionismo histérico y las sofisticadas guarradas de la Conge y la esfera de lo que podríamos llamar arte (*performance*, *body art*, *abject art* o algo parecido), la propia Boliver hace gala de su exquisita ironía cuando comenta lo siguiente: "En este momento histórico y en el lugar en que me tocó nacer es mejor ser considerada artista que puta. Esto ha

dignificado mi consuetudinario gusto por enseñar mi pepa, mis nalgas y mis chichis y gracias a ello, mi familia, las mamás de los amiguitos de mi hijo de 11 años, las empresas que me han dado trabajo, y público en general me aceptan y hasta me felicitan".

Como Warhol, Boliver quiere convertirse en una máquina, aunque no una *machine célibataire*, sino todo lo contrario, una máquina hiper-sexual, algo parecido a la "máquina de follar" de Bukowsky, o al "supermacho" de Jarry en su versión femenina (quizás deba decir feminista), ¿será posible pensar en la Congelada de Uva como la "superfeminista" del nuevo milenio (una heroína post-porno-modernista, al estilo de Annie Sprinkle) o como la "superhembra" todavía anclada en la imaginación pornográfica de nuestro pasado porno-moderno?

Quizás antes de responder esta pregunta sea necesario dar algunos rodeos que nos conducirán a otras prácticas artísticas que también han producido cierto "emborronamiento" de la línea que demarca la escena y la separa de lo obsceno, estas prácticas problematizan la propia noción de marco (*parergon*) entendido como el margen que podría separar el espacio del arte de su afuera, de su exterioridad (Nead, 1998). Desde hace unos cuantos años algunos artistas han intentado ubicarse en este espacio del límite revirtiendo las oposición estructural arte/no arte, escenificando la obscenidad, han intentado representar la exterioridad de lo irrepresentable, un gesto transtético donde la noción de obscenidad parece acercarse a la de lo sublime, ambas nociones aluden al intento de representar lo irrepresentable, escenificar lo que está fuera de escena (lo

obsceno), disolver el límite, como dirá Linda Kauffman, entre el *onstage* y el *offstage* (Kauffman, 2000: 103).

Desde esta escenificación de lo obsceno, podríamos trazar líneas de continuidad con las reflexiones vertidas en “En cueros me verás”, un texto bastante reciente de Rocío Boliver, publicado en la revista *Generación* en el 2001, que puede leerse como un *Manifiesto del encueramiento*, una especie de apuesta por una estética del desocultamiento, de una desnudez que no tiene nada que ver con el desnudo clásico, sino más bien, con cierta debilidad de la carne (en el mejor sentido de la palabra), más allá de cualquier coartada teórica:

No tengo ni puta idea qué es eso de pudor, recato o inhibición. A mí me requetencanta estar encuerada y ¡qué coños! Y para coños el mío, que le encanta aparecer en primer plano a la mínima provocación o sin provocación, pues ni falta que hace. Enseño mi cola a quiénes quieran y a los que no, se chingan, porque también ven, si ya los caché. Si sí quieren varios. Las varias, pocas, se apenan o más seguro, se emputan. Yo feliz vivo ensartada en mi lema: “DEJA TE ENSEÑO” (Boliver, 2001: 40).

“Ensaltada en mi lema”, un buen pornograma, Barthes estaría conmovido. En los performances de la Conge el sexo se transforma en espectáculo, pero un espectáculo que no se articula en la separación y la lejanía sino, en cambio, en la inmediatez y la contigüidad de la mirada con lo mirado. Esta estrategia modificará el régimen de visibilidad de lo espectacular articulado en función de la distancia escénica, la “proximidad” experimentada en los performances de Boliver sugiere la entrada

a un universo post-espectacular, donde la “separación perfecta” que, según Debord, funda lo espectacular, se convierte en cosa del pasado.

Parafraseando a McLuhan, podríamos decir que el sexo es el mensaje y, también, el masaje, es decir, lo sexual aparece ante nuestra vista transgrediendo el espacio de la puesta en escena, de lo escópicamente correcto en términos de lugar y de distancia, un coño “que le encanta aparecer en primer plano” está demasiado cerca para convertirse en un objeto de contemplación estética. De alguna forma, el lema “DEJA TE ENSEÑO” instaura un nuevo régimen de visibilidad, un nuevo capítulo, en el performance mexicano, de la historia de la mirada.

## 6

El lema de Boliver tiene un parecido de familia con el estilo de Natacha Merritt, sus imágenes fotográficas, que conforman los *Digital Diaries*, son enmarcadas por Eric Kroll con el siguiente pornograma: “INMYFACE”, es decir, “ENMICARA”, de nuevo, el topos de la proximidad vuelve a aparecer y, por cierto, escrito en mayúsculas, como “DEJA TE ENSEÑO”, en una divertida coincidencia, las mayúsculas parecen acercarnos pornogramáticamente al cuerpo de la letra (o a la letra en el cuerpo).

“Mis necesidades fotográficas y mis necesidades sexuales son la misma cosa” (Merritt, 2000: 52), nos confesará Merritt en sus diarios digitales, indistinción entre la vida (sexual) y el arte, entre el mundo y sus imágenes, entre lo privado y lo público, reversibilidad, devenir de uno en el otro. Un juego transestético donde las imáge-

nes pornográficas exceden su finalidad, en lugar de despersonalizar u objetivar a Merritt se convierten, en cambio, en algo parecido a las entradas de un diario íntimo, conforman una especie de tecnología del yo, de hermenéutica de la subjetividad de la artista o, como diría Kroll, las fotografías de Merritt (en su mayoría *pornoauto-retratos*), tienen como objetivo la auto-exploración, vinculada a la sensibilidad digital del nuevo milenio. “Mi vida se ha convertido en un montón de fotos digitales en oposición a un montón de pensamientos escritos”(Merritt, 2000: 21). Quizás se esté prefigurando una nueva hermenéutica de la subjetividad, una tecnología del yo digital, una tecnología posletrada, más allá de la galaxia Guttenberg.

Otra faceta de la pornografía hipertélica: una porno-tecnología del yo. No es de extrañarse que en un mundo convertido en unos y ceros, se de un conocimiento de la imagen y del sexo. Todavía un paso más allá, precesión de la imagen sobre el sexo, el sexo está en todos lados excepto en el sexo, en el caso de Merritt, el sexo se convierte en montón de imágenes digitales. “Mi obra precede mi vida amorosa. Mi obra documenta mi vida sexual. Entonces trabajo sobre mi vida sexual como un medio para crear las imágenes que quiero”(Merritt, 2000: 19).

Esta indistinción transestética entre vida sexual y obra artística parece ser otro tema recurrente en la obra de Boliver. Un ejemplo, en marzo de este año, en el Museo José Luis Cuevas, con motivo de la presentación del número 48 de la revista *Generación* y de la celebración de su decimoquinto aniversario, Rocío Boliver leyó uno de los relatos que aparece en su libro *Saber es coger*. Obviamente, como nos tiene acostumbrados la Congelada de

Uva, su presentación se convirtió en todo un performance.

Antes de dar inicio a la lectura de “Más vale plátano en mano que siento bonito”, la Conge procedió a desnudarse de la cintura para abajo, sentarse sobre la mesa e introducir un plátano tabasco, enfundado en un condón, en su vagina. Luego de leer el relato erótico, cuya trama gira en torno a un plátano, una masturbación y el destino gastronómico del comestible dildo improvisado, la congelada retiró el plátano de su vagina, lo despojó de su condón y de su cáscara, le dio una mordida e invitó al público a probarlo.

En fin, creo que resulta bastante claro que el sentido de todo esto fue producir una suerte de indistinción, de solapamiento, entre el sexo y la escritura, una especie de pornograma donde la escritura se fusiona con el cuerpo (esta fusión no nos remite únicamente al orden de lo narrativo sino también al espacio de lo corporal), la Conge leyendo una historia y realizándola, al mismo tiempo, frente a nuestros ojos.

Lo erótico del relato, su carácter alusivo, desaparece en la literalidad de su puesta en escena, si es que todavía podemos hablar de una “puesta en escena”, recordemos a Kaufman, parece que nos enfrentamos al *offstage* convertido en *onstage*, del gesto pornográfico ligado a lo reprimido y a su transgresión llegamos a una suerte de porno-histeria/porno-historia, una representación de lo hiper-sexual, más allá del juego de transgresiones en el universo de la represión.

Otra performancera que ha sabido poner en escena su sexualidad es Annie Sprinkle, al final del primer acto del show *Post-Porn-Modernist*, Annie Sprinkle se introduce un espejito en su vagina e invita

al público a pasar al escenario y contemplar de cerca su cuello uterino. Este espectáculo se encuentra a años luz del *strip-tease*, aquí el postulado de la máxima visibilidad del porno no únicamente se realiza sino que es llevado más allá de su finalidad, el gesto hipertélico hace de la visión de su sexo algo que no tiene ya que ver con el ero-tismo sino con algo parecido a una clase de anatomía o una visita al ginecólogo.

Este juego excesivo no es inocente, no olvidemos que Sprinkle fue prostituta y actriz porno antes de convertirse en feminista y artista del performance, por lo que los códigos del género le son bastante familiares. El paroxismo del *medical shot* es esta visión ginecológica, donde queda poco espacio para la imaginación o para el deseo. Este juego excesivo está cargado de humor, en sus notas a propósito de *The Public Cervix Announcement*, Sprinkle comenta algunas razones que la impulsaron a realizar este performance: “Quería decirle a algunos tipos, “Hey, ¿ustedes quieren ver coños? Les voy enseñar más coño del que quisieran ver en su vida”(Sprinkle, 1998: 166).

Una duda que surge de todo esto es el cuestionamiento del límite, es decir, hasta qué punto el arte de Sprinkle es erótico o bien juega con el límite paródico del sexo y del deseo. El *body art* de Annie Sprinkle es bastante inclasificable, cosa que comparte con las carnales obsesiones de Rocío Boliver, ambas propuestas parecen oscilar entre lo que podríamos llamar *flesh art* y *meat art*.

## 7

Angela Carter, en el “final especulativo” de *La mujer sadiana*, propone una distinción bastante sugerente entre la carne entendida como *flesh* (viva y humana, cubierta de piel y sensualidad) y la carne entendida como *meat* (muerta, no humana, despelada y carente de erotismo). En español carecemos de ese matiz, recordarán uno de los parlamentos más memorables de la filmografía de Armando Bo y Coca Sarli, en la película *Carne* (Armando Bo, 1968), el voluptuoso cuerpo de Coca es arrojado, desnudo e indefenso, sobre una res muerta, mientras el violador/carnicero exclama: “Así me gusta: icarne sobre carne!”; Angela Carter no podría haber ilustrado mejor esta oposición estructural.

La distinción cárnica de Carter se difracta en la teoría de la simulación en términos de seducción y obscenidad, ilusión y desilusión estéticas, la carne como seducción en el régimen de visibilidad/invisibilidad de lo erótico y la carne como obscenidad en el régimen de máxima visibilidad de lo pornográfico. “La obscenidad tiende siempre a superarse: presentar un cuerpo desnudo ya puede ser brutalmente obsceno, presentarlo descarnado, desollado, esquelético todavía lo es más” (Carter, 1981: 152).

En esta misma sintonía, Angela Carter se preguntaba por esta fascinación de lo obsceno, en sus propios términos, por los placeres de la carne muerta (*meat*), por los placeres del carnicero, éstos “...no son sensuales, sino analíticos. La satisfacción de la curiosidad científica por la disección. Un placer clínico por la precisión con que se lleva a cabo el proceso de reducir el objeto viviente, móvil, vívido, al estado de cosa muerta” (Carter,

1981: 152), es decir, el placer de convertir lo erótico en pornográfico.

Lo obsceno sería este “devenir real” del sexo, esta obsesión maníaca de lo real, este afán realista al que nos tiene acostumbrados la pornografía. “Pensemos en la pornografía: está claro que allí el cuerpo aparece totalmente realizado. Puede que la definición de la obscenidad sea el devenir real, absolutamente real, de algo que, hasta entonces, estaba metaforizado o tenía una dimensión metafórica” (Baudrillard, 1993: 35).

La carne sin metáforas, en su literalidad, sería algo así como la carne sin piel: despellejada, sangrante, condenada a la desaparición. La obscenidad como literalidad de lo sexual, respondería al principio de crueldad de Clément Rosset, quién lo define jugando con la etimología y terminando en el *gore* y en el *splatter*: “*Cruor*, de donde deriva *crudelis* (cruel), así como *crudus* (crudo, no digerido, indigesto), designa la carne despellejada y sangrienta: o sea, la cosa misma desprovista de sus atavíos o aderezos habituales, en este caso, la piel, y reducida de ese modo a su única realidad, tan sangrante como indigesta” (Rosset, 1994: 22).

La verdad desnuda (de nuestro sexo, de nuestro deseo) es esta carne despellejada, sangrante e indigesta, como salida de una buena película de terror de clasificación B, donde ninguna dama se desviste (para tomar una ducha, para hacer el amor, o por motivos que permanecerán por siempre en el misterio más insondable) sin sufrir el terrible destino de ser descuartizada o profusamente mutilada sin la menor compasión. La caracterización baudrillardiana de nuestra cultura utilizando el *porno* como metáfora se podría complementar con un par de conceptos y

preceptos tomados de otros géneros cinematográficos, bajo los auspicios de Clément Rosset, el *gore* (sangre derramada) y el *splatter* (sangre salpicada) nos remitirían a esta crudeza de lo sexual, de la carnalidad, que se muestra únicamente para desaparecer sangrientamente, “*icarne sobre carne!*” (Bo).

Esta fascinación por la verdad desnuda, este placer analítico y ya no sensual, refleja una distinción que Foucault manejó a la hora de pensar los saberes y las prácticas en torno a la sexualidad, enfrentando al *ars erotica* de oriente, como saber no clasificatorio ni categorial, con la *scientia sexualis* de occidente, un saber estructurado como hermenéutica y liberación del deseo, en términos de una voluntad de saber y de una cultura de la confesión, muy vinculada no únicamente a la confesión cristiana sino también a las prácticas policíacas, médicas, psiquiátricas y psicoanalíticas.

Desde esta perspectiva, uno estaría tentado a pensar en la pornografía como una continuación de la *scientia sexualis*. Aunque también podríamos pensar en ciertas formas de la pornografía como todo lo contrario, una heterología del saber sexual, una parodia del saber psicoanalítico, la creación de una fraseología mitológica en torno a la sexualidad que parasita los saberes propios de la *scientia sexualis*. Creo que ambas tendencias se hacen presentes en el universo pornográfico, continuidades y rupturas con respecto a nuestros saberes en torno a la sexualidad, si se quiere, podríamos pensar en una pornografía de la carne entendida como espacio de placer analítico (meat) –cercana a la *scientia sexualis*– y una pornografía de la carne entendida como espacio indeterminado y excesivo, una pornografía

patafísica, abierta a las explicaciones imaginarias (por ejemplo, la insatisfacción genital del personaje femenino de *Deep Throat* explicada por la ubicación de su clítoris en su profunda garganta, pura poesía, surrealismo orgánico).

Esta distinción, oriente-occidente, también es utilizada por Roland Barthes como una estrategia para delinear las diferencias entre un erotismo de la transgresión vinculado a occidente y un erotismo de la delicadeza, cercano al universo del ritual, de los signos vacíos, propio de oriente. De la transgresión a la pasión por las formas vacías del ritual erótico, quizás ahí se encuentren algunas líneas de fuga de lo que hoy conocemos como pornografía.

Ya no un erotismo *hot*, vinculado al entusiasmo de la transgresión y la liberación, sino un erotismo *cool*, un erotismo para “después de la orgía”, en esta línea Barthes plantea lo siguiente: “(...) la prohibición sexual se levanta por completo, no en provecho de una mítica libertad, sino en provecho de los códigos vacíos, lo cual exonera a la sexualidad de la mentira espontaneísta” (Barthes, 1987: 96). En este sentido, los pornogramas de Rocío Boliver se tejen a partir de la apropiación de los códigos vacíos del género pornográfico en clave más o menos paródica, una patafísica del cuerpo hipersexual, en definitiva, una mitología erótica de un feminismo por venir(se)■

## BIBLIOGRAFÍA

Andrade, Roberto (2001) “Los 15 performance más guarros de la historia”, en *Generación*, Año XIV, Tercera Época, núm. 45.

- Barthes, Roland (1978) *Roland Barthes por Roland Bartes*, Barcelona, Kairós.
- \_\_\_\_\_ (1987) *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1995) *El placer del texto*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_ (1987) *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2001) *La torre Eiffel*, Barcelona, Paidós.
- Bataille, George (1969) *Documentos*, Venezuela, Monte Ávila.
- Baudrillard, Jean (1993) *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (1998) *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (1997) *La ilusión y desilusión estéticas*, Venezuela, Monte Ávila editores.
- \_\_\_\_\_ (1996) *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (1997) *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (1998) *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama.
- Bolíver, Rocío (2001) “En cueros me verás”, en *Generación*, año XII, 3a. Época, núm.32.
- \_\_\_\_\_ (2001) “En mi mente”, en *Generación*, año XIV, 3a. Época, núm.45.
- \_\_\_\_\_ (2002) *Saber escoger*, México, El espectáculo editorial.
- Carter, Angela (1981) *La mujer sadiana*, Barcelona, Edhasa.
- Cody, Gabrielle (ed) (2001) *Hardcore from the Heart: The Pleasures, Profits and Politics of Sex in Performance /Annie Sprinkle: SOLO* New York, Continuum.
- Grosenick, Uta (ed) (2002) *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Italia, Taschen.
- \_\_\_\_\_ (ed) (2002) *Art Now*, Italia, Taschen.
- Kauffman, Linda (2000) *Malas y perversos*, Madrid, Cátedra.

- Kendrik, Walter (1996) *The Secret Museum*, California, University of California.
- Leonard, Zoe (1993) "Entrevista con Laura Nottingham", texto electrónico, disponible en: <http://www.enfocarte.com/2.13/entrevista.html>
- Merrit, Natacha (2000) *Digital Diaries*, Germany, Taschen.
- Nead, Linda (1998) *El desnudo femenino*, Madrid, Tércnos.
- Reckitt Helena, Phelan Peggy (eds) (2001) *Art and Feminist*, Hong Kong, Phaidon.
- Riemschneider, Burkhard, Groserik, Uta (1999) *Art at the millennium*, Italia, Taschen.
- Rosset, Clement (1994) *El principio de crueldad*, Valencia, Pretextos.
- Ruff, Thomas (2003) *Nudes Germany*, Harry N. Abrams.
- Sprinkle, Annie (1997) *XXXOOO*, vol. 1 Nueva York, Gates of Heck.
- \_\_\_\_\_ (1997) *XXXOOO*, vol. 2 Nueva York, Gates of Heck.
- \_\_\_\_\_ (1998) *Post-Porn Modernist*, San Francisco, Cleis-Press.
- Warr, Tracey (ed) (2000) *The Artist's Body*, Hong Kong, Phaidon.
- Williams, Linda (1999) *Hard Core*, California, University of California Press.



# “EL VERDADERO BULNES”, A PROPÓSITO DE LAS POLÉMICAS EN TORNO A JUÁREZ (1904-1906)

María Luna Argudín\*

“E

l frenesí juarista actual no puede ser sincero porque es contra la naturaleza humana y especialmente contra la mexicana. Se ha desarrollado por Juárez, no la admiración por un grande hombre, sino por un ser sobrenatural que nos ha dado Patria, Libertad, Reforma y Democracia” — con estas palabras empieza Francisco Bulnes su libro *El verdadero Juárez*, publicado en 1904.

Esta imagen del Benemérito es para Bulnes absurda porque “No ha habido, ni hay, ni habrá hombre que pueda dar a un pueblo Patria, Libertad, Reforma, Democracia”. Para Bulnes es tan absurdo como “si se asegurara que Inglaterra debe los mares que han hecho su grandeza a uno de sus reyes; como si se dijera que los Estados Unidos deben la catarata de Niágara a un catarro de Washington”.<sup>1</sup> Es una “mentira extracínica” porque era un hecho palpable que “jamás hemos tenido Democracia y que probablemente ni dentro de cien años la tendremos”.

Al historiador positivista le preocupa que la imagen que se había construido de

Juárez despoja de “su mérito a los mejicanos a quienes debemos la Patria y la Reforma religiosa; porque las reformas políticas aunque decretadas, nuestro mérito como pueblo nos las puede sostener”.<sup>2</sup> Así, en su estudio trasciende la polémica para analizar los orígenes del sistema político mexicano y sus instituciones.

La respuesta es inmediata. Defienden al héroe casi dos docenas de títulos, entre los cuales cabe destacar los siguientes: *Juárez discutido como dictador y estadista* de Carlos Pereyra (1904), *El verdadero Juárez* de Ramón Prida (1904), Hilarión Frías y Soto dio a la imprenta *Juárez glorificado y la intervención y el imperio ante la verdad histórica. Refutando con documentos la obra del señor Francisco Bulnes intitulada El verdadero Juárez* (1905) y Justo Sierra con la colaboración de Carlos Pereyra escriben *Juárez, su obra y su tiempo* (publicada por entregas entre 1905 y 1906), parafraseando a Horacio Sierra advierte que escribe con “el afán de limpiar del negror del humo”.<sup>3</sup>

\* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

<sup>1</sup> Francisco Bulnes, *El verdadero Juárez y la verdad sobre la Intervención y el Imperio*, pp. 622-623.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 621.

<sup>3</sup> Justo Sierra, *Juárez, su obra y su tiempo*, p. 10. (*Obras completas XIII*).

En 1905 se iniciaron los preparativos para celebrar el centenario del natalicio de Juárez y, entre ellos, y para “desmentir” a Bulnes, posiblemente la flamante Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (a cargo de Justo Sierra) convoca a un concurso literario que establece tres categorías: biografía, estudio sociológico de la Reforma y composición poética a Juárez. Rafael de Zayas Enríquez es premiado en la primera categoría; Ricardo García Granados, Andrés Molina Enríquez y Porfirio Parra en la segunda; y bajo la tercera Manuel Caballero, Juan A. Mateos y otra vez Zayas.<sup>4</sup>

En 1905 Bulnes publica otro libro, aún más demoledor, con el objeto de responder a las críticas: *Juárez y las Revoluciones de Ayutla y Reforma*. En este segundo texto afirma que su objetivo es desmistificar a Juárez.

Para 1904 Francisco Bulnes (1847-1924) es muy temido como polemista por su sarcasmo y por su capacidad de llevar los argumentos a sus últimas consecuencias. Ha sido diputado, periodista, había incurrido en los campos de la sociología y la economía. Figura central del positivismo y miembro del grupo científico. Importante constructor del régimen porfiriano, en dos ocasiones (1887 y 1904) había sido una figura clave que hizo posible la reelección de Porfirio Díaz.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Martín Luis Guzmán, “Prólogo”, p. 7. Actualmente preparo un estudio comparativo de las obras premiadas bajo la categorías de estudio sociológico y biografía.

<sup>5</sup> Para mayores detalles sobre la actuación política de Bulnes cfr. Ariel Rodríguez Kuri, “Francisco Bulnes” en Carlos Illades y Ariel Rodríguez Kuri, *Ciencia, filosofía y sociedad en cinco intelectuales del México liberal*.

## BULNES FRENTE AL PROGRAMA NARRATIVO DE LA HISTORIA LIBERAL

Las críticas que Bulnes hace a Juárez no se deben a un mero afán iconoclasta, sino que forman parte de un programa definido que inicia en 1904 con el ciclo de publicaciones *Las grandes mentiras de nuestra historia. La nación y el ejército en las guerras extranjeras*. Su objetivo es “discernir la verdad” y darla a conocer a la opinión pública. Su idea de difundir la verdad es un elemento fundamental de su “filosofía política” y de las leyes sociológicas que cree haber descubierto a través del estudio de la historia, cuyas raíces se encuentran en un estudio anterior: *El porvenir de las naciones hispanoamericanas* (1899).

En ese largo ensayo afirmó que una de las leyes sociológicas que rigen el devenir consiste en que los elementos económicos y sus leyes imponen la forma de gobierno y determinan la moral, la religión y la política. Para Bulnes los gobernantes –dominados por el elemento económico– engañan al pueblo con falacias; por lo tanto sostuvo que el mundo ha sido y es gobernado con falsedades, destaca tres: las religiones; la “fuerza material del Estado en las monarquías” y el sufragio popular.

Para el polémico escritor, mientras los pueblos adoren las mentiras no pueden ser redimidos, y desgraciadamente, “no existe aún hoy una sociedad gobernada por la verdad”. Enseñar la verdad y difundir las leyes sociológicas subvertiría el orden social establecido: “El día que se enseñe la verdad, ésta demolerá, con o sin sentimientos de terror en el pueblo, lo que debe demolerse. La humanidad ganará mucho porque no seguirán imperando las

mentiras que ya han hecho sufrir tanto al género humano”.<sup>6</sup>

En *Las grandes mentiras de nuestra historia* Bulnes con el análisis de tres episodios destruye la argumentación que sustentan las versiones patrióticas entonces más difundidas sobre las guerras que México sostuvo en los primeros años de vida independiente. Estudió la invasión de Isidro Barradas en 1829, la guerra de Texas en 1836 y la “guerra de los pasteles” en 1838. Bulnes es especialmente crítico respecto al militarismo y el efecto que había tenido sobre la sociedad.<sup>7</sup>

Como “difundir la verdad” es su misión explícita, su principal blanco de ataque fueron los libros de texto. Al abordar la guerra con Francia, por ejemplo, el polemista criticó el *Compendio de historia de México* de Luis Pérez Verdía. Mientras que este historiador sostiene que la principal función de la historia es servir de escuela de patriotismo, Bulnes afirma que “El señor Pérez Verdía, fija en el espíritu de la niñez a donde alcanza su libro, la creencia de que nuestra guerra con Francia, fue el atentado de la fraudulenta codicia de unos cuantos franceses [...] El veredicto del señor Pérez Verdía, que es el de la opinión nacional, me parece simplemente inicuo y corruptor de conciencias”, cuando las evidencias demuestran –según Bul-

nes– que la mayor parte de las reclamaciones que presentó Francia por pérdidas materiales de sus súbditos así como por atropellos, encarcelamiento injustificado y asesinatos, eran válidas conforme al derecho internacional.

En *El verdadero Juárez* Bulnes analiza los motivos que impulsaron la intervención y el establecimiento del Segundo Imperio y la participación de Juárez. La controversia se desata porque el polemista muestra al personaje como un hombre común que cometió graves errores. Juárez no es el único personaje que pone en tela de juicio. En *Las grandes mentiras de la historia* había demostrado que Santa Anna no fue el héroe que derrotó a la expedición española de Barradas e Hidalgo no era un héroe liberal ni democrático.<sup>8</sup> La guerra contra Texas y las dos intervenciones francesas pudieron haberse evitado, según Bulnes.

*Juárez y las revoluciones de Ayutla y de Reforma* es un libro demoledor. Las principales tesis que presenta son tres: Juárez no había sido autor de la Reforma, tampoco se le podía atribuir el triunfo liberal porque lo había logrado gracias al apoyo del presidente norteamericano Buchanan y debe fincársele responsabilidad política por suscribir el Tratado MacLane-Ocampo.

En síntesis, Bulnes con su serie *Las grandes mentiras de la historia* busca poner en duda el programa narrativo de la historia liberal, cuya máxima expresión es *México a través de los siglos*. Esta narrativa enraizada en la tradición retórica, se caracteriza por hacer del héroe el impulsor y responsable de las grandes acciones que forjaron la nación y por establecer una teleología en la que Cuauhtémoc, Hidalgo

<sup>6</sup> George Lemus, *Francisco Bulnes, su vida y sus obras*, pp. 33-34 apud. Francisco Bulnes, *El porvenir de las naciones hispanoamericanas ante las recientes conquistas de Europa y Latinoamérica*, pp. 368-369.

<sup>7</sup> *Las grandes mentiras de la historia* suscitaron una importante polémica, pues la obra de Bulnes fue refutada por Fernando Iglesias Calderón y Carlos Pereyra. Esa polémica fue estudiada en detalle por Rogelio Jiménez Marce, *La pasión por la polémica. El debate sobre la historia en la época de Francisco Bulnes*.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 49.

y Juárez son expresiones de la lucha por la liberación nacional.<sup>9</sup>

### EL DESPRESTIGIO DE LA HISTORIA Y LA CRÍTICA HISTÓRICA

La historia centrada en el relato de la vida de los “grandes hombres” es un elemento constitutivo de la tradición retórica, cuyos principios generales se mantuvieron vigentes en México desde el siglo XVI hasta el decenio de 1930.<sup>10</sup> La historia enraizada en la tradición retórica forma parte de las artes liberales, tiene un marcado sentido axiológico, debe enseñar la virtud y condenar el vicio por medio de ejemplos del pasado. Los intelectuales decimonónicos agregaron al conjunto de las artes liberales dos objetivos: formar ciudadanos y crear una identidad nacional a partir de la difusión y construcción de rasgos comunes en los que toda la población se identificara como mexicana.<sup>11</sup>

Además de estas funciones, la historia tiene otra fundamental: debe ser Maestra de la Vida, enseñando a los hombres de Estado las experiencias en las que otros pueblos habían fracasado o habían tenido

éxito. Estos rasgos caracterizan la historiografía porfiriana, su mejor representante es Justo Sierra, quien contribuyó a institucionalizar estos valores nacionalistas con tres medidas: al instituir que la enseñanza básica fuera pública y obligatoria, al hacer de la historia una asignatura obligatoria en los planes de estudio desde la educación básica hasta la preparatoria nacional y al escribir él mismo los libros de texto de historia patria y universal.

Francisco Bulnes, para desmarcarse de esta herencia se inscribe a sí mismo en otro ámbito disciplinario: la crítica histórica, que retoma del positivista Hipólito Taine y en particular de su obra *Últimos ensayos de crítica y de historia*. El polemista explica que el crítico debe desconfiar de los nombres célebres, “debe estar muy prevenido contra las ilusiones de las palabras, contra los dogmas, contra los compromisos de partido, debe investigar y marcar siempre el punto débil en una época, en una nación, en un hombre, en sí mismo”.<sup>12</sup>

Bulnes pretende aplicar estos principios a su escritura, y en este segundo texto ofrece vehemencia, ímpetu, fulminar cargos tremendos, saña e inquina en el análisis y apelar hasta donde me alcanzen las fuerzas a todos los recursos necesarios para hacer una crítica implacable de la época, del medio, de las facciones, de las leyes, de los hombres públicos y sobre todo de Juárez: tal como lo exige la filosofía moderna...<sup>13</sup>

Basándose en Taine ofrece su propia metodología: establecer los hechos compulsados, para lo cual se han de aplicar los

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 16, n. 6. Estoy de acuerdo con Rogelio Jiménez Marce en que Bulnes “tenía la intención de cuestionar el gran programa narrativo de la historia oficial liberal”, pero disiento de su noción de lo que era la historia oficial y de la función que atribuye a la retórica en la representación del pasado, pues Jiménez Marce entiende este arte desde una perspectiva meramente formal dejando de lado su concepción epistemológica, estos elementos se desarrollan en el último apartado del presente artículo.

<sup>10</sup> Para mayores detalles véase mi artículo “La historia y la tradición retórica (1822-1855)”.

<sup>11</sup> Jorge Ruedas de la Serna (coord.), *La misión del escritor*, y Jaqueline Covo, “Estudio preliminar”, en Ignacio M. Altamirano, *Tradiciones y Leyendas*.

<sup>12</sup> Bulnes, *Juárez y las revoluciones...*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 32.

diversos métodos lógicos a un abundante y variado cuerpo documental, y con esta base hacer generalizaciones, fase anterior al descubrimiento de las "leyes históricas".<sup>14</sup> Al crítico positivista preocupa la imagen que se había construido de Juárez porque el desarrollo de la Reforma se ha reducido a un solo individuo cuando todo fenómeno social tiene "multitud de autores, apoyados o ayudados por determinados elementos físicos o por determinado estado de esos elementos".

El problema radica en que no sólo se ha sobre-simplificado el proceso, sino que además se enaltece a un hombre que no había sido el autor ni el iniciador de las Leyes de Reforma, un hombre de mediana estatura. "¿Por qué querer borrar mil nombres de héroes, para inscribir el de un egoísta sin acción ni pensamiento que aun cuando hubiera hecho mucho, habría sido pequeño contra el torrente de fuerza, civismo y dignidad de una generación ilustrada?"—el polemista lanza como pregunta retórica.<sup>15</sup>

Como respuesta advierte que en México se ha desarrollado un culto antropolátrico. Los mexicanos no pueden concebir que "el pueblo mexicano o que una gran clase media ilustrada haya hecho la Reforma" sino que, debido a su escaso desarrollo social e intelectual, adora a un ídolo. El culto cívico que durante el porfiriato se había desarrollado a Juárez, Bulnes lo llama antropolatría, misma que —según él— cumple una función social, aunque indigna: "postrarnos como nuestros antepasados, enloquecidos en su caverna mientras no veamos al Hombre

Dios que nos redimió, porque sin él, como entre los salvajes, todo es miseria, vacío, desolación y muerte".<sup>16</sup>

*Juárez y las revoluciones...* está dividida en cinco partes: la primera "Los elementos serios de la ola de indignación", donde responde a sus detractores; la segunda, "La Reforma antes de Juárez"; la tercera, "La revolución de Ayutla"; la cuarta, "La revolución de Reforma" y la quinta, conclusiones "Non onim possumus contra veritatem", retoma los principios de la crítica histórica.

A mi juicio la segunda parte es la más interesante porque propone que la Reforma fue un proceso secular y la articula al desarrollo del liberalismo. Para Bulnes la Reforma era el tránsito entre dos formas de gobierno: el régimen protector y el régimen liberal. El primero "se constituye por los privilegios con los que las clases gobernantes se recompensan los servicios efectivos o imaginarios que hacen a las clases gobernadas", es un régimen que degenera en dominación y en opresión.<sup>17</sup> El antiguo régimen representa el apogeo de los privilegios. El régimen liberal o moderno tiende a la igualdad, a la equidad y a la justicia.<sup>18</sup> Caracterizado de esta manera el régimen liberal, la obra de Bulnes se suma a su defensa.

Según el polemista el rasgo fundamental del régimen moderno fue la aparición de una conciencia pública, que condujo a que los pueblos ejercieran sus derechos, lo que a su vez se tradujo en la ruina de los privilegios. La Reforma fue la lucha por establecer la igualdad política y civil entre los individuos que forman una

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 19-20, para conocer una apretada síntesis metodológica véase *ibid.*, pp. 23 y ss.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>18</sup> *Idem.*

sociedad, por lo que Bulnes concluyó que “había sido la evolución hacia la justicia”.<sup>19</sup>

Con un recorrido por la historia europea muestra que los primeros esfuerzos por separar la Iglesia y el Estado datan del siglo XII, cuando Arnaldo de Brescia atacó el poder temporal eclesiástico. Analiza detenidamente la Reforma protestante; revisa los diversos esfuerzos que la corona española hizo a partir del siglo XVI para limitar el poder de la Iglesia. Para el caso específicamente mexicano centra su análisis en tres momentos históricos: la guerra de Independencia, el gobierno de 1833 de Valentín Gómez Farías y la revolución de Reforma.

Reconoce a Morelos como un reformador que propuso que se limitara el pago del diezmo y primicias a la Iglesia, la supresión de las órdenes monásticas y declaró a todos los hombres iguales ante la ley. En la Constitución de Apatzingán, Morelos consolidó su obra reformista al suprimir el derecho divino como origen del gobierno, al conceder el sufragio universal y al extender la calidad de ciudadano prácticamente a todos los habitantes.<sup>20</sup>

De la administración de Gómez Farías, Bulnes destaca los esfuerzos para secularizar los bienes de las misiones, clausurar los colegios religiosos y la universidad y su iniciativa para que el Estado dirigiera la educación pública.<sup>21</sup> El tercer momento histórico que destaca es la Reforma. Con este amplísimo panorama afirma “la Reforma en México no comenzó con Juárez ni fue éste su autor”,<sup>22</sup> para concluir que fue un proceso que “se debe a muchos

hombres, a muchos acontecimientos, a una larga y penosa gestación social”.<sup>23</sup>

El trazo de esta gran panorámica le permite llegar a una de las generalizaciones que busca establecer con el conocimiento histórico: la Reforma es un proceso progresivo por el que deben pasar todas las sociedades para formar países en los que se prescindiera de todo principio de autoridad que no sea el Estado. Su defensa del liberalismo es explícita: “La Reforma en México, como en el resto del mundo, era el duelo entre la tradición y la ciencia, entre los privilegios y la justicia, entre el dogma que petrifica y la libertad que impulsa, entre la parálisis completa de las costumbres y las corrientes impetuosas del progreso”.<sup>24</sup> La interpretación de Bulnes y en particular su defensa del proyecto liberal no son distintas a las enseñanzas de la historiografía dominante, en lo que difiere y por lo que sería tan atacado es fundamentalmente por su apreciación de Juárez.

### **BULNES FRENTE A JUÁREZ**

Para Bulnes el acto más grave que cometió Juárez fue apoyar el Tratado McLane-Ocampo.

El polemista busca fincar una responsabilidad política al Benemérito. Este Tratado fue entablado entre el gobierno liberal mexicano y el gobierno de los Estados Unidos en 1860, pero no fue ratificado por el Senado norteamericano. En ese documento (que Bulnes reproduce como apéndice) México otorgaba al país vecino “servidumbre de paso a perpetuidad” a través del Istmo de Tehuantepec y “por

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 61-63.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 67-71.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 101.

cualquier camino que actualmente exista o que existiere en lo sucesivo” para los ciudadanos, bienes, tropas y abastecimientos militares estadounidenses.<sup>25</sup>

Con una rigurosa lógica jurídica indica: “Este tratado tiene valor de escritura pública intachable y toda escritura pública causa prueba plena, sin que se admita solicitud de más pruebas”. El análisis detenido del articulado le permite concluir que conforme al derecho internacional, el tratado restringía la soberanía plena del Estado mexicano.<sup>26</sup> Al exponer el artículo adicional del mismo tratado, denuncia que Juárez quedaba “obligado a llamar al ejército de Estados Unidos para que exterminase a Miramón y a los reaccionarios pagando al contado el servicio con territorio de la Nación”.<sup>27</sup> Las conclusiones que Bulnes desprende son muy graves: el ídolo al que se le rinde culto porque había defendido la soberanía nacional de la invasión francesa, era el mismo que había estado dispuesto a entregar parte del territorio mexicano a los Estados Unidos.

En pocas palabras, Bulnes busca desmitificar a Juárez para demoler el “culto antropolátrico” que se ha desarrollado entorno a su memoria y que, según él condena a los mexicanos a quedarse encajonados en un primitivo grado de civilización. El culto a Juárez tiene un segundo aspecto negativo, despoja de “su mérito a los mejicanos a quienes debemos la Patria y la Reforma religiosa; porque las reformas políticas aunque decretadas, nuestro mérito como pueblo no las puede sostener”.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Art. 1 del Tratado MacLane-Ocampo, citado por Bulnes en *Ibid.*, p. 463.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 477.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 621.

Mucho más importante que la polémica en torno a la personalidad y actuación de Juárez, es que señala que el pueblo mexicano no ha podido defender las libertades que encerraba el proyecto liberal. La tesis implícita que se desprende de *Juárez y las revoluciones de Ayutla y de Reforma* es que el proceso secular de la Reforma en México quedó trunco, ni la modernidad ni el gobierno liberal, ni la democracia se han podido establecer en el país.

## LA TRADICIÓN RETÓRICA EN LA OBRA DE BULNES

Bulnes se levanta en contra de la historia en su forma retórica, se presenta a sí mismo como un sujeto moderno, cuya modernidad radica en su capacidad de poner en duda y combatir la tradición. No obstante, mantiene importantes elementos de la tradición retórica. Frecuentemente se ha señalado que el positivismo marcó el inicio de una historiografía moderna, científica y académica debido a su rechazo a la historia vindicativa y testimonial y a su novedoso acercamiento a las fuentes. Es evidente que ningún cambio cultural puede hacer tabla rasa del pasado, aun cuando se lo proponga, la obra de Bulnes es una buena prueba de ello.

La tradición retórica es mucho más que complicados juegos de silogismos y del lenguaje. Desde la antigüedad clásica era un amplio programa que establecía los hechos que debían investigarse, la manera de hacerlo y la forma en que debían exponerse los resultados. Pero –como se ha indicado ya– la tradición retórica no sólo se ocupaba de elementos formales, sino

que había normado el campo epistemológico de las artes liberales al dar respuesta a los siguientes problemas: la relación de la historia y la literatura, la función axiológica de la historia, la pretensión de imparcialidad y verdad y la relación verdad/verosimilitud.<sup>29</sup> Elementos retóricos en la obra de Bulnes son su defensa de la elocuencia (entendida como el arte de bien hablar y escribir), su método expositivo (incluyendo en éste el manejo de los recursos retóricos), por ello aprecia la vehemencia en la argumentación y arremete contra aquellos que creen que el “estilo histórico” debe ser “opaco como el comercial y apagado como una oficina de policía”. Defiende la elegancia, el sarcasmo, “el ritmo de la frase, los golpes rudos de la síntesis y los desenvolvimientos artísticos y suntuosos del análisis”.

Bulnes en *Juárez y las revoluciones...* explica sus estrategias expositivas: primero, expone los hechos, mismos que analiza con serenidad; después ofrece las pruebas necesarias para refutar los argumentos falsos, acepta las evidencias que le parecen justificadas para llegar a una síntesis sentenciosa.<sup>30</sup> Efectivamente esta es la manera en que narra los acontecimientos, pero también a grandes rasgos ésta es la estrategia expositiva que Cicerón había propuesto en *La invención retórica*.

En cuanto a las funciones sociales que atribuye a la historia, Bulnes acepta la misión axiológica que se le había conferido a la historia en su forma retórica:

enseñar la virtud y condenar el vicio, formar ciudadanos y crear una identidad nacional. Asimismo, hace suyo el principio ciceroniano de la historia como Maestra de la Vida y espera que de la historia se extraigan generalizaciones que sirvan “de enseñanza a los hombres de Estado y a los pueblos”.<sup>31</sup> Así en *El verdadero Juárez* afirma:

Para la historia no es ni puede ser generosa, sino la justicia; la clemencia le está prohibida; su tarea no es hacer desaparecer a los hombres en el sepulcro sin epitafio, sino desenterrar, investigar, escudriñar, procesar agobiar, abrumar, remoler a los hombres, tomarlos entre las mallas de una crítica sin piedad, sin límite, sin vacilaciones, sin más temor que el de no haber descubierto lo bastante para formar la lección que debe servir a los hombres del presente para preparar su porvenir.<sup>32</sup>

El público al que se dirigió, sus lectores ideales, era esas nuevas clases profesionistas e ilustradas en quienes cifraba sus esperanzas para operar un cambio en el orden político y moral de la sociedad. La tradición retórica había convertido a la historia en un tribunal supremo en el que el historiador dictaba sentencia a partir de una incólume actitud moral, de modo que la supuesta imparcialidad había derivado en el apoyo a uno de los bandos, a una de las facciones del pasado que representaba, esclarecer la verdad se refería a una discusión que se restringía a los historiadores, quienes deslindaban los elementos

<sup>29</sup> Para mayores detalles véase Jorge Ruedas de la Serna, “Por los caminos de la retórica. El tránsito del siglo XVIII al XIX” y María Luna Argudín, “La historia y la tradición retórica en México (1834-1885)”.

<sup>30</sup> Bulnes, *Juárez y las revoluciones...* op. cit., pp. 19-22.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>32</sup> Bulnes, *El verdadero Juárez...*, op. cit., p. 869.

de ficción y tomaban posición en uno de los bandos enfrentados.<sup>33</sup>

El concepto de objetividad fue el punto clave de fractura entre la historia en su forma retórica y las nuevas formas de representar el pasado (historia crítica, historia científica y sociología). Para la tradición retórica la diferencia entre literatura e historia radicaba en que la segunda se distinguía de la primera por su pretensión de verdad, mientras que el poeta tenía licencia incluso para mentir. A esta distinción los positivistas añadieron un cambio de paradigma para afirmar la objetividad que “implica explicar la relación entre representación histórica y experiencia del pasado”,<sup>34</sup> misma que era posible a través del principio metódico de la investigación, que Bulnes retoma y desarrolla de Taine.

La objetividad adquirió un sentido específico: “la objetividad toma el lugar del atributo de solidez epistemológica, de información lograda a partir de una fuente material, a través del recurso de la crítica de las fuentes en el procedimiento de investigación”.<sup>35</sup> En la epistemología positivista se dio un encuentro entre la objetividad y la verdad, ambos como criterios de validez que hacían posible el pensamiento histórico y la historiografía. ■

## BIBLIOGRAFÍA

Bulnes, Francisco (1941) *El porvenir de las naciones hispanoamericanas ante las recientes conquistas de Europa y Latinoamérica*, México, El pensamiento vivo de América.

<sup>33</sup> Jorn Rüsen, “Acerca de la visibilidad de la historia”, en *Estudios de metahistoria* (en prensa).

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Idem.*

\_\_\_\_\_ (1905) *Juárez y las Revoluciones de Ayutla y Reforma*, México, Antigua Imprenta de Mugía.

\_\_\_\_\_ (1904) *Las grandes mentiras de nuestra historia: La Nación y el ejército en las guerras extranjeras*, México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret.

Cicerón (1997) *La invención retórica*. Madrid, Gredos.

Covo, Jacqueline (1995) “Estudio preliminar a Ignacio M. Altamirano”, en *Paisajes y Leyendas*. México, Porrúa.

Frías y Soto, Hilarión (2005) *Juárez glorificado y la intervención y el imperio ante la verdad histórica. Refutando con documentos la obra del señor Francisco Bulnes intitulada El Verdadero Juárez*. México, Imprenta Central.

Guzmán, Martín Luis (1948) “Prólogo”, en Porfirio Parra, *Sociología de la Reforma*. México, Empresas Editoriales (El liberalismo mexicano en pensamiento y en acción, 8).

Jiménez Marce, Rogelio (2003) *La pasión por la polémica. El debate sobre la historia en la época de Francisco Bulnes*. México, Instituto Mora.

Lemus, George (1965) *Francisco Bulnes, su vida y sus obras*. México, Andrea.

Luna Argudín María (2004) “La historia y la tradición retórica (1822-1855)”, en Jorge Ruedas de la Serna, María Luna Argudín y Leticia Algaba. *La tradición retórica en la poética y en la historia*, México, Conacyt-UAM Azcapotzalco (Cuadernos de Debate, 3).

Pereyra, Carlos (1904) *Juárez discutido como dictador y estadista. A propósito de los errores, paradojas y fantasías de Francisco Bulnes*. México, Tipografía Económica.

- Ramón Prida (1904) *Juárez. Cómo lo pinta el diputado Bulnes y cómo lo describe la historia*, México, Imprenta de Eusebio Sánchez.
- Rodríguez Kuri, Ariel (2001) "Francisco Bulnes" en Carlos Illades y Ariel Rodríguez Kuri, *Ciencia, filosofía y sociedad en cinco intelectuales del México liberal*. México, UAM Iztapalapa/Miguel Ángel Porrúa.
- Ruedas de la Serna, Jorge (coord.) (1996) *La misión del escritor*. Organización y presentación de Jorge Ruedas de la Serna. México, UNAM.
- \_\_\_\_\_ (2004) "Por los caminos de la retórica. El tránsito del siglo XVIII al XIX" en Jorge Ruedas de la Serna, María Luna Argudín y Leticia Algaba. *La tradición retórica en la poética y en la historia*, México, Conacyt-UAM Azcapotzalco (Cuadernos de Debate, 3).
- Sierra, Justo (1982) *Juárez, su obra y su tiempo* en *Obras completas XIII*. México, UNAM.
- Rüsen, Jorn (en prensa) "Acerca de la visibilidad de la historia", en *Estudios de metahistoria*. México, UAM Azcapotzalco.

# FICCIONALIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA LÉSBICA EN TRES CUENTOS DE AUTORAS MEXICANAS

Elena Madrigal\*

*Haciendo para mi uso un alma / que cada  
una ponga de su trama...*

**E**n años recientes –y como parte de un fenómeno más general de apropiación de una materia artística que no conoce fronteras temáticas– algunas escritoras mexicanas han plasmado literariamente ciertos ángulos de la experiencia lésbica.<sup>1</sup> Al igual que toda escritura hecha por mujeres, el fenómeno constituye un reto a la interpretación crítica factible de ser interpelado mediante la metacrítica, la “gino-crítica”, el feminismo, lo *queer* o de manera análoga a algunos estudios ya existentes sobre literatura de erotismo entre varones.

\* Profesora de Lenguas Extranjeras, UAM-Azcapotzalco e integrante del Grupo de Investigación en Lingüística Aplicada.

<sup>1</sup> Por “experiencia lésbica” provisoriamente entiendo aquellas vivencias que, como dice Lillian Faderman, describen “a relationship in which two women’s strongest emotions and affections are directed toward each other. Sexual contact may be a part of the relationship to a greater or lesser degree, or it may be entirely absent. By preference, the two women spend most of their time together and share most aspects of their lives with each other” (*Surpassing the love of men*, New York, Morrow, 1981, pp. 17-18). He recurrido al estudio de Faderman por considerarlo indispensable en el campo de la literatura de tema lésbico.

Sin embargo, la ausencia de acercamientos crítico-literarios<sup>2</sup> al tratamiento del tema lésbico en particular evidencia la necesidad de abrir brecha, por lo menos, a partir de consideraciones surgidas de las maneras de construcción textual, es decir, de los recursos con los que se logra dar cuenta estética de la naturaleza variopinta de la experiencia lésbica.

En este afán de ceñirme en lo posible al texto, recurro al cotejo (procedimiento filológico elemental) entre el tratamiento dado al tema lésbico por algunos autores y por las autoras cuyos cuentos constituyen el corpus que he integrado por considerar que el cuerpo femenino es el ancla de la experiencia lésbica, que la posibilidad exploratoria del tema por parte de una autora conlleva derroteros distintos<sup>3</sup> y que

<sup>2</sup> Obviamente que me refiero al caso de México y excluyo reseñas.

<sup>3</sup> En vista de que las autoras que he tenido oportunidad de leer se apegan a los géneros clásicos (poesía, novela y cuento) al tratar el tema lésbico, considero pertinente un acercamiento crítico igualmente genérico; de aquí que subsista la falta de un estudio del lesbianismo en la poesía y la novela. Dentro de la primera, la producción mexicana es nutrida y en ocasiones sobresaliente, como sucede con *Cuaderno de amor y desamor* (1968-1993), de Nancy Cárdenas (México, Sentido Contrario, 1994), *Lunas*, de Sabina

el texto de escritura femenina no es un conjunto semiótico aislado o autotélico. Sin embargo, aunque es cierto que la comparación resulta un buen punto de partida, también lo es su limitación para ahondar en las particularidades de cada texto.

Luego entonces, propongo complementar uno y otro procedimiento para desvelar, antes que nada, las estrategias con las que las autoras dan cuenta de la experiencia sexual y amorosa en cuestión. La coherencia del corpus se sustenta por género literario, contemporaneidad y sexo de las autoras, así como por la temática lésbica común. No pretendo señalar una esencia, sino una serie de prácticas de la diferencia y no necesariamente del binarismo masculino vs. femenino. Mi intención se orienta a exponer cómo lo femenino participa en el terreno literario mediante trasgresiones de ciertos órdenes —de ninguna manera absolutos— y mediante adopciones de figuras y (con)figuraciones textuales.

## MIRADA MASCULINA

La comparación surgió porque en la búsqueda de afinidades y de antecedentes temáticos para los cuentos de autoría femenina hallé un par de constantes en los textos escritos por varones. Me refiero al silencio y a la mirada. Un primer ejem-

---

Bergman (México, Katún, 1988), *Dunas (Poemíseros)*, de Olivia Félix (México, SEP-Indautor, 1999). En el caso de la novela, el panorama es escaso y desalentador; véanse *Amora*, de Rosamaría Roffiel (México, Hoja, 1999 [1ª ed. 1989]); *Dos mujeres*, de Sara Levi Calderón (México, Diana, 1990); *Infinita*, de Ethel Krauze (México, Joaquín Mortiz, 1992); *Sandra secreto amor*, de Reyna Barrera (México, Plaza y Valdés, 2001).

plo es “El beso de Safo” (1916), de Efrén Rebolledo, donde la voz poética pertenece a un yo lírico voyeurista, que contempla el encuentro sexual entre dos mujeres escultóricas, pero mudas.<sup>4</sup> El atrevimiento del soneto radica en la explicitud de la referencia a los pezones y a las caderas —que dota de innovadora connotación erótica a las menciones ya tradicionales a la piel, la cabellera o la boca— pero, sobre todo, en la alusión a dos órganos sexuales femeninos que experimentan un orgasmo. Llegado a este punto, el yo lírico, poseedor de la palabra, recurre a la tradicional imagen de la rosa virginal para referirse al clímax corporal y poético: “y en medio de los muslos enlazados, / dos rosas de capullos inviolados / destilan y confunden sus esencias”.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Salvo “La iniciación de Cloe” y “Lesbianas en acción”, un par de cuentos anónimos (recopilados en *Los amorosos. Relatos eróticos mexicanos* (selecc. y pról. de Sergio González Rodríguez, México, Cal y Arena, 1993, pp. 386 y 396-397, respectivamente) y un pasaje de *Santa*, de Federico Gamboa, no he localizado mayor presencia de lesbianas en la narrativa anterior a la década del sesenta. Atribuyo la presencia predominante de las lesbianas en la poesía a que la exigencia metafórica del género permitía encubrir hechos que, de otro modo, hubieran sido causa de censura, de ocultación del nombre y del género del autor (o autora) así como de limitación en su circulación y pervivencia. El realismo de *Santa*, como ejemplo y contraste, hubiera exigido mayor explicitud en el pasaje donde Hipólito le explica a la protagonista que la Gaditana siente por ella “[un] amor contrahecho, deforme, indecente [...] práctica maldita [...] el vicio antiguo, el vicio ancestral y teratológico que de preferencia crece en el prostíbulo [...] el vicio contra la naturaleza; el vicio anatematizado e incurable” (*Santa*, México, Época, 2002, pp. 66-67). No abundo en detalles porque, al parecer, *Santa* no accede jamás a los requiebros de la Gaditana.

<sup>5</sup> “El beso de Safo”, *Caro victrix*, México, Imprenta I. Escalante, 1918, pp. 11-12. Para un comentario crítico, véase José Francisco Conde Ortega, “El

Entre otros elementos, la alusión a la tradición clásica mediante el icono de Safo y los estereotipos de belleza desaparecen al virar hacia la narrativa más contemporánea,<sup>6</sup> mas no la perspectiva.<sup>7</sup> Como ejemplo, tomo dos pasajes de tema lésbico en un par de novelas escritas por varones. Se trata de *La feria* (1963) y de *El miedo a los animales* (1995), de Enrique Serna. En la primera (única novela de Juan José Arreola) las lesbianas aparecen en una de las “historias de unos cuantos de los treinta mil habitantes del pueblo” de Zapotlán el Grande provenientes de “voces y situaciones anónimas [...] pedazos de diálogo [...] rostros que alcanzan a percibirse cuando uno pasa caminando por una plaza llena de gente”.<sup>8</sup>

Dice la voz:

—¿Las mánfulas? Ésas la mera verdad me divierten. Los que las han visto dicen que son muy ardientes y desesperadas. A mí me gustan tanto las mujeres que

beso de Safo en el jardín de Venus”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, 17, 2001, pp. 163-178.

<sup>6</sup> No así en pasajes lésbicos escritos por algunas mujeres, donde todavía están presentes formas arcaizantes y ajadas, peor aún, sin el virtuosismo de Rebolledo; pongamos un caso: “Amazonas en veloz carrera [...] cabalgando en el mismo animal azuzado por gritos de doncellas [...] de senos excitados [...] Noche de Afroditas coronadas de laureles. Allí, fundidas en un solo beso, unánimes y absolutas entramadas en un ser idéntico [...] recuperado por fin en su esencia única de género” (Reyna Barrera, *Sandra secreto amor*, ed. cit., p. 74).

<sup>7</sup> En la literatura greco-latina también es perceptible el apareamiento del placer y del misterio femeninos con la lírica y el de la mirada cómica y peyorativa con la narrativa (véase Elaine Marks, “Lesbian intertextuality”, en Wayne R. Dynes, ed., *Lesbianism*, vol. VII, New York & London, Garland, 1992, p. 361. En adelante Dynes, *Lesbianism*).

<sup>8</sup> Felipe Garrido, Prólogo a Juan José Arreola (1997) *Narrativa completa*, México, Alfaguara, p. 16.

no les tomo a mal que se gusten unas a otras, se me hacen chistosas, y lo que es más, no lo creo. Son cuentos de la gente.<sup>9</sup>

Con ejemplar economía, la voz señala que su conocimiento de las lesbianas proviene de los voyeuristas, de “los que las han visto” en un contacto físico, y su distanciamiento de las personajes llega al extremo de dudar de su existencia. Obviamente, si como indica la voz narradora “las mánfulas” no existen, entonces no hablan, y son el parloteo y la fantasía de un colectivo masculino los espacios irreales donde estos entes se sustentan.<sup>10</sup>

El reconocimiento por la mirada y el mutismo también están presentes en *El miedo a los animales* cuando dos de las personajes, Perla Tinoco y Fabiola, tienen una experiencia sexual lésbica. Ese momento significa la conjunción de otro par de los “seres despreciables, [...] concebidos para despertar en el lector el más profundo rechazo”<sup>11</sup> y que pueblan la novela. Por una parte, al arribismo de Fabiola se le atribuye su aceptación de Perla:

Sin duda, Fabiola quería sacarle algo, pues era imposible que se acostara por gusto con una mujer que le doblaba la edad y el peso. ¿La estaría chichifeando por dinero? ¿Se había decepcionado de

<sup>9</sup> *La feria*, en *Narrativa completa*, ed. cit., p. 411. El énfasis es mío.

<sup>10</sup> Debo hacer notar que así como a la voz narradora de *La feria* las lesbianas se le hacen “chistosas”, a Hipólito, personaje de *Santa*, la idea de que la protagonista “diera [...] en la práctica maldita [...] produciale más bien indulgencia y risa” (*Santa*, ed. cit., p. 66).

<sup>11</sup> José Eduardo García Castillo (1999) “Juan Villoro y Enrique Serna, dos representantes de la narrativa mexicana de los noventa”, tesis de licenciatura, UAM-I, p. 69.

los hombres tras los descabros con Lima y Vilchis?<sup>12</sup>

Por la otra, Perla, “alias Perla Tinaco, la poetisa cincuentona y entrada en carnes que tenía un puestazo en el Conafoc!”<sup>13</sup> abusa de su situación de poder. Además de ser representada como una cucaracha,<sup>14</sup> en Perla se sintetiza una visión estereotípica, cómica y despectiva a la vez de la homoeroticidad femenina, por ejemplo cuando se le llama “lesbiana cadenera” o “feliz coronela”.<sup>15</sup> Curiosamente, durante el encuentro sexual entre Perla y Fabiola, el “héroe” Evaristo se convierte en un mero “testigo, condenado a ver y callar”.<sup>16</sup>

A diferencia del par de textos que comenté anteriormente, en *El miedo a los animales* hay cabida para la reacción del voyeur,<sup>17</sup> quien en una primera instancia admite y sanciona el goce que se proporcionan las personajes:

<sup>12</sup> Enrique Serna (1995) *El miedo a los animales*, México, Joaquín Mortiz, p. 117. En adelante: *El miedo*.

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> Así la visualiza Evaristo en su *delirium tremens*, antropomorfismo que García Castillo interpreta como la razón que da título a la novela: “el verdadero miedo a los animales” (*op. cit.*, p. 69).

<sup>15</sup> *El miedo*, p. 115.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>17</sup> Véase Francisco Conde Ortega, *op. cit.*, pp. 172-174, para un comentario sobre el voyeur en *Las canciones de Bilitis* y en *Gamiani*. Para una breve revisión histórico-literaria del voyeur desde el punto de vista lésbico, véase Elaine Marks, “Lesbian intertextuality”, ed. cit., en particular las pp. 360-362. Gillian Whitlock también menciona la presencia del voyeur en la tradición francesa en “Everything is out of place”: Radclyffe Hall and the lesbian tradition” (en Dynes, *Lesbianism*, p. 576). Para un apunte sobre el voyeur desde la historia y el feminismo, véase Blanche Wiesen Cook, “Women alone stir my imagination”: lesbianism and the cultural tradition” (en Dynes, *Lesbianism*, especialmente la p. 58).

Fabiola se sentó a horcajadas sobre las piernas de la Tinoco, que atacó sus pezones como una golosa lactante, sin dejar en ningún momento de jugar con su clítoris [...] Por su expresión de beatitud, que dejaba traslucir un intenso placer, Evaristo dedujo que Perla le estaba haciendo un trabajo manual de alta escuela.<sup>18</sup>

El disfrute de la escena se ve empañado cuando se nos recuerda la vileza de Perla: “[Evaristo] oyó una especie de sorbo largo, como de niño malcriado que hace burbujas con un popote. ¿Era la infame y lenguaraz campeona del nixtamal en su faceta de lamecoños?”<sup>19</sup> Sin embargo, la visión erótica desata el deseo del voyeur, a pesar de su “probidad”: “Por más que se concentraba en imágenes deprimentes, [Evaristo] no podía aplacar su erección ni quitarse del pensamiento la vulva de Fabiola, que veía ante su cara haciéndole guiños, abierta como una orquídea”.<sup>20</sup> La “integridad” y la “hombria” del personaje son los valores que le permitirán distanciarse de la apetencia y la ruindad: “Ante el reto que significaba el nuevo enigma, las vilezas de Fabiola pasaban a un segundo plano: eran la parte incidental y decorativa de la comedia, un entremés de pornografía barata que no debía distraerlo de su tarea deductiva”.<sup>21</sup>

La posibilidad de atracción o afecto entre Perla y Fabiola simplemente no existe, aunque sí entre Fabiola y Evaristo. O las motiva un interés “malsano” o la decepción por el género masculino. Si bien “El

<sup>18</sup> *El miedo*, p. 118.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 121-122.

beso de Safo” o el pasaje de *La feria* no comparten este desdén de *El miedo a los animales*, en los tres textos sí es perceptible un distanciamiento de grados e intensidades variables con respecto al encuentro lésbico, retórica ajena a la mirada masculina:

We may see those others in rhetorics not our own; if we do, they are likely to seem whimsical, odd, uninformed, selfish, wrong, mad, even alien. Sometimes, of course, we don't see them all—they are outside our normality, beyond or beneath notice; they don't occur as humans.<sup>22</sup>

### MIRADA, POSIBILIDAD DE EXPERIENCIA Y VOZ FEMENINAS

Aunada a la ideología sustentadora del silenciamiento de las personajes femeninas en la literatura, considero que el cuerpo —considerado como medio de percepción del mundo— influye en gran medida la posición de los autores brevemente citados. Sin partir de la suposición de que ninguna de las autoras que a continuación comentaré haya experimentado una relación lésbica física, sí creo que el hecho de que ellas posean un cuerpo femenino abre la posibilidad de un acercamiento a la experiencia lesbiana “desde el interior” y de un otorgamiento de voz a las protagonistas. En otras palabras, considero que este segundo grupo de textos constituye un discurso dinamizado por el cuerpo, las posibilidades de experiencia y la persona autorial.

<sup>22</sup> Jim W. Corder (1993) “From rhetoric into other studies”, en Theresa Enos, (coed.), *Defining the new rhetorics*, Newbury Park, SAGE, p. 98.

A partir de tales elementos, el espacio textual adquiere peculiaridades específicas según la autora que se trate, por lo que se hace imperativo un análisis de tratamiento del tema y la detección de algunas maneras de ficcionalización de cada uno de los cuatro cuentos. En general, el intento pretende desvelar algunos de los juegos lingüísticos mediante los cuales se ofrece a un posible lector o lectora la experiencia por la escritura de una faceta de las relaciones lésbicas entendidas como acto estético e ideológico.

El orden dado a los textos obedece al menor o mayor peso del aspecto corporal y va del encubrimiento del cuerpo femenino (“De un pestañazo”) a una explicitud de su apariencia y reacciones (“Luz Bella”). No es que exista una continuidad entre texto y cuerpo, sino que ambos elementos se inscriben en un conjunto más amplio de estrategias de enunciación donde no prevalece lo simbólico como asunción del sentido, sino como elemento demarcador, discreto. Casi coincidentemente, hay un orden cronológico (salvo entre “Isabel” y “Luz Bella”) pero, de ninguna manera, cabe la posibilidad de hablar de una “evolución” o de una “trasgresión” por tradición de lectura y escritura (es bastante improbable que las autoras se hayan leído o influenciado entre sí) ni por indicios de un creciente perfeccionamiento formal. Más bien estamos frente a la posibilidad de integrar un *corpus* novedoso y de abrir derroteros críticos.

## EL AMOR TRIUNFANTE

Desde una óptica estrictamente técnica, “De un pestañazo”, de Victoria Enríquez,<sup>23</sup> adolece de fallas. Por ejemplo, el acierto de la ambigüedad del nombre de la protagonista (a ratos “Ansiedad”, en otros “Topiltzin”, que enmascara su género biológico femenino) pudiera ser aprovechado para jugar con las expectativas del lector o lectora, en lugar de anunciar el sexo de la protagonista desde las primeras anécdotas. También es de notar la falta de razón de ser de personajes como Cenobio o la inverosimilitud de pasajes como “el viejo piano que la compañera de Topiltzin fue desempolvando y hasta tocó un sin fin de mazurcas, valsés y sonatinas” (69),<sup>24</sup> amén de problemas léxicos –que desentonan con la preeminencia del artificio del campo semántico del español ranchero de México– así como de puntuación.

Sin embargo, el cuento resulta importante al inquirir sobre el tratamiento del tema lésbico porque el amor sáfico corola la lucha de Ansiedad Topiltzin de Santiago Apóstol, la protagonista, por conquistar un lugar en el microcosmos de los revolucionarios en la lucha armada de 1910 en México. La lealtad a una causa nacionalista, el arrojío y el travestismo de Ansiedad se abren paso y triunfan, antes que nada, al lograr el amor de la güera Carmelita.

<sup>23</sup> En su libro *Con fugitivo paso...*, Chilpancingo, Guerrero, Imprenta Candy (ed. de la autora), 1997, pp. 69-81. En adelante, citaré indicando únicamente el número de página entre paréntesis.

<sup>24</sup> En efecto, no hay indicio alguno que permita atisbar las habilidades musicales de Carmelita, como tampoco hay elementos suficientes para especular sobre su procedencia o lugar sociales antes del conflicto armado.

La táctica narrativa dominante de Enríquez es afín a la de la cinematografía de tema revolucionario en la que una mujer adopta un aspecto varonil para poder ingresar al mundo masculino, con sus prerrogativas y a pesar de sus desafíos, pero se distancia del final esperado, es decir, de la presencia de un hombre que revela el cuerpo y el deseo femeninos y devuelve a la protagonista a su condición tradicional (en este caso en particular, seguramente la incorporaría al grupo de las fieles “Adelitas” o la llevaría a vivir en una bucólica choza en lo alto de algún monte). Por el contrario, el travestismo de Ansiedad constituye la adjudicación de una apariencia y de un deseo físico y apasionado asociados, en el marco revolucionario, con la conducta masculina.

Al igual que en la narrativa cinematográfica, la descripción paisajística; la inserción de una copla de un corrido sobre la muerte de Zapata (80) (equivalente a la musicalización), el fenotipo estereotípico (Carmelita es güera, Ansiedad aindiada), la existencia del antagonista (el general Azoro, raptor de Carmelita), la defensa de valores tradicionales como la lealtad a una causa (la zapatista) y la defensa de la dama son elementos infaltables. Si bien el cuento saca partida del efecto de realidad que produce situar una escena dentro de pasaje tan manido de la historia mexicana, también enriquece la herencia cinematográfica al convertirlo en arena del feminismo. Así es como cobra presencia Elena, personaje pivote que eslabona el pasado revolucionario con el presente de reconocimiento y beneficio institucionalizado y el de la escritura, puesto que es ella quien recupera la existencia y la memoria de Ansiedad e intenta la actualización de su valía en la construcción del país. Asimismo,

la participación de la mujer en el movimiento armado supera la pintoresca versión de las “Adelitas”:

Las mujeres [...] eran las espías favoritas del coronel [...] inventaban formas sutiles de cortar el abastecimiento de los pueblos atacados o traficaban municiones entre la ropa de sus niños envueltos en rebozos. Se decía que habían aprendido del coronel las artes de convertirse en un enemigo invisible y aterrador (80).

La Nana Chingona disputa el espacio textual y mítico del Nagual al salvar dos veces a Ansiedad, en primer lugar, de dejar irresolutas sus preguntas sobre su preferencia: “No, Topiltzin, no. Lo que asté es, todavía tiene que aprenderlo de los dibujos del piso. No se apure, con el tiempo sabrá vivir con asté mesma” (75) y, en segundo lugar, de sufrir la muerte - de Carmelita, su amada, a quien la Nana cura (80).

Pero la trasgresión mayor en esta reapropiación del héroe popular revolucionario, y los momentos de tensión del cuento, radican en el amor de Ansiedad y Carmelita, cuya referencia se apega a la citada narración cinematográfica. Ésta inicia con un cruce de miradas y prosigue con un encuentro romántico en medio un paraje natural idílico:

Nadó en el tibio líquido [...] abriendo la boca [...] Entonces percibió la mirada y se le erizaron los cabellitos de la nuca. Antes de que pudiera emitir el grito iracundo al Trino, la miró parada junto a su camisa mojada: tenía el rubio cabello suelto, cayendo sobre sus hombros y sus labios finos, apretados, conteniendo el asombro. En mangas de

corpiño y enagua blanca, sostenía en una mano la jícara con el jabón y en la otra un estropajo [...] La sangre se le subió galopando por los cachetes, cuando la mujer saltó desnuda por encima de su enagua y se lanzó de cabeza al agua salpicándola, para luego emerger junto a ella desde el fondo de la poza. Se detuvo y la miró [...] De pronto estiró la mano y tocó muy suavemente la cara de Ansiedad y sin más le plantó un beso en la boca (72-73).

Consecuente con el “pudor” de la narrativa cinematográfica, Carmelita “descubre” el cuerpo femenino del coronel Ansiedad mediado por el agua y sólo hay una mención a la desnudez y al beso. Párrafos adelante viene el acercamiento sexual, en lo alto de un campanario y al cobijo de la oscuridad, por lo que queda a la imaginación del lector o de la lectora complementar los detalles del suceso:

Despertó al tibio tacto de unas manos suaves que masajearan sus pies, a los que les habían quitado sus botines. Y una voz ligeramente ronca, escondida en la noche, dijo: que hace usted aquí tan solita mialma?, ¿qué no siente que se le está enfriando el cuerpo?... Y cuando aquel perfume de extraña fragancia estuvo tan cerca que se confundió con su aliento, se prendió como pudo de aquellos labios y todavía alcanzó a ver cómo la luna recomenzaba su ronda, antes de esconderse en la primera luz de la madrugada (76).

La relación de las personajes se sella con dos sucesos importantes. En primer lugar, la asunción del lesbianismo por parte de Ansiedad y que se da a conocer en un pasaje de autorreflexión no exenta de gracia:

[Ansiedad] volvió a oír la voz de su madre: “Es una muchachita rara”. Se oyó a sí misma decir: “¿Por qué amá?” [...] Para acabarla [...] estaba ese como encanto que ejercía sin buscarlo, sobre las mujeres, y eso mismo, la convertía en chepe, marimacha y en esa palabra que había pensado [cuando miró a] esa mujer de plumas y sombrero de frutero, que enseñaba las piernas en la cantina: *lesnobia* (74-75).<sup>25</sup>

Y, en segundo término, con el enfrentamiento y la victoria de Ansiedad ante el general Azoro. Aunque hay un refugio en la técnica de narración dominante para velar la carga erótica de la relación, es de notar otro alejamiento. El amor de las protagonistas no cierra con un beso y el “Fin”, sino con un aislamiento prolongado de su núcleo social, puesto que “Ya no se supo más de ellas, nadie pero nadie volvió jamás a verlas” (80) y con un atisbo a su vida en pareja, cotidiana y hasta cierto punto convencional, hasta la ancianidad; vida que incluso lleva a Ansiedad a mirar con desdén un posible reconocimiento público por sus servicios prestados a la causa revolucionaria puesto que, para ella y para Carmelita, su privacidad, colmada de un amor ideal, es su verdadero triunfo.

<sup>25</sup> El aparejamiento de la búsqueda de la identidad y del/por el lenguaje se ha convertido en una constante de la literatura de tema lésbico en distintas épocas y lugares. Véanse, por ejemplo, los casos de *Orlando*, de Virginia Wolf; de *Gyn/Ecology*, de Mary Daly; de *The lesbian body*, de Monique Wittig o, en especial, de *The well of loneliness* que presenta Gillian Whitlock, “Everything is out of place”: Radclyffe Hall and the lesbian tradition” (en Dynes, *Lesbianism*). Para el caso quebequense, véase Elena Madrigal, “Nicole Brossard y su decir el cuerpo en lésbico”, *Fuentes Humanísticas*, núm. 27, 2003, pp. 37-47. Para la literatura que nos ocupa, véase nota 41 *infra*.

## EL AMOR FUNDACIONAL

Con una estrategia distinta, “¿Quieres que te lo cuente otra vez?”, de Rosamaría Roffiel,<sup>26</sup> trata el amor lésbico mediante un cuento en *abísme*. Una nota paratextual guía a la lectura de un tema lésbico: “En esta infinidad de formas que ha tomado la familia, Sebastián y sus dos mamás son una casa llena de amor donde [...] uno que otro visitante [...] no logra ocultar su asombro cuando se entera de que la inseminación asistida existe”. La referencialidad constriñe la amplitud interpretativa del texto justamente porque el fenómeno motivo de la referencia supera, si no contradice, el primer argumento de la nota: la multiplicidad de conformaciones familiares que, incluso dentro de las lésbicas, no se reduce a una pareja que busca procrear por inseminación.<sup>27</sup> La primera línea del texto con su inequívoca frase “la historia de tus dos mamás” hace más innecesaria la referencialidad.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> En su libro *El para siempre dura una noche*, México, Sentido Contrario, 1999, pp. 129-136. En adelante, indicaré la procedencia de las citas mediante el número de página correspondiente, entre paréntesis.

<sup>27</sup> El costo del procedimiento conlleva una marca de clase presente en la obra de Roffiel y de las otras novelistas ya mencionadas (véase nota 2). Por tratarse de un elemento paratextual, por ahora conviene sólo apuntar esa señal ideológica del naciente corpus lésbico en la novela mexicana.

<sup>28</sup> Considero que este afán de remitir a una “realidad” constituye el punto más débil de la obra de Roffiel en general y que se traduce en un exceso de dedicatorias a mujeres en su poesía (pareciera que no basta la palabra de un yo lírico femenino dirigida a un objeto amoroso igualmente femenino, ambos descubiertos en la gramática y en imágenes clásicas como el caracol marino o la luna) o bien en la declaración feminista panfletaria de su novela. La referencialidad provoca que a esta última se le haya ta-

Pasado este escollo, el cuento va de acierto en acierto. Primeramente, son de notar los juegos de apelación logrados mediante la narración que hace la “tía” al hijo de la pareja lésbica antes de dormir. Por una parte, hay una aparente dialógica entre dos personajes pero que, en realidad, es una alternancia entre estilo directo e indirecto. Según se mire, “la tía” puede remitir a una idea convencional de tal parentesco o, para el lector o lectora que ha convivido con parejas lésbicas, “la tía” pudiera personificar a la amiga cercana a la relación y a su extensión –llámese mascota o hijo– o bien, en el plano meramente textual, constituir un desdoblamiento de la voz autorial.

Por lo que respecta a las intervenciones del niño son motivadas por la actitud característica de la infancia de preguntar constantemente pero, al ser puestas en estilo indirecto en voz de la tía, logran un efecto de realidad. Cuando Sebastián pregunta, el cuento se interrumpe con referencias al presente de la enunciación<sup>29</sup> y que se refuerzan, por ejemplo, con la mención a sucesos o situaciones urbanas, como sucede cuando la tía le dice a Sebastián: “Sí, tienes razón, las hadas viven casi siempre en los bosques, supongo que también en Chapultepec. Está bien, un día te llevo y las buscamos, sí, puedes invitar a tus primos” (133).

chado, por ejemplo, de “proselitista [...] excesivamente discursiva, argumentalmente débil y [carente] de motivaciones literarias” (Antonio Marquet, “La pasión según Roffiel”, en *iQue se quede el infinito sin estrellas!*, México, UAM-A, 2001, p. 231-232).

<sup>29</sup> Por ejemplo, cuando la tía dice: “El miedo es de los hechizos más terribles. Todas las brujas lo saben. ¡Sebastián, quítate esa almohada de la cara!” (p. 131).

Las irrupciones de Sebastián también funcionan como vehículo de manifestación de la curiosidad que despiertan las relaciones y las apariencias lésbicas y, en ese sentido, logran la intención pedagógica del cuento. Ejemplo de ello es la descripción del Hada, “no como las de los cuentos, con vestido ampón, gorro de punta y varita mágica, No, esta hada era distinta. Traía sudadera, pantalones de mezclilla y mocasines” (132). Vistas como un conjunto, las preguntas de Sebastián se vinculan irónicamente a la del título “¿Quieres que te lo cuente otra vez?” y abren la posibilidad de interpretarlas como un modo original de repetir incesante y ritualmente la existencia del amor lésbico hasta que Sebastián (y los lectores) hayan captado el mensaje.

Por lo que respecta al argumento de la pieza, se trata de la codificación de un encuentro amoroso entre mujeres. De acuerdo con los estereotipos del cuento, la Princesa y el Hada Terciopela<sup>30</sup> se ubican en una saga amorosa en la que deberán sortear vicisitudes para alcanzar la felicidad. Simbólicamente, para la Princesa, la travesía significa el proceso de conocimiento y de aceptación que debe llevar a cabo para que, al llegar al otro extremo del bosque –es decir, al “fondo de su propio corazón” (133)– se identifique plenamente como una amante lesbiana. En otras palabras, el viaje significa –al igual que en el viaje “clásico”, como el de Ulises– una transformación interior a la vez que el logro de un nuevo tipo de identidad para la personaje.

<sup>30</sup> Con miras a una posible apreciación de la obra de Roffiel en general, cabe señalar la intertextualidad que conlleva Terciopela, a quien están dedicados “De cara al horizonte” y “Promessa”, en el poemario *Corramos libres ahora* (México, Femsol, 1994, pp. 49-50 y 51, respectivamente).

A diferencia de la Princesa, el recorrido significa, para el Hada, el compartir e inventar un lenguaje para la construcción de un entorno amoroso: “[Juntas hacen] un viaje muuy largo en el que a ratos le cantaban a la luna para ahuyentar a los malos espíritus. También decían poemas, o se sentaban a descansar y entonces aprovechaban para contarse sus vidas” (134).<sup>31</sup> Uno de los argumentos justificatorios para la publicación de libros como el de Marina Castañeda indica que las relaciones homosexuales se enfrentan a la exigencia de crear sus pautas y comportamientos, a diferencia de las heterosexuales, imbuidas en todo un sistema mundial de vida que funge como antecedente de aprendizaje.<sup>32</sup> De ese modo, cual pareja primigenia,<sup>33</sup> la Princesa y el Hada se abren un camino propio sellado por el nombrar y el conocer, operaciones contiguas:

Se aprendieron el nombre de los árboles, las plantas y los pájaros que se encontraban a su paso. Aprendieron a distinguir entre el azul de la noche y el azul de la niebla, a disfrutar de la entrega, a reír hasta las lágrimas y a caminar sobre el musgo. También aprendieron la diferencia entre depender y amar, y supieron que la forma exterior es tan solo el instrumento a través el cual el amor se abre camino en el mundo (134).

<sup>31</sup> La búsqueda de un lenguaje para dar cuenta de un amor lésbico es constante en otros escritos, por ejemplo en *Amora* o en *Dos mujeres* (eds. cit.).

<sup>32</sup> Véase, por ejemplo, la introducción, donde la autora señala que cuando una persona “comienza a tener relaciones homosexuales, tiene que volver a aprender desde cero las reglas del amor, la amistad y la convivencia social” (*La experiencia homosexual*, México, Paidós, 1999, p. 22).

<sup>33</sup> Compárense el Adán bíblico, que nombra todas las cosas del cielo y de la tierra, o la Eva de Mark Twain (*El diario de Adán y Eva*), quien nombraba todo lo que hallaba a su paso.

La ficcionalización del amor lésbico sucede en un entorno mágico que envuelve tanto al *locus* o escenario como a las etapas de su desenvolvimiento, mismas que coinciden con las del cuento tradicional: el encuentro y el cortejo amorosos o presentación de personajes y situaciones; la prueba o la intervención maligna de la Bruja del Miedo y el final feliz, que sucede textualmente en un plano doble, el del cuento de hadas y el de la formación de una familia.<sup>34</sup>

La idealización se acendra en el encuentro de las personajes, ya que se da en un sueño, en medio de notas hermosísimas. Las personajes no aciertan a decir palabra, pero este primer contacto se realiza por la mirada y el cuerpo, en un baile (133). Por lo que respecta al cortejo, éste corre a cargo del Hada, quien lo sublima al punto de decirle a la Princesa que el fruto de su encuentro es una estrella: “[Las] vibraciones [de las estrellas] tocan a aquellos seres que viven con el corazón en flor y, al tocarlos, los despiertan a nuevos destinos. Cada vez que dos esencias se encuentran y se aman, nace una estrella en el cielo” (134).

Otra tensión entre dos planos se establece en la derrota a la Bruja del Miedo. Por una parte, la Bruja representa a la antagonista del cuento infantil y, por la otra, el temor de la Princesa a aceptarse a sí misma. La interpretación de la Bruja es tarea compleja ya que, para evitar la realización amorosa, utiliza argumentos que

<sup>34</sup> En este sentido, es posible afiliar a “¿Quieres...?” en otros procedimientos de ficcionalización comunes a lo que Elaine Marks denomina “lesbian fairy tales”: “the stock characters and stock situations; the rude or blissful awakening of [a] sleeping beauty; the lesbian as good or bad fairy who is fate” (ed. cit., p. 186).

bien pueden entenderse como producto de la ponzoña de la personaje (por ejemplo cuando dice “¡Si le abres tu corazón [al Hada Terciopela], ella] lo llenará de dolor!” [134]) pero que también pudieran provenir de un feminismo radical donde el establecimiento de una pareja implica la pérdida de la autonomía o de la identidad: “¡Si vas [con el Hada], perderás tu libertad!” (133) o “¡Si le crees, te olvidarás de quién eres!” (135).

A esta personaje se le opone, en las primeras etapas del cuento, el Hada. Terziopela confronta a la Bruja e insta a la Princesa a atreverse a ser ella misma pero, llegado el momento del tránsito de la ignorancia al conocimiento y de la pasividad a la acción, la Princesa se yergue en heroína, a la par que el Hada, cuando arroja a la Bruja del miedo contra “unos arbustos de hierbas venenosas que desde entonces se llaman mala mujer” (135).

Como parte de la necesidad de nombrar y de llegar a ser por la palabra, la Princesa expresa su decisión de aceptar el amor del Hada cuando declara creerle, puesto que de lo contrario su “corazón seguir[ía] siendo un misterio” (135). A partir de ese instante, todo es felicidad en los dos planos narrativos –el del cuento de hadas y el del origen de Sebastián– por la indestructibilidad del amor:

[La Princesa le pide al Hada:] “Prométeme que me vas a recordar [mi acto de valentía] cada noche”. El Hada se lo prometió, y se lo ha cumplido. Sí, Sebastián, es por eso que duermen juntas. No, mi amor, no te preocupes, no se les va a olvidar nunca (136).

Los márgenes textuales de “¿Quieres que te lo cuente otra vez?” pudieran parecer

estrechos, nada ostentosos, por estar inscriptos en zonas limítrofes codificadas por la tradición, tales como el cuento tradicional, el periplo o la técnica en *abísme*.. Sin embargo, no es sólo por la pareja amorosa integrada por una princesa y un hada que el texto se constituye en subversivo, sino por otros motivos, entre lo que destaco tres. En primer lugar, señalo que la voz narradora –o la “tía”– adquiere una fluidez notable al ser portadora del ritmo, marcado por la alternancia de los dos registros del discurso; de las codificaciones del cortejo lésbico; de la palabra ritual y de la facultad de hacer pública la existencia de una familia alternativa.

En segundo término, en el plano de lo individual, la Princesa constituiría la identidad unitaria o ideal que ha asimilado el miedo, hasta aniquilarlo. La credibilidad inherente a la ficcionalización tal vez sea uno de los terrenos más fértiles para plantar este aspecto de la experiencia lésbica y hacerlo visible y posible, al otorgarle el rango de positivo, digno de pertenecer también al mundo de lo ficticio. “We need to, and we do, fantasize about the *possibility* of homosexual behaviour, before acting out our desires. Somewhere, we believe, there’s a place for us”.<sup>35</sup>

Finalmente, Sebastián encarna no sólo la apropiación de un “privilegio o prerrogativa heterosexual” sino la perduración del amor entre el Hada y la Princesa, y el valor del periplo. La presencia de este personaje simboliza el premio en una historia de salida del clóset, a la vez que la posibilidad de inclusión en una red familiar extendida, con el consecuente triunfo

<sup>35</sup> Sally R. Munt (1998) *Heroic desire. Lesbian identity and cultural space*, London and Washington, Cassell, p. 174.

sobre la exclusión, al menos en el nivel doméstico. Como el cuento mismo, Sebastián, es hijo del amor fundacional.

## DESEO Y FANTASÍA

“Isabel”<sup>36</sup> resulta impecable desde el punto de vista de la técnica narrativa. En una primera instancia, la anécdota se sitúa en temporalidad y espacio verosímiles –la época contemporánea, en una ciudad y en un ambiente de estudiantes universitarios– gracias a una atinada elección léxica. En cuanto al argumento, se avista otro ángulo de las relaciones lésbicas en tres grandes movimientos, que van del dominio de lo “concreto” hacia lo “fantástico” para culminar en una peculiar síntesis de planos, dirigidos por el *leitmotiv*: el cuerpo de la mujer que da título a la narración.

En el primer movimiento rítmico, materialidad y corporeidad se enlazan en tres instancias: en el culto contemporáneo al cuerpo, en la alianza entre Isabel y la narradora, y en el tránsito al deseo. Por una parte, Isabel es una “linda barbie morena”, lógicamente “alta y bien formada [con una] envidiable cintura de avispa”, que hace “cien sentadillas diarias [...] y posee un] abdomen plano y dos perfectas redondeces [...] talla 36” (¶¶ 1 y 2).<sup>37</sup> La

cosificación del cuerpo de Isabel se matiza por el momento en que, por la maternidad inesperada e interrumpida, las mujeres se amigan y rompen así con el aislamiento de la protagonista. Sin embargo –y congruentemente con el eje del cuento– el encuentro propiciado por el aborto se supedita a la constitución de Isabel en el objeto del deseo. De la envidia y admiración que despierta el cuerpo de Isabel en la mirada de la narradora hay un tránsito al deseo por el tacto, desatado cuando siente las “bolitas en el pecho” (¶ 2).

Sin apartarse del elemento corporal, el segundo gran movimiento rítmico del cuento se desarrolla en la tradicional oposición masculino/femenino manifiesta en la concretud del acto sexual con Mario y en la fantasía de la narradora, cada uno de ellos en un escenario congruente: “la biblioteca de un maestro” (¶ 3), para Mario, y la introspección, para la narradora. La toma de iniciativa masculina contrasta con la agencia limitada de la narradora en lo físico y lo verbal. Textualmente, la explicitud del proceder sexual del varón con la narradora, contrasta con la poeticidad del imaginado con Isabel. Por un lado, el pasaje correspondiente a Mario es directo e inequívocamente carnal:

[Mario] me fue empujando, entre besos y caricias, hasta el escritorio. Allí me sentó, me quitó los zapatos [...] y me pidió masturbarlo con [mis pies] mientras sus manos [...] se abrían camino por mi cuerpo [...] me recostó [...] e intentó penetrarme [...] me besó, me chupó, metió un dedo despacito, después la lengua [...] me volteó [...] lo tenía encima [...] desesperado por penetrarme (¶ 4).

<sup>36</sup> De *Nereida* (pseud.). Cito, entre paréntesis, por número de párrafo según el mecanoscrito de publicación próxima. Existe una versión anterior ganadora del Primer Concurso de Cuento Pornográfico de la revista *Ostraco* (8:15, enero de 2003, pp. 3-4).

<sup>37</sup> En la versión anterior las apreciaciones sobre Isabel resultaban un tanto despreciativas (por ejemplo, se le llamaba “barbie oxigenada”) y no daban cuenta del endiosamiento de la voz narradora por la personaje.

Por el otro lado, lo inasible tiñe el fragmento referido a Isabel, tanto por estar fundado en el recuerdo y la imaginación como por la subjetividad de la apreciación de la hermosura, además de por la presencia del lenguaje metafórico:

[recordé] el brillo de [los] ojos castaños [de Isabel]; sus preciosos pechos y su manera de lucirlos con el escote de su vestido favorito. Traté de imaginar el placer de besarla, abrazarla, recorrer cada centímetro de su hermoso cuerpo con la lengua y bañarnos mutuamente con nuestra saliva, cubrir la desnudez de una con las manos de la otra... sumergirme en su piel, navegar en las apacibles aguas de su cuerpo, beber de su boca, sentirla nadar en mis profundidades... (¶ 5).

Dos instancias agudizan la diferencia entre uno y otro segmento: las imágenes de penetración y el magisterio masculino. Respecto a la primera instancia (“sumergirme en su piel [...] sentirla nadar en mis profundidades”), la penetración es matizada por el lirismo del pasaje y por la reciprocidad en el cuidado amoroso de las amantes así como por la cadencia de las frases demoradas, en contraste con las oraciones breves utilizadas para describir el acto de posesión por parte de Mario.<sup>38</sup> En lo que respecta a la segunda instancia: el magisterio masculino, resulta notorio que una masculinidad estereotípica ha entrenado la mirada para ubicar determinadas zonas erógenas en el cuerpo (“los pechos de la diosa Barbie [...] la perfección de sus caderas, sus nalgas”, ¶¶ 4 y

<sup>38</sup> Coincidentemente, la escritora Violette Leduc (1907-1972) recurre también a esta estrategia para producir el efecto de disfrute del encuentro físico de sus personajes lésbicos (para un análisis somero, véase Elaine Marks, ed. cit., p. 202).

5).<sup>39</sup> A decir de una y otra cuestión, la narradora actúa por analogía con el deseo masculino –incluso al ubicar las posibilidades de contacto físico con Isabel en un grado platónicamente superior– marcado por la imaginación y la fantasía. Según Julia Creet,

both the charge of repression and the charge of replicating masculine desire [...] carry with them the symbolic weight of the father. The ambivalence in assuming the power of either of these positions has to do with the monopoly that men have held over them. We [...] collaps[e] into the very system from which we struggle to liberate ourselves.<sup>40</sup>

Sin embargo, la apropiación de la mirada y el deseo masculinos y ciertos indicios de posesión del poder por parte de la narradora (por ejemplo cuando irónicamente se distancia de la excitación de su compañero o hasta siente ternura por él) no sólo hacen vislumbrar dos posibles resoluciones al cuento sino que también apuntan al desvelamiento de que “toda representación del género y su relación con el sexo [es mera imitación] de ideales fantaseados, por lo tanto [un disfraz] nunca [copia] de originales ni de simples fundamentos biológicos”.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> En la versión anterior, la narradora no hace mención a las nalgas de Isabel. Es decir, hay un mayor deleite corporal en el relato posterior.

<sup>40</sup> Lianne Moyes (1994) *Writing subjects: Gertrude Stein, Djuna Barnes, Nicole Brossard and Lola Lemire Tostevin*, Ottawa, National Library of Canada, p. 138.

<sup>41</sup> Biddy Martin (2002) “La práctica sexual y las identidades lésbicas en transformación”, en Michèle Barrett (comp.), *Desestabilizar la teoría*, México, Paidós-UNAM-PUEG, p. 117. En adelante, “La práctica sexual”.

De la borradura de la dicotomía masculino/femenino y de la resolución de lo concreto/fantástico da cuenta el tercer movimiento del cuento. Si bien es cierto que éste es propiciado por la voz masculina cuando Mario “[comienza] a decir “Isabel”” (¶ 4), la presencia de una imagen femenina en “la foto de una adolescente morena” (¶ 4) coincidentemente llamada Isabel, contribuye al impeler un desenlace también de estructuras binarias<sup>42</sup>. Por una parte, la síntesis sucede en un orgasmo físico -“una explosión de luces, fuegos artificiales” (¶ 6)- propiciado por el cuerpo de Mario pero que, en la interioridad de la narradora, es atribuible a “la mirada transparente y [a] los pechos de Isabel” (¶ 6).

Por la otra, la cualidad de agente, reservada a Mario, da un vuelco cuando la narradora salta de la imagen mental a la verbalización: “Tampoco sé en qué momento pasó, pero lo que nunca olvidaré es la expresión de sorpresa de Mario y cómo perdió instantáneamente la erección cuando me oyó gritar, jadeante, excitadísima y sudorosa, el nombre de Isabel” (¶ 7).

Con el grito --proveniente del cuerpo y de la mente-- la narradora se convierte en hacedora verbal de su deseo por otra mujer que ha sido experiencia táctil, imaginativa y, finalmente, nominal; por el *nomen* de la habitante de su fantasía es que la narradora trastorna definitivamente el control físico masculino. La narradora logra trasladar el papel dominante que ha representado en la imaginación al plano

carnal, en el momento en que por la voz provoca el desconcierto y la pérdida de la erección de Mario ante la revelación de un deseo homoerótico.

“Isabel” pudiera ser un cuento de bisexualidad, pero también lo es de deseos lésbicos en tanto prácticas problemáticas puesto que no corresponden a una “coincidencia” entre el cuerpo del compañero y la objeto del deseo. En esta liminalidad, la apropiación del nombre y del orgasmo por parte de la narradora pudiera constituir una liberación de “lo fálico” de su identificación con [el varón] y [de] “lo femenino” de su fusión con la mujer<sup>43</sup> así como también la desagregación del sexo, el género, la identidad sexual y los deseos.<sup>44</sup>

Más allá de la anécdota en que la narradora describe ninguna resistencia a los avances de Mario, en la gramática del texto se halla un tornasol afín a una sujeto desagregada en paulatina transformación identitaria. Me refiero a las negaciones, recursos de interposición al deseo por la otra, represión que finalmente “estalla”, vía la imaginación, en el orgasmo corporal. La cadena de negaciones funge como proceso defensivo para la satisfacción “concreta” de un deseo mas no interfiere con la puesta en escena de un imaginario en el que la protagonista satisfaga tal deseo por medio de la fantasía.

La negación ejerce distintos efectos en el texto. Por implicar resistencia, funge como contrapunto a la continuidad de los tres grandes movimientos rítmicos, pero también apoya la excitación y el clímax

<sup>42</sup> Dice la voz narradora: “No era Isabel, pero escuchar su nombre y ver esa imagen parecida a la suya, bastó para ayudarme y que todo fluyera” (“Isabel”, ¶ 4).

<sup>43</sup> “La práctica sexual”, p. 115.

<sup>44</sup> Argumento de Judith Butler (*Gender trouble: feminism and the subversion of identity*), retomado por Biddy Martin (“La práctica sexual”, p. 115).

narrados debido a que es utilizada en los momentos y con la frecuencia pertinentes (cuatro veces en el segundo párrafo, cuatro en el tercero, tres en el sexto y dos en séptimo).<sup>45</sup> Asimismo, la presencia o ausencia de las negaciones afecta la inclinación de la balanza de la narradora hacia el personaje masculino o hacia la fantasía femenina. Por una parte, el recurso atenúa los atributos positivos del personaje masculino<sup>46</sup> casi al punto de esfumarlos. Por la otra, el que la narradora alcance el orgasmo por la imagen femenina se ve apoyado por la ausencia de la negación en el primer párrafo —donde se presenta a las personajes— y en el quinto, el de la expresión poética e inequívoca del deseo homoerótico.

Finalmente, las negaciones contribuyen al efecto de verosimilitud de la edad de la narradora y de su exploración de la sexualidad. Ejemplo de ello es cuando expresa el desfase entre su decir y su sentir: “Yo sólo respondía “bien”, pero me sorprendía no compartir su excitación” (¶ 3). Otros indicios de su edad pudieran ser los relativos a la clandestinidad y el silencio que aún rodea al aborto, por ejemplo,

cuando la narradora dice —con otra negación— haber acompañado a Isabel “sin hacer preguntas” o se refiere al practicante del aborto con el eufemismo de “espantacigüeñas” (¶ 3).

La prosa cuidada de “Isabel” se enriquece con un sexteto de sujetos e imágenes (la narradora, Isabel, Mario, la Isabel de la mente de la narradora, la Isabel de la que habla Mario, y la adolescente de la fotografía) que se desdoblan y encadenan para hablar de un deseo cambiante. En primer lugar, nos hablan de una entrega dócil que se transforma en desdén y luego en triunfo sobre el placer masculino y ajeno. En segundo, nos hablan del hallazgo del deseo lésbico y del silencio irrumpido por el grito que lo revela. Si hemos de creer que los deseos “are never “utopian” in the derogatory sense of too distanced to be real [but] very real and [that they] express a yearning, a movement towards possibilities”,<sup>47</sup> el deseo lésbico de “Isabel”, como travesía vital en la fantasía y en el cuerpo, es posible.

## CODA

Para tradiciones como la inglesa o la norteamericana, casi todo texto literario es producto de una “relación heterosexual”; es decir del legado de los textos producidos por escritores y escritoras, las “ambas herencias”.<sup>48</sup> En el caso de la literatura mexicana, el peso del texto del padre apenas comienza a ser contestado con relativa fuerza. Ante la falta de ante-

<sup>45</sup> ¶ 2 “No tenía muchas amigas”; “sin pensarlo mucho y sin hacer preguntas”; “cómo era posible que su brasier fuera talla 36 y no pareciera”; “entonces supe que lo que sentía no era envidia”. ¶ 3 “Mario no era el más guapo del grupo”; “cualquiera que anduviera con él no tendría queja”; “no recuerdo bien cómo empezó el juego”; “me sorprendía no compartir su excitación”. ¶ 4 “intentó penetrarme”; “no pudo”; “ni una gotita”; “a él no le gustó”; “sin decir nada, me volteó sobre el escritorio”; “sin poder moverme”; “no tuve miedo”; “no era Isabel”. ¶ 6 “No me daba cuenta”; “[Mario] gritaba no sé qué miles de cosas”; “yo no pelaba”. ¶ 7 “Tampoco sé en qué momento pasó, pero lo que nunca olvidaré”.

<sup>46</sup> Entre otros: “simpático y [...] buena onda”, “buen amante”, “bailaba bien”, “buen chico”, “buen estudiante”, “muy atractivo” (“Isabel”, ¶ 3).

<sup>47</sup> Sally R. Munt, *Heroic desire*, ed. cit., p. 178.

<sup>48</sup> Elaine Showalter (1999) “La crítica feminista en el desierto”, en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, PUEG-FCE, p. 108.

cedentes del tratamiento del tema lésbico por parte de mujeres, las autoras del breve *corpus* aquí interpretado se constituyen en pioneras de un hacer que, si bien no se desprende radicalmente del padre-lenguaje, por lo menos interpela al texto paterno / patriarcal mediante tensiones de alejamiento y acercamiento. Entre los vasos comunicantes existentes entre mujeres que escriben y la sociedad que las conforma por afinidad u oposición, un elemento a destacar es el elemento biológico alrededor del cual aún se cimienta la diferenciación social (por muy cambiante que esta sea) y que, en un entramado difícil de dilucidar, contribuye a la percepción literaria por parte de las escritoras.<sup>49</sup>

En otras palabras, al hablar de escritoras, también hablamos de un cuerpo poseedor de exclusividades, entre ellas la de la maternidad<sup>50</sup> y la posible vivencia lésbica. En otras palabras, en el terreno de lo autorial, el cuerpo femenino abre un espectro de posibilidades difíciles de vislumbrar para un escritor, y requiere de su estudio puntual y de reivindicación al igual que otras circunstancias de escritura en los planos genérico, cultural y social.

<sup>49</sup> Posible premisa para mi propuesta en el campo de lo literario la hallo en el paradigma del experiencialismo lingüístico en su relación con el pensamiento y el razonamiento humanos, según el cual todo lenguaje “grows out of the nature of the organism and all that contributes to its individual and collective experience: its genetic inheritance, the nature of the environment it lives in, the way it functions in that environment, the nature of its social functioning, and the like” (George Lakoff, *Women, fire, and dangerous things*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1987, p. xv. Sobre la relación entre los procesos categorización y su *encarnación*, véase en especial el segundo capítulo).

<sup>50</sup> Así lo señala repetidas veces Adrienne Rich, por ejemplo.

Por el momento, es de notar que los escritores padres han rehusado ceder la voz a las personajes lesbianas o, cuando mucho, las han ventriloquizado. Ante la aparición de textos donde la autoría femenina otorga la palabra a dichas personajes, surge también la necesidad de una crítica consecuente. Las tareas que se desprenden son innumerables y complejas dada la imposibilidad de un distanciamiento radical del texto y de la formación de las hacedoras de la crítica a partir de modelos igualmente parentales.

En primer lugar, surge el problema de la conformación de un *corpus*, con miras a establecer un canon –con su ineludible marca de tradición.<sup>51</sup> Provisoriamente, salvé el problema al limitar el *corpus* a cuentos publicados, pero el punto de partida bien pudo haber sido cualquier otro que el del género literario y el de la relativa accesibilidad del material. Otro escollo a enfrentar fue la de las “fallas técnicas” de los textos, pero una observación de la crítica Bonnie Zimmerman me ayudó a repensar el asunto; dice Zimmerman: “in looking to writers for tradition, we need to recognize that the tradition may not always be a happy one”.<sup>52</sup> Entonces, consideré que, a mi valoración aprendida, se podría anteponer una lectura animada por la necesidad de señalar “[our] images, stereotypes, and mythic presence [...] in fiction by or about lesbians”<sup>53</sup> y que estas primeras complicaciones conllevaban el

<sup>51</sup> Con un énfasis en el carácter retrospectivo, factible en la literatura anglosajona, según lo señala Bonnie Zimmerman (“What has never been: an overview of lesbian feminist literary criticism”, en Dynes, *Lesbianism*, p. 353).

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 353.

cuestionamiento al acercamiento crítico, punto sobre el que volveré más adelante.

Más que clausuras, el cuento de tema lésbico de autoría femenina conlleva ponderaciones, mismas que, a partir del análisis de las maneras de ficcionalizar, he decidido agrupar en cuatro rubros: el del género literario, el de las personajes, el del confinamiento al silencio cuando del cuerpo se trata y el del confinamiento al espacio privado. Por lo que respecta al género cuentístico, nos encontramos, como ante toda idea de género, frente a la autoridad patriarcal del y sobre el texto. En el caso presente, las autoras lo han utilizado como un viejo molde para verter ingredientes en nuevas combinaciones. Los equilibrios entre realismo/anti-realismo, las etapas tradicionales o los personajes estereotípicos han sido reelaborados, sobre todo mediante la ironía, para subvertir el mito de la épica revolucionaria mexicana, el cuento de hadas o la satisfacción sexual masculina.

Los momentos del cuento han sido puestos al servicio de los tránsitos de identidad de las personajes –segundo rubro– que superan las tres consabidas pruebas (calificadora, principal y glorificante) para convertirse en sujetas deseantes, deseosas y deseables. Es así como “the lesbian is no longer the object of literary discourse seen from an outside point of view [but becomes] her own heroine”.<sup>54</sup>

A pesar de que las autoras aprovechan la fórmula de la transformación del personaje para nuevos propósitos, queda un asunto en el aire: el del nombrar o el del silenciar el arribo a una categoría de identidad distinta de la antes poseída.

<sup>54</sup> Elaine Marks, “Lesbian intertextuality”, en Dynes, *Lesbianism*, p. 201.

Concretamente, me refiero a que Victoria Enríquez es la única de todas las autoras que escribe un “lesnabía”, en evidente juego con “lesbiana”. Las interpretaciones dentro del texto son múltiples. Enríquez bien pudiera velar o atenuar la crudeza del término mediante un lapsus justificable por la ignorancia o por la falta de familiaridad de la protagonista del cuento con el término. Pudiéramos estar ante un juego autorial de “una literatura [...] que aborda [el] tema [lésbico] con valentía, con disfrute, humor y creatividad”<sup>55</sup> y que mediante el ingenio fustiga a una sociedad revolucionaria mojigata que obligaba al silencio. Fuera del texto, el que las otras autoras no pongan una etiqueta de por medio podría significar una falta de necesidad de autodenominarse/autodefinirse (correspondencia entre *nomen* y *numen*) bien por la borrosidad de las fronteras identitarias, bien por el soslayo de una toma de postura tasada en función de declaraciones como las de Adrienne Rich:

Para nosotras [las lesbianas], el proceso de nombrar y definir no es un juego intelectual, sino una captación de nuestra experiencia y una llave para la acción. La palabra *lesbiana* debe ser confirmada porque descartarla es colaborar con el silencio y la mentira acerca de nuestra existencia misma, es hacernos caer en el juego de la clandestinidad y volver de nuevo a la creación de lo *inefable*.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Luis Zapata, Prólogo a *Con fugitivo paso...*, ed. cit., p. 12.

<sup>56</sup> Adrienne Rich (1983) *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona, Icaria, p. 239.

Un tercer punto teñido por la multiplicidad de sentidos es el del cuerpo. Desde la óptica de la relación género autorial/experiencia vital, el cuerpo constituye un elemento axial para la valoración del texto. Sin embargo, en el tema y su constitución textual su presencia queda, si no soterrada, por lo menos implícita en los tres cuentos analizados, incluso en el caso de "Isabel", donde hay un cuerpo femenino, pero el puntal es el deseo.

Esta tensión entre el impelente crítico y su presencia o ausencia en el texto objeto de la crítica me insta a atribuirle a una huella patriarcal que ha indicado qué parte o partes del cuerpo caben dentro de lo decible y de lo censurable y cómo ha de manifestarse el cuerpo. Tomemos como ejemplo el ojo que ha entrenado a Ansiedad, protagonista de "De un pestañazo", para mirarse –y comportarse– avoronada, o que ha adocetrinado a la narradora de "Isabel" sobre el cómo mirar a la objeto del deseo, o que conduce a una nueva puesta en escena del misterio mariano en el que el Padre está presente en la potencia biológica (en la inseminación, pues) y en la corporeidad de un hijo varón pero también en la impotencia evidenciada por la presencia de una segunda figura materna en "¿Quiéres...?"

La misma huella patriarcal es perceptible en un cuarto elemento: el espacio de la acción. A pesar de la épica, de las batallas identitarias ganadas que articulan los tres cuentos, los tres se quedan confinados en espacios cerrados, ya sean la casa campirana, la fantasía personal o el departamento en una ciudad. Si hemos de crear...

that we need to theorize spatial relations as something we can ordinarily inhabit, [we should] question the propensity to

romanticize these spatial metaphors to the point of meaninglessness, or to assign an unproblematic agency which has somehow been freed from the mechanics of rejection which constituted its originary moment.<sup>57</sup>

El enclaustramiento de la pareja lésbica se desvela como el paraíso y la utopía, pero al constituirse asimismo en metaforización de la dialéctica de la clausura y de la libertad lleva a preguntarnos si no es sintomática de "a special perception of suffering and stigma"<sup>58</sup> y a llamar nuestra atención sobre el por qué ninguna de las personajes se ve inserta en una "comunidad", entendida como práctica socio-espacial,<sup>59</sup> aunque sus hacedoras se hagan de un sitio en la escritura publicada, se adueñen del lenguaje, su técnica y sus símbolos y lo desplacen progresivamente para expresar una experiencia "contestataria", como la lésbica.

Así como no es posible aclarar reflexiones tales, nada queda clausurado, ni los temas, ideas o imaginarios de cada uno de los textos. Quedan por revelar misterios como el de la presencia femenina que terea a las parejas: una Elena, una Bruja del Miedo o una foto de una adolescente del mismo nombre que la objeto del deseo, siguiendo el orden del análisis. ¿Se trata de la Madre? ¿Es que esta sujeto trinitaria mira, sanciona, interviene? ¿Cómo y para qué?<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Sally R. Munt, *Heroic desire*, ed. cit., p. 170.

<sup>58</sup> Bonnie Zimmerman, "What has never been...", en Dynes, *Lesbianism*, p. 360.

<sup>59</sup> Tal vez el único intento en este sentido se vislumbra en "De un pestañazo", donde en el pasado se construye una comunidad imaginaria femenina con las "Adelitas", proyecto histórico que sucumbe ante la feliz domesticidad de la pareja lésbica.

<sup>60</sup> Una pista pudiera hallarse en el comentario de Elaine Marks a la obra de Colette cuando señala

Un corpus abundante tal vez ayudara a detectar y a explicar marcas que apuntan a la pertenencia a una cultura “mexicana”, ya fuera en escenarios históricos como en el cuento de Enríquez, en escenarios espaciales ciudadanos como en el de Roffiel o en expresiones locales, como el “yo no pelaba”, de *Nereida*. Por fortuna, quedan textos por explorar, como el estupendo cuento “Luz Bella”,<sup>61</sup> merecedor de un estudio particular donde no sólo hay un muy bien logrado intento de hablar del cuerpo en el sexo lésbico, una incursión en el espacio público (una iglesia), varias ligazones con elementos textuales de la literatura mexicana y también la presencia de la tercera fémina, entre otros componentes.

Quedan también la “trailer”, la “buchona”, la “fem”, la “closetera” y muchas otras personajes y experiencias lésbicas en espera de voz y de ficcionalización; “all these infinitely obscure lives remain to be recorded”.<sup>62</sup> En el plano de la crítica, quedan en el tintero el completar un *corpus*; el cuestionamiento del androcentrismo introyectado—que comparto con las escritoras del corpus—; y “the creation of [a] language [for criticism] out of silence”<sup>63</sup> que ponga en tela de juicio las herramientas, los modos de apreciación y el problema de la valoración estética en relación con la ideología y el lenguaje. En

---

que la jerarquía femenina de la autora está dominada por una figura materna que “preside[s] over the sexual ritual, which without her presence is incomplete” (“Lesbian intertextuality”, Dynes, *Lesbianism*, p. 193).

<sup>61</sup> De Ivonne Cervantes Corte, en su libro: *Sobre un sillón de piel...* México, Edivisión, 1999, pp. 151-157.

<sup>62</sup> Virginia Woolf (1989) *A Room of One's Own*, Orlando, Florida, Harcourt, p. 89.

<sup>63</sup> Bonnie Zimmerman, “What has never been...”, en Dynes, *Lesbianism*, p. 349.

retribución surge, entre muchas, la posibilidad de un nuevo ámbito para la literatura comparada,<sup>64</sup> como en los ejemplos que he señalado en varias notas al pie a lo largo de este ensayo.

Dentro de proyectos más amplios, queda situar el tema lésbico en las prácticas culturales femeninas y ver cómo repercute en la ciudad letrada; desbrozar, en pocas palabras, las peculiaridades de la interacción entre escritoras excluidas escribiendo para un público de lectoras igualmente excluidas por una preferencia sexual. Pendiente queda la interacción entre la “existencia concreta” y la existencia por la ficcionalización, ámbito donde el texto ya no es sólo un objeto, sino una manifestación de la subjetividad de la autora ausente, de la “voz de otra mujer”<sup>65</sup> y de la presunción de que hay una experiencia detrás del texto (aunque vicaria, no importa). Puede aún dar más el filón de la creencia de que en la literatura se “textualiza” la subjetividad individual al extremo de que hablamos de los personajes ficticios como si fuesen nuestras vecinas y ello nos permite a las lectores-sujetos “reales” mirar ciertos aspectos de nuestra subjetividad en esos espejos.

Según Habermas, la ficción es un fino velo entre la realidad y la ilusión, y permite adentrarnos en un ámbito que no es el propio, nos permite convertirnos, al escribirnos, en “*subjects of fiction for themselves and the others*”.<sup>66</sup> ¿Será esta

<sup>64</sup> Véanse Gillian Whitlock (“Everything is out of place”...), en Dynes, *Lesbianism*), en particular la p. 337, y Bonnie Zimmerman, p. 358.

<sup>65</sup> Patrocinio P. Schweickart (1999) “Leyendo(nos) nosotras mismas”, en *Otramente*, México, PUEG-FCE, p. 136.

<sup>66</sup> *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge, Mass., MIT, 1993, p. 50.

textualización de las realidades el intento u oportunidad de mostrar cómo en nuestra calidad de sujetos lésbicas somos retóricas en construcción, territorios en proceso de delimitarse de acuerdo con estilos, ocasiones, recursos inventivos, estructuras y audiencias particulares? ¿O será, casi por el contrario, que nos convertiremos en habitantes “de nuestras propias ficciones”?<sup>67</sup> Por lo pronto, respondo a ambas preguntas con un par de versos que Alfonso Reyes (ah, la voz del Padre) pone en labios de Ifigenia cuando la sacerdotisa pide auxilio a las mujeres del coro, sus esencialmente iguales, para (re)componer su historia: *Haciendo para mi uso un alma / que cada una aporta de su trama...*■

## BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo, “La iniciación de Cloe”, Barcelona, Icaria, 1982, pp. 73-75, recopilado en *Los amorosos. Relatos eróticos mexicanos*, selección y prólogo de Sergio González Rodríguez (1993) México, Cal y Arena, p. 386.
- Anónimo, “Lesbianas en acción”, México, Publicaciones Colmex, s. f., pp. 5-16, recopilado en *Los amorosos...*, pp. 396-397.
- Arreola, Juan José (1997) *La feria, Narrativa completa*, México, Alfaguara.
- Bergman, Sabina (1988) *Lunas*, México, Katún.
- Cárdenas Nancy (1994) *Cuaderno de amor y desamor (1968-1993)*, México, Sentido Contrario.
- Cervantes Corte, Ivonne (1999) “Luz Bella”, en su libro: *Sobre un sillón de piel... Los juegos. Cuentos eróticos*, México, Edivisión, pp. 151-157.
- Conde Ortega, José Francisco (2001) “El beso de Safo en el jardín de Venus”, *Tema y Variaciones de Literatura*, 17, pp. 163-178.
- Cook, Blanche Wiesen, ““Women alone stir my imagination”: lesbianism and the cultural tradition”, en Dynes, Wayne R., *Lesbianism*, pp. 40-61.
- Corder, Jim W. (1993) “From Rhetoric Into Other Studies”, en Enos, Theresa and Stuart C. Brown (eds.), *Defining the new rhetorics*, Newbury Park, SAGE, pp. 95-105.
- Dynes, Wayne R. and Stephen Donaldson, eds. (1992) *Lesbianism*, vol. VII, New York & London, Garland.
- Enríquez, Victoria (1997) “De un pestañazo”, *Con fugitivo paso...*, Chilpancingo, Guerrero, Imprenta Candy (ed. de la autora), pp. 69-81.
- Faderman, Lillian (1981) *Surpassing the love of men: romantic friendship and love between women from the Renaissance to the Present*, New York, William Morrow.
- Félix, Olivia (1999) *Dunas (Poemíseros)*, México, SEP-Indautor.
- Gamboa, Federico (2002) *Santa*, México, Época.
- García Castillo, José Eduardo (1999) “Juan Villoro y Enrique Serna, dos representantes de la narrativa mexicana de los noventa”, tesis de licenciatura, UAM Iztapalapa.
- Habermas, Jürgen (1993) *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trad. de Thomas Burger, Cambridge, Mass., MIT.

<sup>67</sup> Cual lo propone Sally Munt, ed. cit., p. 179.

- Lakoff, George (1987) *Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Madrigal, Elena (2003) "Nicole Brossard y su decir el cuerpo en lésbico", *Fuentes Humanísticas*, núm. 27, pp. 37-47.
- Marks, Elaine (1992) "Lesbian intertextuality", en Dynes, Wayne R., *Lesbianism*, pp. 181-205.
- Marquet, Antonio (2001) "La pasión según Roffiel", en *¡Que se quede el infinito sin estrellas! La cultura gay al final del milenio*, México, UAM Azcapotzalco, pp. 229-232.
- Martin, Biddy (2002) "La práctica sexual y las identidades lésbicas en transformación", en Michèle Barrett y Anne Phillips (comps.), *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*, México, Paidós-UNAM-PUEG, pp. 107-131.
- Moyes, Lianne (1994) *Writing subjects: Gertrude Stein, Djuna Barnes, Nicole Brossard and Lola Lemire Tostevin*, Ottawa, National Library of Canada.
- Munt, Sally R. (1998) *Heroic desire. Lesbian identity and cultural space*, London and Washington, Cassell.
- Nereida [pseud.], "Isabel", *Ostraco*, año 8, núm. 15, pp. 3-4.
- \_\_\_\_\_. "Isabel", versión mecanoscrita.
- Phelan, Shane (1989) *Identity politics. Lesbian feminism and the limits of community*, Philadelphia, Temple University Press.
- Reyes, Alfonso (1959) "Ifigenia cruel", *Obras completas*, t. X "Constancia poética", México, FCE.
- Roffiel, Rosamaría (1999) "¿Quieres que te lo cuente otra vez?", en su libro *El para siempre dura una noche*, México, Sentido Contrario, pp. 129-136.
- \_\_\_\_\_. (1999) *Amora*, México, Hoja, [de la primera ed. de 1989].
- \_\_\_\_\_. (1994) *Corramos libres ahora*, México, Taller de publicidad Norma Flores, [versión aumentada a partir de la primera ed. de 1986].
- Rebolledo, Efrén (1918) "El beso de Saffo", *Caro victrix*, 2ª ed., México, Imprenta I. Escalante.
- Rich, Adrienne (1983) *Sobre mentiras, secretos y silencios*, trad. de Margarita Dalton, Barcelona, Icaria.
- Serna, Enrique (1995) *El miedo a los animales*, México, Joaquín Mortiz.
- Schweickart, Patrocinio P. (1999) "Le-yéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura" (trad. de Claudia Lucotti), en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, Programa Universitario de Estudios de Género-FCE, pp. 112-151.
- Showalter, Elaine (1999) "La crítica feminista en el desierto", trad. de Argentina Rodríguez, en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, PUEG-FCE, pp. 75-111.
- Whitlock, Gillian, "'Everything is out of place': Radclyffe Hall and the lesbian tradition", en Dynes, Wayne R., *Lesbianism*, pp. 313-340.
- Woolf, Virginia (1989) *A Room of One's Own*, Orlando, Florida, Harcourt Brace Jovanovich.
- Zimmerman, Bonnie, "What has never been: an overview of lesbian feminist literary criticism", en Dynes, Wayne R. (sin año de edición) *Lesbianism*, pp. 341-365.



# ENTRE EL ARRAIGO Y LA DIÁSPORA

## (UNA MIRADA A LA LITERATURA HAITIANA EN FRANCÉS)

Laura López Morales

Venimos de un país que no termina de hacerse, deshacerse, rehacerse. Cual maratonistas, hemos recorrido cinco siglos de historia, porfiados e inalterables galeotes. Hemos subsistido, perseverado sobre las olas del tiempo, en esta barca pútrida e imputrescible a la vez, degradable y perenne. Nuestra historia es la de una perpetua amenaza de desaparición, desaparición de un paisaje, desaparición de una población: el genocidio de los indios caribes, la gran trashumancia, la esclavitud y, desde la muerte del Emperador, una interminable historia de bandidaje. Nuestra sustancia está tejida de derrotas y descomposiciones. Y sin embargo, atravesamos la duración, el tiempo, aun cuando parezca que el suelo desaparece bajo nuestros pasos. Pese a los vientos y las mareas, pese a este presente de fuego, a este tiempo de tormentos, a esta eternidad en el purgatorio, seguimos sobreviviendo...

*Pasajes, Émile Ollivier*

**A**l asomarnos a la literatura haitiana nos damos cuenta de que, al igual que la historia de la isla, sus raíces se hundan en un pasado cuyas principales páginas han sido escritas en medio de la violencia y en las que la presencia extranjera ha jugado un papel determinante. La vocación por la libertad y la necesidad de construir un destino propio se manifiestan desde los

\* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

primeros brotes de rebeldía encabezados por los esclavos negros; pero, a pesar de haber alcanzado la independencia en 1804, los marcos de referencia en los que se inscribieron las incipientes manifestaciones literarias estuvieron determinados por un Otro ajeno a la identidad auténtica del pueblo haitiano.

Esta lucha lleva, no obstante, la impronta de una voluntad comprometida, y en ese azaroso destino de las invasiones y de los desgarramientos internos, intelectuales, artistas y población en general, se han visto enfrentados a la disyuntiva de proseguir la lucha desde adentro o de resignarse al exilio para preservar su integridad y denunciar desde el exterior las injusticias que se padecen en el interior. Una rápida revisión de los principales hitos en la historia de Haití nos permitirá contextualizar mejor las razones y el precio de ese dilema, así como la huella que este destino ha dejado en la producción literaria.

### TELÓN HISTÓRICO: DEL DESCUBRIMIENTO A LA INDEPENDENCIA

Los arahuacos, de temperamento apacible, y los caribes, especialmente feroces,

llegaron a las Antillas antes del año 1000 de nuestra era, procedentes de las costas del norte de América del sur. Sustratos de pueblos amerindios que se desplazaron desde tierras continentales hacia el archipiélago, estos grupos pelearon, en diferentes momentos, por la supremacía en las islas, de suerte que a la llegada de Colón en 1492, Haití, una de las Antillas Mayores, estaba poblada únicamente por arahuacos, mejor conocidos como “taínos” (hombre de bien, amigo). La pugna entre estos grupos aborígenes quedó consignada muy tempranamente por Nicolás Syllacius<sup>1</sup> en 1495:

Las islas exploradas durante la navegación del año anterior están sujetas a las incursiones de los caníbales de los que muy a menudo basta con uno o dos para poner en jaque a una tropa de indios [...] sostienen guerras continuas en contra de indios temerosos y de suaves costumbres...

A esta página precolombina, siguieron otras que mencionaremos sólo a manera de señales en una historia que, por supuesto, no ha acabado de escribirse. Después de tocar tierra en las Bahamas y en Cuba, Colón desembarcó el 6 de diciembre de 1492 en la isla vecina, que bautizó primero con el nombre de Hispaniola y luego como Santo Domingo. El territorio estaba poblado, según ciertas estimaciones,<sup>2</sup> por entre medio millón y tres millones de habitantes, repartidos en cinco cacicazgos o reinos de arahuacos o taínos. Los caribes, ya se dijo, eran gru-

pos antropófagos que sólo tenían algunos reductos desde los cuales emprendían sus incursiones hacia las demás islas.

Al año siguiente, el genovés regresó a la isla con 500 personas; pero en 1494 la bula del papa Alejandro VI destinada a repartir los territorios del Nuevo Mundo entre españoles y portugueses<sup>3</sup> dividió la isla en dos, y una mitad quedó en posesión de los primeros. Un año antes de la llegada de los primeros esclavos africanos en 1503, Nicolás de Ovando capturó y ejecutó a la reina Anacaona y a su esposo Caonabo, líder de la resistencia arahuaca.<sup>4</sup> La mano de obra sustituta trataba de resolver la progresiva desaparición de los aborígenes provocada por la dureza del trabajo y por la represión. Sin embargo, desde 1522 empezaron a registrarse brotes de rebeldía entre los negros, como el producido en las plantaciones de don Diego, hijo de Colón.

A partir de 1625, ante el abandono de los españoles, los filibusteros franceses refugiados en la isla de la Tortuga, al norte de Haití, ocuparon poco a poco Santo Domingo; pero en 1641 las pretensiones francesas en la región se oficializaron con la llegada del enviado del Rey: Le Vasseur

<sup>3</sup> Tratado de Tordesillas firmado el 7 de junio de 1494.

<sup>4</sup> Jean-Marie Drot, (*Haití Quinientos años de historia*, 1997, p.29). Además de esta pareja real que gobernaba el cacicazgo de Xaragua, Jean Métellus menciona a Cotubanama, cacique de Higüey, víctima del mismo destino a manos de los colonizadores (“Écrire l’histoire”, 1989, p. 3). Métellus, poeta y dramaturgo haitiano exiliado en Suiza, escribió una pieza teatral en torno al personaje de Anacaona que junto con su esposo fueron crucificados y quemados vivos por los compañeros de Colón en 1502. Tras el exterminio casi total de las poblaciones aborígenes, en la memoria colectiva estas dos figuras son consideradas como los primeros héroes de la historia haitiana.

<sup>1</sup> Citado por Pierre Pluchon, *De insulis medirían atque indici maris nuper inentis*, 1982, p. 37

<sup>2</sup> Ver Jean-François Hoffmann, *Littérature d’Haiti*, 1995, p.11.

de la Touche, Comandante de la Tortuga y de Costa de Santo Domingo. Al año siguiente, Luis XIII autorizó la trata negra y la esclavitud en las islas. A petición de los oficiales de “nuestras islas de la América”, Luis XIV promulgó en 1685 el “Código Negro” para regir la condición de los esclavos y sus relaciones tanto con los amos como con la administración real. No fue sino doce años más tarde, en 1697, cuando España reconoció oficialmente a Francia la posesión de la parte oeste de la isla.

A partir de 1724, esta colonia francesa registró un desarrollo espectacular: en poco tiempo el 50 % del comercio mundial de azúcar dependía de Santo Domingo, pero las riquezas provenían igualmente del café, de las maderas finas, del algodón, de los cueros y del índigo. Los puertos franceses del Atlántico prosperaron gracias a esta actividad mercantil y muchas familias de la nobleza francesa tenían propiedades en la isla gracias a las alianzas con algunos de los colonos que allí habían hecho fortuna.

Para darse una idea de lo que fue el auge económico de esos años, baste mencionar que uno de cada ocho franceses vivía, directa o indirectamente, de los ingresos de la isla. La prosperidad de la colonia se tradujo para los colonos y, en cierta forma, para los esclavos libertos, en la consolidación de una vida social que incluía diversas manifestaciones culturales.

Imposible pasar por alto la mención de tres personajes clave en esta fase previa a la guerra de emancipación, que contribuyeron al surgimiento de una identidad nacional y cuya repercusión dejó ecos en

<sup>5</sup> A título de ejemplo, el escritor martiniqués Aimé Césaire publicó en 1961 un ensayo sobre el

la literatura.<sup>5</sup> En primer término, evoquemos a François Makandal,<sup>6</sup> esclavo cimarrón que encabezó durante más de cuatro años una serie de revueltas y campañas de terror contra las tropas reales. Hábil en esquivar las emboscadas, organizó operaciones de envenenamiento entre los colonos de las plantaciones; pero en 1758 fue traicionado y condenado a la hoguera en la plaza de la catedral de Cap-Haïtien.

Siguiendo las huellas de Makandal, Boukman, “un houngan o sacerdote vudú de gran estatura y fuerza hercúlea” que ejercía un poder casi prodigioso sobre los esclavos que lo conocían, organizó, el 14 de agosto de 1791, la célebre ceremonia de Bois-Caïman que, en el imaginario colectivo, marca el nacimiento de la identidad haitiana. Por último, la figura más conocida y trascendente es sin duda Toussaint Louverture,<sup>7</sup> cuyo papel fue determinante en el proceso que condujo a Haití a la Independencia.

---

caudillo de la revolución haitiana: *Toussaint-Louverture: La révolution française et le problème colonial*, (Présence Africaine). Por su parte, en *El siglo de las luces*, (1961, Barral Editores), Alejo Carpentier recoge parte de las hazañas de este héroe antillano.

<sup>6</sup> Según Drot, Makandal era un musulmán de Guinea, probablemente un *marabout*.

<sup>7</sup> Figura capital en la historia haitiana, Toussaint-Louverture (1743-1803), deja de ser esclavo en 1776, se enrola en el ejército español que ocupaba la otra mitad de la isla y emprende la invasión de la colonia francesa. En 1794 se une con sus hombres a la milicia francesa oponiéndose a la política del Directorio y del Consulado. A la cabeza de cuarenta mil soldados y apoyado por Dessalines y Christophe decide unificar la isla y emprende una guerra antiesclavista y libertaria frente a la autoridad francesa. En 1802 es arrestado y encarcelado en el fuerte Joux (Doubs), donde muere un año después.

## LOS PIONEROS: SURGIMIENTO DE LA LITERATURA

La opción de haber esbozado un telón histórico como fondo de nuestros comentarios obedece a que, de manera muy marcada, los diferentes eslabones de la historia del pueblo haitiano han suscitado una toma de posición palpable desde sus primeros escritos. El surgimiento de la literatura antillana en francés se registró en Haití desde la segunda mitad del siglo XVIII si tomamos en cuenta que la primera sala de teatro inaugurada en Puerto Príncipe data de 1762, con un cupo para 750 espectadores.

Según Cornevin,<sup>8</sup> la participación de los mulatos en la promoción y realización de las actividades teatrales durante la colonia revistió gran importancia. Es más, desde temprana época, el interés por los temas relacionados con la política fue patente. En 1794, se presenta una obra cuyo autor se desconoce: *La liberté générale ou les colons à Paris*; la fecha de esta puesta en escena es por demás reveladora de la atmósfera que se respiraba a la sazón en la isla. Diez años después, Haití se sacudió el yugo colonial; a partir de entonces y casi hasta nuestros días algunos de los temas recurrentes en la producción dramática haitiana se relacionan con la historia, con las guerras de independencias y con las figuras que destacaron en ellas, como el ya citado Toussaint-Louverture. Este dato resulta clave para sustentar nuestra afirmación de que la literatura haitiana es, por definición, una literatura militante desde el principio.

Hecha la mención de que las primeras manifestaciones literarias formales fueron sobre todo teatrales, es preciso subrayar que 1804, año de la independencia, constituyó un parteaguas no sólo en términos políticos y sociales, sino culturales en general. La literatura no podía menos que reflejar el impacto de tales cambios y durante las primeras décadas de vida libre se respiró un ambiente propicio para una intensa actividad en la que, por supuesto, la influencia metropolitana todavía era muy sensible.

Sin embargo, las posteriores dictaduras locales y ocupaciones extranjeras afectaron el nivel socio-económico de la población y la vida cultural sufrió los efectos de las crisis políticas. Las masas permanecieron al margen de la educación y, por ende, del aprendizaje de la lengua francesa. Dado que el 80 % de la población sólo hablaba *créole*, la educación en francés resultaba totalmente inadecuada en esa realidad. El esquema es claro: por un lado, una cultura francófona reservada a una pequeña elite y, por el otro, la masa analfabeta marginada de ese mundo. Aunque no sea el centro de nuestros comentarios, conviene señalar que esta situación dio lugar, tiempo después, al surgimiento y auge de la literatura propiamente *créole*.

La atención prestada a las modas literarias francesas no impidió que, desde los primeros años de la vida independiente, algunos intelectuales haitianos cuestionaran, la validez de los modelos impuestos por la metrópoli. Los escritores de *La Ronde*<sup>9</sup> buscaron nuevas formas de

<sup>8</sup> Robert Cornevin, *Le théâtre haitien, des origines à nos jours*, Leméac, 1973.

<sup>9</sup> Periódico fundado en 1985 principalmente por tres escritores que se habían distinguido por sus claras posiciones a favor de los valores identitarios haitianos. Louis-Joseph Janvier había publicado

expresión que valorizaran la realidad y el patrimonio cultural haitianos. La poesía siguió practicando la imitación, pero la narrativa empezó a ensayar caminos más individualizados. Un siglo después de haber alcanzado la independencia, la ocupación estadounidense iniciada en 1904 representó una amenaza de penetración ideológica ante la que algunos intelectuales reaccionaron con el llamado “movimiento indigenista” encabezado, entre 1915 y 1940, por Jean Price-Mars (1876-1969) y Jacques Roumain (1907-1944). Éste fue el verdadero fermento de la literatura no sólo haitiana sino de las demás posesiones francesas en el Caribe.

Hasta una cierta época, la casi totalidad de los intelectuales haitianos, y entre ellos los escritores, pertenecía, como se dijo, a las clases dirigentes. Esta situación explicaba que entre pares reinara un recelo por las posibles críticas que podrían manifestarse ante posiciones contrarias a las políticas aplicadas. De allí se desprendía también la inevitable autocensura practicada por la mayoría pues, como se sabe, desde la Independencia hasta la actualidad, no han sido pocos los intelectuales que acabaron en la cárcel o tuvieron que optar por el exilio. Otros simplemente fueron eliminados.

Desde sus inicios, la producción literaria persiguió de manera clara crear un sentimiento nacional y nacionalista en sus lectores, aun cuando éstos representaran un segmento muy reducido de la población. Muchos de los textos de esa época

---

*Haiti aux Haïtiens et l'égalité des races* (1884), Anténor Firmin, hacia lo propio en *De l'égalité des races humaines* (1885) y Hannibal Price con *De la réhabilitation de la race Noire par la République d'Haïti* (1889).

destacan por su carácter patriótico y polémico pues había que afirmar la conciencia de pertenencia a la nueva república para descartar cualquier intento de las tropas francesas por recuperar la antigua posesión.

Durante todo ese siglo se desarrollaron diversas tendencias, sobre todo poéticas, que asumían bajo el mismo aliento del romanticismo posiciones patrióticas o bien de abierta francofilia, pues no hay que perder de vista que buena parte de la elite intelectual que tomó las riendas de la joven nación se había formado en Francia. Por otra parte, de manera paradójica, la simpatía por lo francés que, en un momento dado, fue percibida como contraria a la construcción de una identidad nacional, sirvió de parapeto intelectual cuando la invasión norteamericana. Dantès Bellegarde (1877-1966) escribe unos años después de la llegada de los marines de Estados Unidos: “Francia ocupa en nuestros corazones un lugar que nadie puede quitarle. Estamos unidos a ella por la sangre y por la lengua” (Hoffmann, 1995: 105).

Sin embargo, desde fines del XIX las posiciones de los intelectuales empezaron a decantarse de manera más radical pues junto a aquellos que trataban de reivindicar las raíces negras del pueblo haitiano y con ello las manifestaciones auténticas de la cultura popular, otros grupos elitistas ostentaron un verdadero desprecio por la masa mayoritariamente de origen africano. Poetas como Alibée Fleury (¿?) y Tertullien Guilbaud (1856-1939) expresaron sin rodeos su convicción de que el pueblo debía permanecer en el estado de atraso y pobreza en que vivía y, por ello, se esmeraron en alertarlo frente a “los

peligrosos agitadores” que lo incitaban a reclamar el derecho al voto.

## LETRAS COMPROMETIDAS

El surgimiento del movimiento indigenista sirvió para poner en evidencia a esos intelectuales francófilos que defendían sólo de palabra la filosofía libertaria de un Víctor Hugo pero, en la práctica, hacían todo por preservar sus privilegios frente a un pueblo que consideraban ignorante, burdo y sin aspiraciones. Independientemente de los estilos y tendencias particulares, al cabo de una centuria la literatura haitiana ya contaba con un acervo propio. Al analizarlo, tanto los críticos locales como los estudiosos extranjeros concuerdan en que la característica más palpable de estas creaciones es su voluntad de compromiso con una causa, la causa del país.

Así entendemos las palabras de Duraciné Valal (1879-1952): “El rasgo esencial que caracteriza a nuestra literatura en sus múltiples manifestaciones, es que constituye una literatura militante, una literatura de acción. Nuestros escritos diversos son más bien *actos de hombres que obras literarias* propiamente dichas”.<sup>10</sup> Otro crítico español abunda en la misma idea, en los siguientes términos: “Resultaría vano buscar en la literatura haitiana la creación pura; se trata de una literatura de combate, una reacción contra el presente, una exaltación del pasado, de la patria y de la raza que padece continuamente el contragolpe de los sucesos políticos”.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Jean-François Hoffmann, *op. cit.*, p.43.

<sup>11</sup> *Loc. cit.*

Ante la imposibilidad de detallar las etapas identificables en la construcción de una literatura nacional, tendremos que limitarnos a mencionar sólo algunas de las obras o escritores más determinantes. La poesía fue un género que gozó de gran aceptación y, en efecto, la lista de poetas decimonónicos es muy extensa.<sup>12</sup> En contraste, la literatura narrativa fue menos practicada. Los escritos pioneros dignos de mención se debieron a la pluma de Ignace Nau (1808-1845).<sup>13</sup>

Verdadero innovador, Ignace fue el primero en incursionar en el terreno de la imaginación en prosa con tres novelas en las que, además del contexto histórico en el que sitúa la acción (que es el de la Revolución), introdujo claros elementos de ficción. Podría decirse que estamos ante esbozos de novela histórica; pero tal vez la verdadera originalidad de éstos y otros textos de Ignace Nau estriba en la introducción de elementos pertenecientes a la realidad y a la cultura locales. La obra de este autor constituyó el claro antecedente de *Stella* (1859), de Éméric Bergeaud (1818-1858) y de *Deux amours* (1895), de Amédée Brun (1868-¿?), novelas que se inscriben netamente en la narrativa histórica y que ahondan en la preocupación de su precursor por poner en escena situaciones y personajes de la realidad haitiana.

<sup>12</sup> Pompée Valentin, Hérard Dumesle, François Romain Lhérisson, Massillon Coicou, Anténor Firmin, Etzer Vilaire, Oswald Durand, Seymour Pradel, Georges Sylvain, Émile Roumer, por citar a algunos.

<sup>13</sup> Hermano menor de Émile Nau, historiador y periodista que fue el primero en escribir una *Historia de los caciques de Haití* en la que reivindica la gloria de los habitantes originarios de la isla.

Sobre esta base, el denominador común de la producción literaria posterior fue la búsqueda de la autenticidad en la temática, sin por ello perder de vista que la lengua de expresión no era forzosamente la hablada por el pueblo, como constatamos en la siguiente declaración de Louis Morpeau (1786-1861), crítico literario haitiano: “Si nuestra literatura nacional es una creación continua, que esta lengua que nos legaron dos siglos de dominación francesa [...] nos sirva para expresar sin duda sentimientos humanos generales, pero sobre todo para pintar la existencia haitiana en su verdad”.<sup>14</sup>

En efecto, algo que pronto se convirtió en parte medular del movimiento indigenista, tanto desde la perspectiva ideológica como literaria y que, al escoger los temas de sus obras, ya se encontraba presente en estos pioneros fue la necesidad de inspirarse en la vida, las costumbres, las creencias, las tradiciones nacionales. La reivindicación de la pertenencia a una raza y a una cultura traducía claramente la voluntad de arraigo a una tierra cuya historia era la matriz de su identidad.

Tras los balbuceos iniciales, la producción literaria del siglo XX y del actual en los diversos géneros, destaca por su abundancia y, a menudo, por su originalidad en virtud de un progresivo desprendimiento de los modelos franceses. Uno de los pilares de la novela indigenista, considerado por muchos como la verdadera Biblia del movimiento, fue el ensayo de Jean Price-Mars *Ainsi parla l’Oncle* (1928), en el que el autor defiende “esa inflexible voluntad de sacar partido de la materia

haitiana para la edificación de la obra de arte”.<sup>15</sup> Mencionemos también como novela clave de una tradición en construcción *Gouverneurs de la Rosée* (1944) de Jacques Roumain.

## LA PAZ AMERICANA Y EL NACIONALISMO INDIGENISTA

En 1908 el dictador Nord Alexis fue derrocado, pero tras su caída se sucedieron en un breve lapso siete presidentes y la anarquía se apoderó del país hasta que en 1915 arribaron los marines estadounidenses. La novela nacional se había agotado y la relativa paz que se respiró con la presencia extranjera, si bien se tradujo en una relativa estabilidad económica y social, significó para las clases intelectuales un régimen de vergüenza.

Durante los años de la ocupación norteamericana (1915-1934), el sentimiento patriótico se exacerbó y las obras inspiradas en este episodio de opresión, independientemente de su calidad literaria objetiva, son un elocuente testimonio de la mentalidad colectiva del pueblo haitiano víctima de la dominación extranjera. En un primer momento, la reacción provocada por tal afrenta condujo a una parte de esta clase a reivindicar la ideología libertaria francesa para combatir la vergüenza de la ocupación.

Otros intelectuales decidieron hacer una revisión más crítica de los presupuestos ideológicos subyacentes a la degradación del país y, en tal sentido, entendieron que la búsqueda de la autenticidad no podía limitarse a una cuestión estética sino que cualquier reivindicación de una genuina identidad cultural tenía obligatoriamente implicaciones políticas. En el terreno de

<sup>14</sup> Hoffmann, *op. cit.*, p. 114.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 127.

la literatura, los escritores se esmeraron en recurrir a nuevos temas y formas de expresión que tradujeran su “haitianidad”, voluntad manifiesta en la creación de *La Revue indigène*, cuyo primer número apareció en julio de 1927. Pese a que esta publicación sólo alcanzó cinco números, los historiadores de la literatura haitiana coinciden en considerarla un parteaguas decisivo en la evolución posterior no sólo de las letras sino del pensamiento entre los intelectuales de Haití.

Subrayemos tres rasgos importantes por los que los colaboradores de esta publicación marcaron un giro tan radical en el desarrollo de la actividad literaria e intelectual: en primer término el reconocimiento de las raíces africanas, en segundo el de la herencia francesa y, por último, la necesidad de acercarse al patrimonio cultural y literario latinoamericano. Habiendo tomado conciencia de lo anterior, no pasó mucho tiempo antes de que los escritores haitianos empezaran a producir obras claramente originales. Este momento, en el que la escuela indigenista empezó por reivindicar los vínculos con África, antecedió o coincidió con las primeras manifestaciones de lo que más tarde se consolidó como la Negritud. No obstante, las implicaciones ideológicas que posteriormente asumió este movimiento, suscitaron posiciones divergentes entre africanos y antillanos y de éstos entre sí. Lo que en nuestro caso importa retener de esta trascendente etapa es el rescate de una filiación ocultada y la valorización de unas raíces culturales y raciales vivas en la realidad del pueblo.

A este respecto, conviene apuntar que entre los diversos avatares asociados a la Negritud, un concurso de circunstancias inherentes a la situación específica de Hai-

tí desembocó a mediano plazo en la terrible pesadilla de la dictadura duvalierista. Resumiremos los datos esenciales de este periodo con el fin de entender las razones de fondo de lo que desencadenó no sólo la infame cadena de atrocidades contra un pueblo inocente, sino la salida masiva de haitianos que prefirieron el exilio a vivir bajo un régimen de terror y que representó una verdadera sangría intelectual y artística.

Por un lado, tras la partida de los marines estadounidenses en 1934, el presidente Sténio Vincent, quien negoció con el presidente Roosevelt la desocupación y por ello era considerado como “el segundo libertador de Haití”, tuvo como sucesor a Élie Lescot, célebre por su política reaccionaria en favor de los mulatos y en detrimento de los negros a quienes atacó en uno de los puntos más sensibles: la práctica del vudú.

Los grupos progresistas y nacionalistas tomaron muy a mal estas campañas y en 1946 Lescot fue depuesto. Entre los militantes más activos en las filas de la oposición se encontraban figuras de la talla de Jacques-Stéphen Alexis (1890-1963) y de René Depestre (1926...). Un año antes, Alexis y Depestre habían fundado la revista *La Ruche* en cuyas páginas, marcadas por el “espíritu de rebelión”, no se escatimaron los ataques a Lescot. El senado nombró en su lugar a Dumarsais Estimé quien no logró conciliar ni responder a las expectativas de la derecha ni de la izquierda y, a su vez, fue destituido en 1950 por un golpe de estado que llevó al poder al coronel Paul Magloire.

Entre tanto, François Duvalier (1907-1971), gracias a su formación como médico, había venido construyendo su carrera en el espacio político al ocupar la carte-

ra de Salud y del Trabajo durante el régimen de Estimé. Pero sobre todo, contagiado por el entusiasmo del indigenismo y por los postulados de la Negritud, se creyó etnólogo (no titubeó en sustituir a Jacques Roumain en la dirección de la Oficina de Etnología) y hasta poeta de este movimiento.

Entre 1938 y 1950, encabezó un grupo literario bautizado como la “Escuela Histórico-cultural: Los Griots” que publicó una revista con el mismo nombre. La doctrina del grupo se identificaba con la defensa de las clases negras desfavorecidas que, desde la perspectiva racista que animaba a Los Griots equivalía a una ideología “antimulata”. A final de cuentas, fue este aspecto el que se convirtió en el detonador de la política de terror practicada por los “tontons macoutes”, una vez que Duvalier subió al poder en 1957. Aunque “Los Griots” decían compartir las ideas postuladas por Price-Mars acerca del indigenismo así como las de la Negritud, la versión del duvalierismo resultó ser una verdadera perversión de tales planteamientos ideológicos. Depestre formula en términos por demás claros la situación:

El concepto de *negritud* siguió en la mente desquiciada de Duvalier la misma trayectoria aberrante que el socialismo había tomado en el cerebro de Hitler. En el nazismo de este último, encontramos la misma inversión criminal de los valores. Nazismo y papadocracia son técnicas de opresión absoluta...<sup>16</sup>

El caso es que con esta doctrina como programa de gobierno se procedió a una cacería de brujas contra todos los mulatos y “los negros asimilados”, como en las san-

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.180.

grientas “vísperas de Jérémie”, en 1964, en las que se asesinó a más de un centenar de mulatos, incluyendo mujeres, ancianos y niños. So pretexto de revalorizar la cultura africana y al verdadero pueblo haitiano, se desató una violenta y agresiva campaña en contra de todos aquellos que se opusieran a tal política. Y con esto se inauguró la dolorosa página de la diáspora a la que se vieron condenados quienes no aceptaron la dictadura, y la no menos lastimosa de los que, pese a todo, optaron por quedarse.

## EL CAMINO DEL EXILIO

A partir de la dictadura de Papa Doc, durante tres décadas más los años que su hijo, Baby Doc, prolongó la represión, la mayoría de la producción literaria haitiana de calidad fue publicada en el extranjero. Lo que al principio se presentó como un exilio temporal acabó siendo un verdadero movimiento de emigración que tomó diferentes destinos: Canadá, Estados Unidos, las Antillas, Europa e incluso África.

Las razones de esta dolorosa partida fueron de diferente índole: lo mismo ideológicas que políticas o simplemente económicas debido al estancamiento y degradación de la vida en la isla. Lo más grave de este fenómeno fue que los contingentes que lograron emigrar estaban integrados por lo más granado de las clases intelectuales y profesionales, por artistas, académicos, técnicos y hombres de negocios. Pero también salieron muchos de los más desheredados: obreros y campesinos con frecuencia recurrieron, y siguen haciéndolo, a la riesgosa solución de frági-

les embarcaciones que nunca llegan a buen puerto.

En dos de sus novelas *Mère-Solitude* (1983) y *Passages* (1991), Émile Ollivier (1940-2005) narra la tragedia de seres que encuentran la muerte en la trágica y desesperada huida de la isla natal a bordo de barcas no previstas para largas travesías. El relato del naufragio de “La Caminante” nos enfrenta más que a un episodio de ficción, digno de una novela de aventuras, al terrible testimonio de sobrevivientes impotentes ante el desastre de sus hermanos:

A la altura del canal de Los Vientos, un fuerte balanceo sacudió violentamente el casco de *La Caminante* y nos arrancó de nuestro sueño profundo. [...] En la cubierta, los hombres azotados por andanadas de olas, luchaban contra las velas infladas de viento. Pasaban mil trabajos para mantenerse en pie, se aferraban a todo cuanto les parecía ofrecer resistencia, para evitar ser lanzados por la borda. [...] Los hombres se aferraban con todas sus fuerzas, luchaban contra el mar en furia. *La Caminante* se erguía por encima de las crestas luego caía y volvía a caer en el hueco de las olas. El casco crujía, se abría. [...] El espectáculo que presencié me congeló de espanto.<sup>17</sup>

Gracias a una travesía no tan funesta, muchos haitianos han podido refugiarse en otras tierras. La lista de escritores de primer orden que optaron por la solución del exilio es interminable. Sólo evocaré algunos de los más renombrados que acabaron, en ciertos casos, por domiciliarse definitivamente en el extranjero. Después de

la caída del régimen duvalierista, otros no descartaron la posibilidad de regresar de visita o a pasar sus últimos días en su patria. Entre los nombres dignos de mención, además del ya citado Émile Ollivier, están Jacques-Stéphen Alexis (1890-1963), René Depestre, Jean Métellus (1937...), Anthony Phelps (1928...), Marie Chauvet (1916-1973), Gérard Étienne (1936...), Roger Dorsinville (1911-1992), Dany Laferrière (1953...), Jean-Claude Charles (1949...) y tantos otros que resultaría largo enlistar.

Ahora bien, por dolorosa que haya sido la experiencia del desarraigo a la que se enfrentaron éstos y los demás haitianos anónimos inscritos en la diáspora, quienes, por cierto menos numerosos, optaron por quedarse a pesar del infierno de la vida en la isla, dieron muestra de un valor a prueba de todo y, en condiciones por demás riesgosas y precarias, buscaron la manera de no abandonar la creación literaria. Varios de ellos han escrito directamente en *créole* y, con ello, contribuido al desarrollo de la literatura en esa lengua. Émile Roumer (1903-1988), Jean-Claude Figolé (1941...), Frankétienne (1936...), Gary Victor (1958...) y otros, figuran entre los que decidieron permanecer en su tierra.

Antes de concluir, conviene señalar que la diáspora no dejó de producir ciertos efectos en la creación literaria de origen haitiano; entre ellos destaca el ensanchamiento y diversificación de la temática abordada. En efecto, aunque la mayoría de los autores exiliados siguió inspirándose en temas vinculados con la tierra natal en los que se respira una profunda nostalgia, muy pronto, la experiencia de la inmigración impuso una gama más amplia de preocupaciones inherentes al proceso de adaptación al nuevo contexto. Para quienes emigraron a latitudes de

<sup>17</sup> Émile Ollivier, *Pasajes*, 2002, pp.141-142.

climas extremos, uno de los primeros retos consistió en enfrentar condiciones que obligan al encierro.

Además, el desconocimiento de los códigos interpersonales vigentes en la sociedad receptora refuerza el sentimiento de desprotección que se experimenta ante la hostilidad climática. Varios autores han evocado en sus obras las vicisitudes vividas en esos periodos de adaptación a un nuevo entorno humano y geográfico. Sin embargo, aunque dicho proceso opera una serie de presiones sociales debidas a la situación marginal de todo inmigrante, también es cierto que el exiliado experimenta un sentimiento de liberación en cuanto a la ausencia de censura.

En estas condiciones, la intensidad y calidad de la nueva producción de estos escritores se traduce en la búsqueda de otros canales de expresión como serán la publicación de números especiales en revistas literarias y de crítica, la participación en grupos de discusión y en seminarios especializados que, por lo demás, han propiciado la revisión de los esquemas heredados y la toma de conciencia de sus verdaderas apuestas tanto intelectuales como sociales. De allí surge una literatura rica y propositiva por sus temas y formas, que desafía las contingencias a

las que se ve expuesta, pero sobre todo que se afirma por su vitalidad y que, sin lugar a dudas, ocupa un sitio de primer orden en el escenario de las actuales letras francófonas del Caribe y de la literatura universal. ■

## BIBLIOGRAFÍA

- Cornevin, Robert (1973) *Le théâtre haïtien des origines à nos jours*, Ottawa, Leméac (Collection Caraïbes).
- Drot, Jean-Marie (1997) *Haïti: 500 ans d'histoire*, Rome, Diagonale/Union Latine.
- Hoffmann, Léon-François (1995) *Littérature d'Haïti*, Histoire Littéraire de la Francophonie, Paris, EDICEF/AUPELF.
- Marty, Anne (2000) *Haïti en littérature*. Prol. Régis Antoine, Paris, La Flèche du Temps-Maisonneuve& Larose.
- Ollivier, Émile (2002) *Passages*, Montréal, Éditions Typo (Collection Roman núm. 157).
- Métellus, Jean (1986) *Anacaona* (théâtre), Paris, Hatier (Collection Monde Noir Poche núm. 38).
- Pluchon, Pierre (1982) *Histoire des Antilles et de la Guyane, Martinique, Guadeloupe, Haïti et Guyane*, Toulouse, Privat.



# EL SENTIDO APOSTÓLICO DE LA IDENTIDAD DOCENTE DE GABRIELA MISTRAL

Leonardo Martínez Carrizales\*

*Será esto la eternidad  
Que aún estamos como estábamos*  
Gabriela Mistral

## INTRODUCCIÓN

Gabriela Mistral murió el 10 de enero de 1957. Casi inmediatamente después de darse a conocer el fallecimiento de la escritora chilena, Carlos Pellicer, uno de los escritores mexicanos que fuera más próximo a la personalidad y la obra de Mistral, escribió “Siete sonetos para Gabriela Mistral”. En seguida, citaremos el soneto que Pellicer redactó el 22 de enero, tercero de la serie, a modo de ejemplo de la naturaleza de tales exequias literarias. Gracias a la mejor y más profunda tradición literaria vinculada con la muerte, en este soneto el dolor personal, individual e intransferible se atempera en beneficio de una expresión grave, general, casi diríamos abstracta, del misterio que se manifiesta a los seres humanos con motivo de la pérdida de un ser querido. Un misterio de “tres tardes con ventanas exhaustivas”; un

misterio agotador que luego de “una extranjera calma” nos arroja a un “amanecer en el vacío / donde todo lo grande es tan pequeño”.

Gabriela, cuánto mar te traigo ahora:  
barcos de arena y sal y perlas vivas.  
Se ablandaron las rocas corrosivas  
que destruyeron negras a tu aurora.

Te he sentido morir hora por hora  
y me llené de manos pensativas.  
Tres tardes con ventanas exhaustivas  
se arrancaron la estrella precursora.

Y eso fue anochecer sin que se viera  
nada en la oscuridad. Una extranjera  
calma inundó los mármoles del sueño.

Y eso fue amanecer en el vacío  
donde todo lo grande es tan pequeño  
que el mar es como el ángelus de un río.<sup>1</sup>

Los sonetos de Carlos Pellicer fueron publicados en la edición del suplemento *México en la Cultura* del diario *Novedades* correspondiente al 1 de febrero de 1957.

\* Profesor del Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

<sup>1</sup> Carlos Pellicer (1996), p. 439.

Una semana después de que estos poemas se difundieran, Alfonso Reyes, recordando la herida nunca cicatrizada que dejó en su corazón y en su obra la muerte violenta de su padre, el general Bernardo Reyes, ocurrida el 9 de febrero de 1913, se dirigió a Pellicer en estos términos: "Hace 44 años nos mataron a mi Padre, de que nunca puedo aliviarme. En esta afinación de los sentimientos, tus sonetos a Gabriela corren como un arco sobre la cuerda templada de mi alma. Gracias".<sup>2</sup> El artículo que viene a continuación, pasando de lado por datos, referencias y juicios propios de la historia literaria, se ha escrito con el propósito de entender "esta afinación de los sentimientos" que ocurre gracias a "la cuerda templada" del alma de ciertos seres excepcionales gracias a la experiencia profunda de la literatura. A quien prefiera ignorar este asunto, se le ofrece también una exposición de la naturaleza emotiva que caracterizó el trato amistoso mantenido durante varios años entre Gabriela Mistral y Alfonso Reyes. En el territorio de esas emociones se destaca la matriz simbólica de índole cristiana gracias a la cual Gabriela Mistral se construyó a sí misma en su obra como una maestra. De allí el título de estas páginas.

## LA LITERATURA COMO INSTRUMENTO CÍVICO

El recuerdo de la muerte de Gabriela Mistral es una obligación no sólo para su patria, Chile, donde nació en 1889, sino también para todos los pueblos de la América Latina a los cuales consagró tanto sus páginas como las gestiones políticas en las

<sup>2</sup> Carlos Pellicer/Alfonso Reyes (1997), p. 58.

cuales invirtió su crédito internacional. La *expresión de América* correspondiente al siglo XX tiene en los libros de esta escritora uno de sus fundamentos literarios más sólidos. A este respecto, Alfonso Reyes se preguntaba en un homenaje rendido a la escritora en 1950 lo que transcribo a continuación: "¿Qué sufrimiento, qué alegría la encontraron nunca indiferente? ¿Qué latido de nuestra América no ha pasado por su corazón?".<sup>3</sup> De esa enorme geografía literaria y afectiva se destaca México, país que fue muy apreciado por los sentimientos más profundos de la escritora. Así, la vida y la obra de Mistral se encuentran unidas estrechamente a nuestra nación, donde vivió dos periodos fecundos y de la cual obtuvo motivos que cualquiera puede reconocer continuamente en sus poemas; por ejemplo, el maíz, Pátzcuaro, Oaxaca, el Mayab, la meseta del Anáhuac o los pueblos indígenas. Incluso en su conversación cotidiana, registrada mediante su correspondencia, los motivos de México salen a nuestro paso frecuentemente no sólo como datos de la experiencia, sino como apoyos simbólicos que expresan la emotividad, la descarga de las emociones.

Gabriela Mistral llegó a sostener un trato constante con algunos personajes muy notables de la república literaria y política de México; compartió sus afanes, observó sus intrigas e intervino en sus negociaciones; se hizo acreedora de reconocimiento, cariño y admiración, pero también fue blanco de ataques, lo cual viene a ser, entre los mexicanos, a veces, una forma paradójica de aceptación en los

<sup>3</sup> Alfonso Reyes (1989), p. 143. Antes de formular las preguntas retóricas que cito en el pasaje que da pie a esta nota, Reyes escribió esta frase: "Gabriela es un índice sumo del pensamiento y del sentimiento americanos" (p. 142).

empeños comunes. En este sentido, se puede afirmar que la escritora chilena formó parte de la red en la cual se organizaron los escritores mexicanos de la primera mitad del siglo XX, se incorporó en las estructuras de sociabilidad mediante las cuales éstos se apoyaban y cobraban conciencia de sí mismos, y participó del clima intelectual bajo cuya atmósfera se llevaban a cabo los actos de estos personajes de la vida pública de México.<sup>4</sup>

José Vasconcelos, el ministro del presidente Álvaro Obregón, reclutó en el ejército de profesionales que emprendieron la cruzada educativa de los años 1921-1924 a la escritora chilena, entonces ya reconocida como una de las personalidades más distinguidas de la nueva generación literaria en su patria y como una educadora talentosa, experimentada y moderna. La autora de *Desolación* fue una de las animadoras más notables de un movimiento de carácter tanto pedagógico como literario, común en el periodo, que vinculó la recuperación de tradiciones de matriz oral y folclórica, la elaboración culta de estos materiales y su aprovechamiento en la integración de los repertorios de documentos que los niños tendrían que leer como sustento de su educación. Los rasgos intelectuales y literarios de estos materiales didácticos podrían confrontarse útilmente con los primeros poemas de

<sup>4</sup> A propósito del manejo en el párrafo que da pie a esta nota de conceptos como *red*, *sociabilidad* y *clima intelectual*, consúltese Jean-François Sirinelli (2005), pp. 58-78. En este artículo, Sirinelli sugiere los instrumentos conceptuales que podrían servir de base a una historia de los intelectuales que se radique en las estructuras sociales que les son pertinentes. Abrigo la convicción de que los años mexicanos de Gabriela Mistral podrían estudiarse con provecho bajo la perspectiva abierta por esta clase de conceptos.

Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza y algunas canciones de Jaime Torres Bodet con el propósito de plantear con base en un testimonio de índole textual la comunidad de intereses y perspectivas que vinculó a Gabriela Mistral con sus compañeros de ruta bajo el manto protector de Vasconcelos. Mistral admiró en el autor de *Ulises Criollo* al partidario de la unidad de América y al maestro misionero, al funcionario y al hombre de letras; después las pasiones de este sujeto enérgico y errante terminarían por desconcertarla y apartarla de él. Prudentemente, la escritora chilena permaneció distante con respecto de las tormentas políticas que convirtieron a Vasconcelos en un opositor al régimen presidencial del cual había sido un brillante servidor; no obstante, aquélla no dejaría de ser ocasionalmente una víctima de la maledicencia política que se suscitó durante los años siguientes como resultado de la gestión política de éste. Traemos a cuento esta situación incómoda y lamentable sólo como un índice del grado en el cual la escritora chilena se había incorporado en los mecanismos de organización y desarrollo de la vida literaria en México. Mistral abandonó nuestro país para continuar su trayectoria de mujer de letras y educadora en otras latitudes. A propósito de Vasconcelos, guardó silencio en cuanto a sus labores políticas y no cesó de rendir honores y expresar su agradecimiento al funcionario que había sido el encargado de administrar la educación pública de México.

A finales de los años cuarenta, durante su segunda estancia entre nosotros, Gabriela Mistral vivió en Veracruz donde desempeñó tareas como cónsul de su país y como una educadora entusiasmada con los proyectos de su anfitrión, Jaime Torres

Bodet, titular de la Secretaría de Educación Pública. Cuando éste se convirtió en director de la UNESCO y, desde sus oficinas en París, impulsó la creación de un centro de formación de especialistas y de elaboración de materiales de enseñanza necesarios para una campaña de educación en América Latina, con sede en Michoacán, Mistral aprobó el plan con una alegría sin reservas. Si se plantea en el escenario del desarrollo de las trayectorias de quienes conformaron la red dominante de los escritores mexicanos de la primera mitad del siglo, la residencia veracruzana de esta escritora parece el efecto de la experiencia de los años veinte a la cual hemos aludido.<sup>5</sup> No es éste el lugar propicio para describir los trabajos mexicanos de Gabriela Mistral; trabajos que merecen un estudio crítico que supere la perspectiva anecdótica que suele primar en quienes han hecho suyo este objeto de análisis, y que los integre en el conocimiento de las instituciones, los mecanismos de sociabilidad y las orientaciones intelectuales que vinculan a los escritores latinoamericanos con la política y la sociedad del periodo señalado en nuestros comentarios. Al margen de este proyecto de estudio, sólo quiero traer a la memoria que el nombre de la escritora chilena se encuentra ligado a las políticas públicas que el Estado mexicano llevó a cabo a propósito de educación durante dos épocas brillantes para estos empeños, los años veinte y los cuarenta. En este complejo escenario ha de recortarse la figura histórica de Mistral.

Al margen de los reclamos de la administración pública, Gabriela Mistral llevó a cabo una incorporación completa del

paisaje natural y humano de México en sus libros. Se trata de una integración de los referentes naturales y culturales de su experiencia mexicana en el sistema expresivo que la caracteriza como escritora: una textualización de ciertos motivos mexicanos en la poesía de nuestra autora. El ensayista Jaime Concha, según la cita de Jaime Quezada, ha señalado la *mexicanización* de, al menos, el primero de los libros de nuestra escritora, *Desolación*. Al parecer, México duplicó en la memoria de Mistral las emociones de su tierra natal. Así, por ejemplo, el Ixtlazíhuatl, “virgen deleitosa”, es en sus versos el sucedáneo de la cordillera andina, “Judith tremenda”.<sup>6</sup> El poema que expresa más directamente la vinculación entre México y Chile operada por Gabriela Mistral es “Patrias”, perteneciente al libro *Lagar* (1954). Incluso México vino a su encuentro mucho antes de conocer efectivamente la meseta del Anáhuac gracias a la embajada de uno de los poetas mexicanos más importantes a principios del siglo XX: Amado Nervo. Esta anticipación de México en la conciencia literaria de Gabriela Mistral merece un comentario.

La humilde maestra de escuela rural sólo reconocía entre sus lecturas más cordiales a unos cuantos autores, todos ellos notables por un sentimiento cristiano del mundo anterior a la teología y al poder de Roma. Allí figura Nervo, oriente dulce y pacífico de las tribulaciones morales y anímicas de la escritora, poeta que le ha concedido la gracia de un sueño tranquilo:

<sup>5</sup> Sobre el comentario de Jaime Concha, se lo encuentra en Gabriela Mistral (1993), p. XIII. A propósito de la comparación del Ixtlazíhuatl y la cordillera andina, léase el poema “El Ixtlazíhuatl”, en G. Mistral, *op. cit.*, pp. 42-43. El poema “Patrias” se encuentra en *Ibid.*, pp. 247-248.

“Cien noches con tu verso yo me he dormido en paz”; modelo de una poesía que, de vuelta de las aventuras estéticas del modernismo, se remansa, reposa, recobra su sencillez y aspira a servir a la experiencia de la persona.

Te recuerdo también, deshecha de dulzuras,  
Verso de Amado Nervo, con pecho de paloma,  
Que me hiciste más suave la línea de la loma,  
Cuando yo te leía en mis mañanas puras.<sup>7</sup>

En esta experiencia de lectora, la poesía parece abandonar su orgullosa autonomía de índole estética para inclinarse ante las emociones del sujeto y servirles de cauce. Por ello, Alfonso Reyes, al apreciar la obra de la escritora, sin dejar de señalar el poder y la diversidad del paisaje que adopta como asunto de su discurso ni “las excelencias técnicas y aun las agilidades ingeniosas” de sus versos, destaca sus “moradas interiores” a la manera de Santa Teresa y su descubrimiento de “una nueva dimensión en las honduras de la conciencia”.<sup>8</sup> Esta perspectiva de la expresión literaria también se apoya en la admiración que Gabriela Mistral profesó tempranamente por otro poeta mexicano de la estirpe de Amado Nervo: Enrique González Martínez.<sup>9</sup> La poesía de estos escritores (Ner-

vo, González Martínez, Reyes y la propia Mistral) indica los valores ideológicos y simbólicos que compartieron a propósito de la literatura, y que sustentaron la base de su solidaria gestión pública. Se trata de valores que moderan, y aun castigan, los experimentos formales llevados a cabo por los más ambiciosos modernistas, y que devuelven la literatura a los contextos propios de la experiencia y los sentimientos de la persona, materia de una expresión dulce, sincera y sencilla. Estos valores explican en parte la acusada perspectiva social que esta clase de escritores imprimió a sus actividades durante la primera mitad del siglo XX. En esta clase, Mistral representa un caso muy destacado. Desde el territorio en el cual la literatura recupera como propia la expresión de las afectaciones más profundas de la persona, quiero evocar el trato amistoso que Gabriela Mistral sostuvo con Alfonso Reyes, así como también el último, conmovedor regalo que aquélla le hizo llegar a éste poco antes de morir.

---

poeta, el comentarista profundo de todas las artes, y el traductor mejor de habla castellana que ha tenido la lengua francesa”. Artículo referido y citado en Claude Fell (1995), p. 47. La admiración fue correspondida, también tempranamente, por Enrique González Martínez como consecuencia del conocimiento que éste adquirió de la poesía chilena cuando representó a nuestro país ante el gobierno de Chile entre los años 1920 y 1922. “Los chilenos se habían caracterizado por cierto desapego de [la] poesía, se enorgullecían de ser más juristas, historiadores y políticos que poetas. Pero en 1920 ya una generación juvenil o en plena madurez sabía estimar debidamente sus viejos valores literarios, y estaba produciendo obra rica y nueva. El grupo de Los Diez albergaba en su seno a Magallanes Moure, a Pedro Prado, a Ernesto A. Guzmán, a Eduardo Barrios, a Gabriela Mistral, ya grande, pero escondida todavía de la gloria en una escuela rural de Temuco”. Enrique González Martínez (2002), p. 207.

<sup>7</sup> La estrofa citada proviene del poema “Mis libros”, perteneciente al primero de los poemarios de Gabriela Mistral, *Desolación* (1922), *Ibid.*, pp. 12-13. El verso citado antes de la estrofa referida pertenece a “In memoriam”, encomio de Amado Nervo a propósito de su fallecimiento, *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>8</sup> Alfonso Reyes (1960), p. 270.

<sup>9</sup> En agosto de 1921, Gabriela Mistral escribe un artículo titulado “La cultura mexicana” en el diario *El Mercurio*, de Santiago de Chile. En esas páginas, leemos lo siguiente: “[...] y tenemos entre nosotros, para honra y alegría de la ciudad que lo hospeda, a Enrique González Martínez, el alto

## LA DOCENCIA CRISTIANA

Las citas de Alfonso Reyes que hemos recordado en estas páginas nos ayudarán a allanar el camino para demostrar la primera importancia que tuvo el escritor mexicano en los afectos de Gabriela Mistral. Con el autor de *Visión de Anáhuac* la poetisa sostuvo una amistad, además de muy larga, constante, compleja y profunda. Testimonio de un trato sostenido por un lapso de 30 años, aproximadamente, que comenzó a urdirse cuando ambos escritores coincidieron en París durante la segunda mitad del decenio de los veinte, es un epistolario editado en 1990 por Luis Vargas Saavedra.<sup>10</sup> Esas cartas no dejan lugar a dudas de la constancia y la sinceridad del afecto que se profesaron el uno al otro y que llegó a implicar a doña Manuela, esposa de Reyes, a su hijo y a Palma Guillén en una pequeña comunidad cordial de “larguísimas conversaciones de días enteros”, desvelos, risas infantiles y cuentos. Una comunidad que debió apoyarse en el recuerdo de los amigos mexicanos comunes a ambos para luego afinarse y afincarse gracias al descubri-

<sup>10</sup> Luis Vargas Saavedra (1990). A propósito de la amistad tejida durante el periodo en el cual Reyes se desempeñó como embajador de México en Francia, entre los años 1924 y 1927, leamos lo que copio a continuación: “Le debo carta a Manuela y les escribo a los dos porque así me siento en la casa de Cortambert en los buenos días y las buenas noches, de sabidurías familiares que decía Alfonso, y disparates míos muy solemnes (p. 53).” Gabriela Mistral coincidió con Reyes en París porque en 1926 ésta había sido enviada allí por el ministerio de Relaciones Exteriores de su país como consejera del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones.

miento directo que hicieron de sí mismos el uno del otro.<sup>11</sup>

Hacia 1929, cuando Reyes ya había abandonado la embajada de México en París, sita en la rue Cortambert, Mistral le confiesa lo que en seguida copio: “Ud. tuvo sobre mí, Reyes, una influencia que no le dije y que le digo sin vanidad tonta de querérmele hacer su pariente. Entiendo ahora que fue desgracia perderlo pronto. Dios me lo traiga cerca”. Y como esta plegaria nunca fuera escuchada, la escritora chilena se hizo de una familia vicaria y virtual en cuyo seno purgar sus emociones: “Ningún remordimiento ha alcanzado a darme mi silencio con ustedes porque estoy hablando de ustedes siempre y cuando no tengo con quién hablar, pensándoles; que les lleguen a ustedes esas palabras interiores alguna vez para que no me crean ni ingrata ni indolente”.<sup>12</sup> En otra ocasión, Mistral expresará su aprecio con estas frases:

<sup>11</sup> Alfonso Reyes (1969), pp. 85, 123, 176, 184. Conviene transcribir una de estas referencias en el diario de Reyes, correspondiente al día 17 de febrero de 1926: “Están en París Gabriela Mistral y Palma Guillén, con quienes he tenido larguísimas conversaciones de días enteros. Palma está cada vez mejor, y Gabriela es mucho más inteligente de lo que cree el mismo José Vasconcelos. Parece una gran montaña, por cuyas faldas ruedan los ventisqueros y aludes, y sigue quieta, entre los truenos de abajo” (p. 123).

<sup>12</sup> L. Vargas Saavedra, *op. cit.*, p. 80. Alfonso Reyes corresponde a esta clase de declaraciones con palabras como las que siguen: “Escribame pronto, que me faltan sus letras. Tengo aquí, siempre a la vista, dos espléndidos retratos de Ud., de frente y de perfil. / Manuela y Alfonso me encargan saludos cariñosos. Yo la abrazo con intensísimo afecto” (p. 92). “Téngame de su recuerdo. Entre la gente de mi casa es usted siempre un huésped invisible. En mi espíritu una compañía comfortable.” (p. 128.)

Yo lo tengo casi ensartado en mi vida y es raro que algo escriba sin que me caiga a los ojos –y a la mano– algún recuerdo de Ud., o alguna enseñanza o algún contagio menudo que le debo, en lo mejor de mí, que en lo peor Ud. no tiene parte alguna... [...] No sé qué clase de apego le tengo, no le sé bien el nombre a este vínculo, pero es muy fuerte, muy durable y lo creo sin riesgo de rotura en este mundo, aunque sea un poco temerario decir esto, ya que toda clase de amarras se sueltan acá abajo...<sup>13</sup>

Los avatares del servicio diplomático depurado a nuestros personajes terminaron por dilucidarse bajo la luz suave de una amistad fraterna que, a medida que pasaba el tiempo decantando en ambos las ambiciones legítimas de la profesión, se centrará en asuntos tan graves para Gabriela Mistral como la soledad, la muerte y el dolor, materias constantes en su discurso que indican la intensidad y la lucidez con las cuales apuró las copas de estas experiencias. El fallecimiento de su madre en 1929 fue uno de los acontecimientos que más sacudió a la escritora recluyéndola en “una larga y sombría posada”, “un país en que viví cinco o siete años, país amado a causa de la muerte, odioso a causa de la volteadura de mi alma en una larga crisis religiosa”. No son pocos los “frutos del dolor” que esta experiencia dejó en sus poemas.<sup>14</sup> Esta herida se advierte fresca todavía al dirigirse a Reyes cuando éste sufría trance parecido:

Muy mala cosa la muerte de la madre en la ausencia, Alfonso; todo lo demás puede pasar en la tierra de una mientras se camina, absolutamente todo, menos esto. Usted tiene más defensas de las que yo tuve en igual trance, pero aún así, ese despojo le ha de dejar muy marcado, porque se queda uno bien diferente después de esa muerte, aunque camine bien con cualquiera otra, la que sea. No es consolación la que le estoy dando, y es que me acuerdo de que a mí tampoco me gustó que me fuesen con una consolación en esto tan serio. Es enteramente cierto el que se comienza a hacer polvo alguna cosa en cuerpo y cara después del día ése, y mejor ceniza, y que los óptimos días no levantan eso enteramente después que ocurrió. [...] Mucho más le diría, si no fuese tan inútil.<sup>15</sup>

En la correspondencia de Gabriela Mistral y Alfonso Reyes se retrata una mujer apasionada, cálida, proclive a reír y a sufrir, sencilla y elementalmente cristiana, no ajena a los enojos ni a la censura de las pequeñas miserias humanas. Siempre sincera, franca para expresar sus padecimientos más personales (así físicos como emotivos) y sus urgencias políticas. A este respecto, los ejemplos sobran indicándonos el atributo constante de una personalidad nerviosa y activa. Piénsese en las gestiones continentales que anima gracias a la diplomacia, el correo y el periodismo

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 130-131.

<sup>14</sup> Las frases entrecorilladas pertenecen a los comentarios de la escritora a su libro *Tala*, Gabriela Mistral, *op. cit.*, p. 173.

<sup>15</sup> Luis Vargas Saavedra, *op. cit.*, pp. 101-102. Otro pasaje muy significativo a este respecto es el que corresponde a las reflexiones que en Gabriela Mistral despertó la muerte de Stephan Zweig, p. 136. Mucho más intensa es la expresión del dolor que suscitó en ella la muerte de su hijo adoptivo, p. 147. Sobre la muerte de la madre no puede olvidarse la primera sección del libro *Tala* (1938), Muerte de mi Madre, G. Mistral, *op. cit.*, pp. 113-122.

a favor del exilio decoroso para un perseguido político, para un amenazado por la violencia de la guerra; piénsese en las demandas de ayuda profesional a favor de sus amigos, sus estudiantes o sus trabajadores. Y también ténganse en cuenta algunas de sus preocupaciones más abstractas, que también le reclamaron no escasas energías. Tal es el caso del americanismo que profesó con una decisión no exenta de rudezas y palabras fuera del tono impuesto convencionalmente por la cortesía internacional; un americanismo que se reconoce en el debatido color local de los paisajes naturales que abundan en su obra, pero también en sus posiciones políticas más definidas en defensa de los marginados del continente, muy señaladamente las comunidades agrarias. Gabriela Mistral hizo valer su estatuto diplomático y el patrimonio simbólico que le granjeó el Premio Nobel para reclamar la incorporación de América Latina en el diseño de políticas culturales, educativas y de asistencia social que corrieron a cargo de los Estados Unidos y los países de Europa Occidental durante la posguerra. En consecuencia, el activismo de nuestra escritora no puede circunscribirse al mero elogio del paisaje americano ni a meras declaraciones de carácter idealista. Por el contrario, Mistral desempeñó el papel histórico de un escritor socialmente construido en América Latina que proyecta la actividad de su gabinete literario sobre la administración de la ciudad, valiéndose oportuna y honradamente de los órganos y los instrumentos de gobierno que son puestos a su alcance.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Esta compleja actividad se apoya en un trabajo literario constante. Luis Vargas Saavedra, editor de los documentos inéditos de Gabriela Mistral,

Si Gabriela Mistral acudió repetidamente a Alfonso Reyes en busca de una autoridad de primer rango para la causa de América,<sup>17</sup> no lo hizo menos como partidaria de la civilización occidental de matriz grecolatina en el escenario de la conflagración europea. En este aspecto, Mistral tuvo suficiente sensibilidad para sumarse al llamamiento a defender los valores políticos y culturales de la civilización occidental mediante el estudio y la difusión de la herencia de la antigüedad grecolatina que hicieran eruditos como Gilbert Highet y Werner Jaeger. Entonces compareció frente a Reyes, antes que como una lideresa que convoca a sus pares para el combate ideológico, como una alumna que confiesa sin desdoro de sí misma que el conocimiento de algunas materias relativas a la Antigüedad clásica le eran ajenas y, en definitiva, la rebasaban.<sup>18</sup>

---

terminó por reconocer en nuestra escritora una actividad ingente que no se contradice de ninguna manera con la imagen de una escritora parca. “En vez de la escritora remolona, emerge una profesional *full-time*, cuya jornada incluía tanto el despacho de cartas y oficios consulares como la redacción de prosas y poemas, la lectura de material técnico y literario, más la tertulia, la buena conversación criolla que duraba horas y equivalía a un texto oral redactado con el humo de los cigarrillos”. Gabriela Mistral (1999), p. 10.

<sup>17</sup> “En verdad a mí se me ha vuelto pedagogía el que lean a Reyes las gentes: higiene interna, cátedra de decencia, forzadura al buen gusto y heroicidades delicadas que hay que aprender.” L. Vargas Saavedra, *op. cit.*, p. 68. “Usted sabe cómo le quiero su escritura; pero hasta dónde ella me hace bien no lo sabe; me da, Alfonso, un orgullo de tía o de hermana vieja; me da una sensación muy saludable de limpieza o de decoro americano; casi chocheo con ello. Mando esos libros que usted no reparte, a las librerías, a amigos que no quiero que queden sin ellos.” (p. 88.)

<sup>18</sup> Sobre el valor de la cultura clásica en “la tragedia intelectual que estamos viviendo en ciertos pueblos”, consúltese *Ibid.*, pp. 143-144 y 157-

No podía haber demérito en esta confesión de ignorancia pues entre las prendas reclamadas por Gabriela Mistral ante Reyes no se encuentran ni la erudición ni las sutilezas intelectuales; prendas que, por otra parte no le eran ajenas. Recuérdese, tal y como lo hicimos líneas arriba al referirnos a su apego a Amado Nervo, que las orientaciones más profundas de nuestra escritora responden a una dulzura y una sencillez de origen cristiano. Los atributos en los que nuestra escritora quisiera ameritarse no pertenecen ni a las complejidades de la razón ni a los torneos de la inteligencia, sino a las de los sentimientos y las emociones. Por encima de las crisis religiosas que sacudieron sus días, Mistral es una mujer de letras que decidió dar testimonio de un cristianismo pobre, asistencial, pastoral; una mujer piadosa que se busca en las virtudes cristianas más humildes, como las que caracterizan a los elementos de la naturaleza; una mujer *buena* que contempla llena de gozo la verdad evangélica de Francisco de Asís, centrada en una experiencia muy intensa de la pobreza humana. “[...] porque la pobreza es una experiencia de fineza... Yo tengo la costumbre de la pobreza”. En este depósito profundo de religiosidad se alimenta (y se explica) el sustrato más sólido de la personalidad docente que realmente encarnó y que no dejó de construir a lo largo de su vida mediante las formas simbólicas de la literatura.

158. En cuanto a la humildad intelectual de la escritora chilena, leamos estas palabras: “Para densidad de volumen, bien que tenemos con la [Cítica en la Edad Ateniense], ya lo sé, pero eso es para muy pocos y entre estos pocos yo no estoy: me falta mucho para ser digna del libro, es decir, para merecerlo.” *Ibid.*, pp. 137-138.

Gabriela Mistral, maestra. Maestra pobre de niñas pobres en una escuela miserable del Valle Central de Chile; maestra ignorada por la gratitud ausente de sus alumnos; maestra humillada por la indiferencia de las personas a cuyos hijos educa; madre vicaria; *maestra que mastica piedras para que sus gentes puedan masticar el pan*. La figura de la maestra planteada por Gabriela Mistral es el simulacro de un Cristo pastor, mayoral de sus hijos más pequeños; Cristo misionero.<sup>19</sup>

En las misivas que Gabriela Mistral envió a Alfonso Reyes también confió las pruebas de su propio dolor físico, la destrucción paulatina de su cuerpo y, a su pesar, a espaldas de sí misma, la dispersión de su inteligencia, el desarreglo de sus emociones.<sup>20</sup> Casi ciega para redactar su correspondencia, para leer sus libros y escribir

<sup>19</sup> En este pasaje, con excepción de la frase subrayada, se han elaborado expresiones contenidas en los poemas “La maestra rural” y “La oración de la maestra”. G. Mistral (1993), *Desolación*, pp. 14-16 y 43-44, respectivamente. La frase subrayada es una cita indirecta de una declaración hecha por Gabriela Mistral con motivo de la última carta que le envió a Alfonso Reyes; carta que será la materia de mi comentario en la parte final de este artículo. “Y me acude un aroma de brasero que es toda mi vida de maestría pobre en escuela más pobre aún. Quince años, cosa apenas formada, yema de persona, y ya estaba yo ‘mascando piedras’ para que mis gentes mascaran su pan.” Para ese lugar reservo la referencia correspondiente.

<sup>20</sup> Hacia 1952, poco antes de abandonar sus obligaciones como director de la UNESCO, Jaime Torres Bodet fue testigo de este desarreglo. El escritor mexicano debía presidir la Conferencia Internacional de Artistas en el Palacio Ducal de Venecia. Gabriela Mistral figuraba como vicepresidente, junto con otras personalidades. Éste es el testimonio de Torres Bodet: “Gabriela Mistral –que había aceptado la invitación de la UNESCO– estaba en el Hotel Gritti. Pero no quiso, o no pudo, participar en la Conferencia. Me envió un recado: quería charlar conmigo. Una tarde, fui a verla. La encontré fatigada y triste. No era la

una obra que resulta cada vez más parca, cancerosa y diabética, arterioesclerótica, se duele continuamente de la marcha de su corazón. Ciertos o falsos los males cardíacos que denuncia ante su amigo Reyes, éste sí enfermo cardíaco probado, a medida que pasan los años 50, encargada del consulado de Chile en Nueva York, Gabriela Mistral aumenta el volumen de sus lamentos.

[...] ando con ‘un cuerpo *que no vale nada*’, se triplica el plazo de las pocas cartas que escribo. La diabetes –herencia de mi madre– la llevo desde hace más de 3 años, tal vez 5. No hay ningún dolor, queridos, pero hay una tal flaqueza que yo preferiría a ella el tener un dolor de gritar, pero que pasase esta cosa de no ser mío precisamente mi cuerpo, nada menos.<sup>21</sup>

Hacia 1954 es notorio el desequilibrio de sus emociones, así como también las trampas que la memoria le tiende. Qué penoso debió haber sido para Alfonso Reyes presenciar, mediante su correspondencia, el deterioro de una mujer sólida, cabal e

---

misma Gabriela que traté en México, durante los años vasconcelianos. Me explicó la causa de su amargura. Su hijo adoptivo –al que adoraba– había muerto en el Brasil. [...] Para cambiar de tema, pregunté a Gabriela qué estaba escribiendo en aquellos meses. –‘Poca cosa’, me dijo. Y regresó al asunto que le importaba: describirme su trágica soledad. [...] No le interesaba la fama. Parecía no recordar siquiera su Premio Nobel. Más por orgullo –y por desencanto– que por modestia, se resistía a hablar de literatura. Era, dentro de su largo vestido negro, la imagen misma del título de uno de sus libros: *Desolación*”. J. Torres Bodet, *op. cit.*, pp. 206-207.

<sup>21</sup> L. Vargas Saavedra, *op. cit.*, p. 220. En cuanto a la certeza discutida de los padecimientos cardíacos de Gabriela Mistral, consúltese el comentario de L. Vargas Saavedra, que se apoya en el célebre cardiólogo mexicano Ignacio Chávez, p. 209.

inteligente. Sin embargo, nunca dejó de dispensarle la atención más cortés.

A pesar de las capacidades menguantes de la gran escritora, Reyes, junto con Palma Guillén, que entonces lo frecuentaba en su domicilio de la colonia Hipódromo Condesa, fue el beneficiario de una misiva en la cual Gabriela Mistral dio testimonio de un maravilloso instante de lucidez, una verdadera revelación que se abrió paso en esa alma adolorida y buena, una experiencia de la gracia. En ese papel, nuestra autora expone, en los términos más perdurables de su obra literaria, su regreso a la sencillez y a la pureza una vez que se ha visto desalojada del mundo. Así, la figura de la maestra humilde, pastora de su grey, misionera y apóstol de la verdad sencilla de las primeras letras vuelve al primer plano de la vida de la escritora sin angustias. Desde la altura del año 1955, Gabriela Mistral evocó una figura que había textualizado en un libro de 1922, *Desolación* (“La maestra rural” y “La oración de la maestra”).<sup>22</sup> A partir de esas obras, la figura a la cual hago alusión no había dejado de vincularse con otros lugares privilegiados de su trayectoria poética, constituyendo así un símbolo en el cual se condensa el sentido docente de la personalidad pública de la escritora; un símbolo de un fuerte sentido evangélico: la maestra que ofrece su lección cotidiana, sencilla y profunda, mediante los humildes instrumentos tradicionales del discurso (canciones, rondas, jugarretas, arrullos), a niños pobres en un “atrio pobre”. Expongamos este hecho con cierto detenimiento.

La carta a la cual nos estamos refiriendo fue escrita por Gabriela Mistral en diciembre de 1955, luego de abrirse paso con

<sup>22</sup> Véase nota 19.

muchas dificultades entre los padecimientos físicos que la cercaban.

Ya saben: por la vista flaca prefiero conversarles a lápiz y a los dos. Léanse la carta –el garabateo de hormigas que ahora sale de mi mano. Veo muy mal y tengo días en que leer es un suplicio. Y crece el dolor de cabeza, el dolorazo que me aprendí en España cuando me hablaban a gritos, por horas y horas, en mi oficina consular, gentes sin noción alguna del tiempo ajeno y sin ninguna humildad.<sup>23</sup>

Después de lamentar que “con los años nos vamos reduciendo a escombros”, Mistral orienta su atención hacia el Valle de Elqui, su solar patrio, donde se evoca a sí misma en plenitud, en posesión “de unos sentidos certeros y alertísimos”. Gracias a este movimiento retrospectivo, Gabriela Mistral se encuentra dueña de sí misma, de lo mejor de sí misma; entonces, rememora nítidamente el aire frío, la frescura de la nieve, el aroma de la manzanilla “que mi madre ataba para sus infusiones”. Gabriela escribe a Reyes y a Guillén que estas sensaciones llegan hasta ella al redactar las estrofas de su “Recado sobre Chile”, que terminará por convertirse en el libro póstumo *Poema de Chile*. En su carta, la escritora introduce estos motivos mediante verbos de acción conjugados en primera persona del presente de indicativo, como si la distancia de la evocación literaria se hubiera borrado y lo que se transcribe fuese una experiencia viva por medio de la cual la enferma se restituye en el pasado, en el tiempo de la plenitud, allí donde es verosímil escribir “huelo”, “atrapo”, “reconozco”... En seguida, Gabriela

Mistral se incluye en la escena que el texto rememora en la figura de una adolescente de 15 años que desempeña las tareas de una profesora rural de primera enseñanza. “Y me acude un aroma a brasero que es toda mi vida de maestría pobre en escuela más pobre aún”, añade utilizando un giro reflexivo. Y sobrevienen entonces, “con tiempo y obra anulados”, las últimas líneas de la misiva gracias a las cuales se actualiza la pobreza evangélica de una joven mujer que ofrece a los suyos el pan. Un apóstol de la verdad sencilla que cumple con su oficio en “esa escuela sin tablas en el suelo, de puro barro reseco”, cuyo adjetivo demostrativo la aproxima físicamente a los lectores de la carta: “allí me fui haciendo el alma, y allí me acudieron los primeros ritmos”. La “maestría pobre” concluye la carta ofreciendo la imagen que de ella misma ha quedado, una vez que el tiempo y las obras han sido anulados; una vez que los recursos de la evocación literaria se han convertido en los de la *expresión* de una *experiencia* cabal, presente. Es un pasaje redactado con base en verbos conjugados en las formas del presente, indicando con ello que la acción está ocurriendo mientras se la enuncia, que nunca ha concluido, que permanece y que sólo aguarda a la mujer que en 1955 regresa a encontrarse consigo misma.

[...] *sigo* sentada allá en una mesa tosca y enclenque, *mirando* las cabezas peinadas, el moño de laca china de una niña que apunta la lección y *acaricio* las cintas blancas como floripondios que se mecen mientras la chiquita escribe apretando la boca y las cejas.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> L. Vargas Saavedra, *op. cit.*, p. 229.

<sup>24</sup> *Loc. cit.* Los subrayados son míos.

Sólo entonces, *acariciando* los cabellos de la niñita que escribe afanosamente su lección, Gabriela Mistral se despide de los destinatarios de su mensaje. Ésta es la última línea de la carta: "Apenas puedo despedirme de ustedes..."■

## BIBLIOGRAFÍA

- Fell, Claude, compilación y notas (1995) *La amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes. 1916-1959*, México, El Colegio Nacional.
- González Martínez, Enrique (2002) *La apacible locura, Obras. Prosa I*, México, El Colegio Nacional.
- Mistral, Gabriela (1993) *Poesía y prosa*, Jaime Quezada, selección, prólogo, cronología y bibliografía, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- \_\_\_\_\_ (1999) *Recados para hoy y mañana. Textos inéditos compilados y seleccionados por Luis Vargas Saavedra*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana.
- Pellicer, Carlos (1996) *Poesía completa*, vol. II, Luis Mario Schneider y Carlos Pellicer López, eds., México, CNCA-UNAM-Ediciones del Equilibrista.
- Pellicer, Carlos y Alfonso Reyes (1997) *Correspondencia 1925-1959*, Serge I. Zaïtzeff, ed., México, Ediciones del Equilibrista-CNCA.
- Reyes, Alfonso (1960) "De poesía hispanoamericana", *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XII, México, FCE.
- \_\_\_\_\_ (1969) *Diario. 1911-1930*, México, Universidad de Guanajuato.
- \_\_\_\_\_ (1989) "Himno a Gabriela", *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XXII, México, FCE.
- Sirinelli, Jean-François (2005) "Le hasard ou la nécessité? Une histoire en chantier: l'histoire des intellectuels", *Comprendre le XXe siècle français*, Paris, Fayard.
- Torres Bodet, Jaime (1981) *Memorias*, t. II, México, Editorial Porrúa.
- Vargas Saavedra, Luis (1990) *Tan de usted. Epistolario de Gabriela Mistral con Alfonso Reyes*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile-Hachette.

## DE JOTERÍAS, TUMBOS Y RECORRIDOS EN UN TEXTO DE ANTONIO MARQUET\*

*No soy resistente, por el contrario,  
me siento superviviente<sup>1</sup>*

**E**l libro de Antonio Marquet, *El Crepúsculo de Heterolandia otrora llamado Mester de jotería*, ofrece un conjunto de ensayos sobre la cultura de las exuberantes tierras de la Nación *Queer*, como la segunda tapa lo señala. Sin embargo, no se puede quedar en un simple recorrido de cartelera. El autor a lo largo de las presentaciones de las distintas expresiones culturales mantiene una mirada crítica desde lo *queer*, que contribuye así a develar las distintas formas de discriminación que la gaycidad, en todas sus expresiones enfrenta, como se observa en la tercera tapa.

*El Crepúsculo de Heterolandia* pone ante nosotros la riqueza y multiplicidad cultural de distintas expresiones del ser gay. Riqueza que algunas veces espanta y la mayor de las veces nos arranca una sonrisa,

\* Comentario al libro *El Crepúsculo de Heterolandia* de Antonio Marquet, presentado en la Feria Internacional de Libro de Guadalajara el 1 de diciembre de 2006.

<sup>1</sup> Cita del texto sobre el final de la película francesa *La Haine*, pág 61.

sino es que el dolor, para dar cuenta de una realidad que durante tanto tiempo ha pretendido mantenerse oculta. Pues así, desde los más diversos rincones, sale a luz con ese discurso tan gay que, con un lenguaje florido, reafirma lo antisolemne.

Parte de una revisión sobre el abordaje de la homofobia, elemento crucial en la definición de las prácticas y de la identidad misma, para adentrarse en las distintas expresiones culturales en la Ciudad de México. Nos muestra así una “variedad de experiencias, diversidad de parejas que transforman al gay en cazador solitario atrapado en la paradoja de salir a buscar una presa, pero al momento en que se apodera de ella, dejarla libre tras un breve intercambio”....

Así funciona la división de la comunicación alma a alma en la amistad gay y cuerpo a cuerpo en la labilidad de la pareja gay. Confío en mi amigo; desconfío de quien demanda afecto: tal sería una constante de la vida emotiva gay. Se privilegia el placer a costa del amor; la seducción a costa de la vida en pareja, el tamaño o la turgencia a la persona, el jadeo a la palabra, cerrar los ojos a sortear los riesgos de conocer al otro. La emoción, el estremecimiento del

encuentro se transforma en la amarga conciencia de que uno se convirtió en uno más de la noche. La imagen ideal aplaude a quien no demanda y por lo tanto a quien no ama; a quien, supuestamente, lo tiene todo; a quien nada necesita. Quizá por ello, la divisa de nuestra época en cuestiones amorosas es estaré mientras me procures placer, sin que pidas nada a cambio, sin que establezcas otra demanda, ni siquiera la de tu derecho al placer. Estaré ahí si tú propones perder los sentidos conmigo. No hay posibilidad de hacer nada con sentido, planeado, fuera del ámbito de los sentidos.

“Iglesia y Estado no ayudan a la condición gay. Aun hoy la batalla es dispareja: se trata del enfrentamiento del sujeto solo contra las instituciones. Una pareja tiene que luchar contra esas dos fuerzas que desde el ágora y el templo niegan la posibilidad, la viabilidad, y restringen el reconocimiento, desconociendo y empobreciendo las posibilidades humanas de relación”. La pareja “no solo se consolida por la decisión de dos, lo que constituye tan sólo el inicio, es preciso que alguien desde el exterior sostenga esta relación, atestigüe su existencia y le ofrezca el beneplácito”.

Antonio Marquet reconoce la propuesta de Cindy Lefevre para analizar la condición gay desde el patriarcado y cuestionar así las supuestas propuestas de cambio social, mientras se reafirma una estructura social de dominación y se asume la representación de un pensamiento binomial que enfatiza la misoginia. Reconocer que “no encuentra la definición más operativa de homofobia, es decir, que tome en cuenta la universalidad de este fenómeno y la particularidad de los casos, que sea al mismo tiempo englobante y

permita dar cuenta de lo que se escucha en el entorno, o lo que vivimos en carne propia, de lo cual no hay conciencia precisa por ser un fenómeno tan amplio”. Considera que “la injuria es una cita.

Quien la realiza toma la investidura del discurso hegemónico y desde ahí descalifica: niega al otro cualquier rasgo, cualquier atributo”. Y señala “con la injuria se desvanece cualquier característica o cualidad individual. Su personalidad es borrada; literalmente nada positivo le queda”. No obstante, aclara, “el homosexual nunca está completamente en el clóset, porque por lo menos existe una persona que conoce o sospecha de su inclinación; ni tampoco está completamente fuera porque indefectiblemente surge la obligación de callar la identidad en alguna situación”. Es más, para las personas con distintas orientaciones sexuales a la heterosexual, aunque hayan decidido estar fuera, hacer pública su condición, el contexto mismo les regresa al silencio, a la imposición de otra realidad. Al no sospechar, se asume que eres heterosexual y desde ahí se relacionan con una.

Marquet coincide con Núñez Noriega en “la necesidad de pensar nuevas formas de analizar la homofobia, y en la necesidad de encontrar una salida al abordaje de ésta que no sea el de las estadísticas”. Contrario a lo que muchos han pensado, y como señala Hopkins “la homofobia no es un prejuicio social que pueda ser eliminado a través de la educación o la sensibilización a la tolerancia”. La persuasión no es una herramienta suficiente para derrumbar un estructura que da sustento al sistema de género binario y al heterosexismo.

Es decir, apelar a la “tolerancia” es de nuevo exigir un esfuerzo personal que

difícilmente logra trastocar la estructura de poder. A pesar de que estas aproximaciones pueden ser útiles, no llegan a la base para permitir una transformación real. Porque a los juegos y prácticas sexuales con personas del mismo sexo aún “se trata de mantenerlas bajo el silencio: como si para entregarse a ellas fuera necesario una coartada”. Una justificación social enmarcada en el acentuamiento de la masculinidad; pero, sobre todo, con una abierta expresión de la homofobia y la eliminación de cualquier índice de feminidad.

La coartada para Marquet “parece ser un discurso que tiene como síntoma un profundo malestar, una profunda inadecuación con los discursos heterosexual y gay prevalecientes”, aunque subraya “la necesidad de no excluir como causa de ello el peso de la censura”. Así reclama que el problema de la homosexualidad en la sociedad no es una cuestión de permisividad, sino de una actitud no vigilante sobre la vida sexual. Ya que “a la sombra de una actitud permisiva florecen marginalidades”. Y porque finalmente “el que permite, mantiene siempre el poder, es siempre el patriarca”, de ahí los mil y un cuestionamientos que se han levantado a la tolerancia.

No obstante, a través del diálogo con distintas propuestas, como la de Guillermo Núñez y Cindy Lefevre, camina por los intersticios del discurso académico, como el de los encuentros sexuales, para hacer evidentes las distintas formas de representación de la homofobia. Cuestiona así las aproximaciones simplistas, como aquellas que incluso se podrían considerar progresistas y liberadoras, para invitar a una mirada más acuciosa que no deje de lado alertas que el discurso mismo nos ofrece para analizar la realidad que cada día en-

frentamos, vivimos. Al mismo tiempo, recrea la riqueza de los testimonios para exigirnos ir más allá de la anécdota y de las complicidades que la informalidad y la aparente aceptación de que a través del velo impuesto a la palabra en el juego sexual nos pueden confundir, pero sobre todo impedir el comprender el juego de poder involucrado, entre quien calla y quien silencia, entre quien banaliza y quien juzga.

En un recorrido por la cartelera cultural del verano del 2001, Marquet retoma algunas de las representaciones de lo gay en la plástica, el cine, el teatro y la literatura, espacios donde lo travesti y lo gay muestran sus artificios en obras tanto de corte popular como en abordajes de lo clásico. Así, transita entre autores y manifestaciones, en un recorrido paralelo con las notas periodísticas y algunas declaraciones oficiales. Su análisis crítico nos deja ver cómo las expresiones culturales dejan ver también, en sus representaciones, las distintas expresiones que la homofobia puede tener, desde la burla y el cuestionamiento a la identidad misma, hasta actos brutales como la violación. Al mismo tiempo, esta homofobia se expresa también en el tratamiento que las distintas expresiones culturales tienen, tanto para su reconocimiento como para su posibilidad de representación.

Marquet considera que Carlos Márquez, “transforma el arte, la historia de la pintura en un retrato de la actualidad que interroga un discurso que la sociedad considera natural. Así, coinciden lo antiguo y lo mítico con una publicidad sin otra aspiración que la mercadotecnia”. Al mismo tiempo, Marquet nos convoca a mirar en el bastidor de la obra exhibida un espacio de justicia, en la medida en

que se concibe y se exhibe en un país asolado por la impunidad secular, porque el arte gay va más allá de la autoexposición, como la obra de Daniel Lezama, para denunciar “la falsedad de una sexualidad bipolar, y todo aquello que sirve para interrogar esta estructura dicotómica y mostrar la problemática y riqueza de la sexualidad”. Es decir, elude tajantemente la normalidad. Asimismo, retoma los espacios eminentemente gays, para develar y disfrutar la intención de tomar a la comunidad gay “como un público importante, un público digno para ser considerado como destinatario de un trabajo, de una búsqueda experimental, de una empresa cultural”. Es el caso de La Semana Cultural Gay y el Foro de la Comedia.

En las obras cinematográficas que retoma, mira como “la violencia flota en el ambiente... tan sólo para introducir de la manera más humillante su placer”. Y mira cómo la homosexualidad se psiquiatriza, y se presenta de manera violenta, representando el límite de la amistad; se manifiesta así como una opción viable imposible que define las rupturas necesarias que los sujetos enfrentan. Así, deja ver cómo la homosexualidad se llega a constituir en un “saldo del itinerario juvenil”, que muestra la soledad y psicosis de los personajes y marca una cierta imposibilidad de la amistad.

Marquet incluso incursiona en el análisis de las representaciones lésbicas, donde el abandono, el estigma, la exclusión, nos muestran a mujeres maravillosas y fuertes que ceden a los convencionalismos sociales; a asesinas resultado de un sinfín de traumas, para reafirmar el temor, el miedo, la distancia necesaria que nos impide ver todo lo que de humano hay en estas historias. Marquet considera que

cuando en las representaciones teatrales se aborda la temática del SIDA, el hecho de “no mencionar la enfermedad da a la representación un aspecto siniestro, una atmósfera opresiva”, que lleva a vivir el SIDA “como castigo y forma de acallar ese júbilo estrepitoso de vivir la diferencia”.

Así los homosexuales, como otros personajes que viven fuera de la sociedad “provocan en su entorno un sentimiento de extrañeza; que no marchan al ritmo que les marca la sociedad, que no bailan al ritmo de su monótono tam-tam”. “La tensión se produce con la mediocracia social: es la persecutora del gay, la clase cuyo único lujo puede ofrecerse es la intolerancia, la que pretende elevar sus clichés a la categoría de verdades absolutas. Y se pregunta... ¿Qué sucede cuando llegar a la edad de hombre, significa optar por una versión de la masculinidad diferente de aquello que parece el promedio? Donde en la película *Justo a los diecisiete* se muestran las vacilaciones, el extrañamiento, las ilusiones, decepciones, sorpresas, vergüenza, alegrías y goces.

Pero el autor expresa un temor, la comunidad gay que ha tomado la palabra y se ha plantado con su deferencia ante la sociedad homófoba, ¿permitirá a los tarufos, sean autoridades religiosas o delegacionales, seguir con una grotesca comedia de la moral única? Y yo diría, de verdad creen que existe una moral única? ¿Entonces qué defienden, o mejor dicho, qué esconden?

Porque Marquet identifica los paralelismos que evidencia la obra de Nahum Zenil entre el nacionalismo, la religión y la institucionalización de la familia, que desprovistos de razonamientos han convertido la fuerza primitiva en fundamentalismo. En este caso el retrato no repro-

duce los rasgos de la cara sino las condiciones violentas del nacionalismo, garante de otros *ismos*, como el sexismo, el machismo, el clasismo, el racismo y el fanatismo. Al mostrar sin ambages aquello que la sociedad prefiere mantener en el silencio, sin imagen, fuera de la representación iconográfica, fuera de la palabra, la obra exige una nueva mirada a la realidad misma.

La Semana Cultural Lésbico Gay, es retratada por Marquet con un detallado recorrido por varias de las obras ahí presentadas, de las que nos muestra sus particularidades, al mismo tiempo que nos ofrece elementos interpretativos de sus motivos, y una entrevista al curador de la última emisión, lo que nos deja ver la riqueza exhibida en este espacio. Y es que en sus de 19 años se constituyó en el espacio propio, donde cientos de artistas nacionales y extranjeros plasmaron su obra, representaron los personajes y donde día a día, cientos de hombres y mujeres abarrotaron las actividades, en una solaz identificación con quienes ahí estaban, con quienes ahí se representaban. La remodelación del Museo del Chopo, su sede, la ha sacado; la huída, a través de la muerte, de Pepe Covarrubias, la dejó huérfana; confiemos que ésta se recupere y que las autoridades universitarias dejen recuperar ese espacio que les es propio.

Con la muerte en la calle, Marquet nos lleva a la florida ceremonia de los muertos por el SIDA que año con año en la explanada de un tradicional parque celebra la comunidad. Es ésta una celebración que arranca las imágenes deterioradas de los cuerpos, las miradas, las travesías para llenarlas de luz, donde además los familiares, las parejas y los amigos rinden tributo a quienes se atrevieron.

Un apartado especial merecería la expresión travesti, de la que Antonio se ha convertido casi un *vouyer* que atrapa continuamente en su lente. Esta es la expresión más gay para heterolandia. Una expresión que aun para el mundo académico, representa todavía, uno de los retos importantes. Porque como señala Marquet, “el hecho que se *hace de* es hablar de la anulación de sí en función de lo más irrealizable de sus aspiraciones y anhelos: ser otro”. Efectivamente, el travestismo, el transformismo, es una de las expresiones culturales más evidentes de los espacios gay, pero aunque no necesariamente son interpretadas por un gay, es la representación a través de la que se reafirman las confusiones sobre lo *queer* o se justifica un conjunto de resistencias a lo diferente.

Pero en las representaciones ‘trans’ también hay otro juego, un goce lleno de complicidades entre el público y el *performer* travestido, pero no es algo simple, ya que el espectador ha de compartir un horizonte cultural popular, sin el que se queda fuera del juego, aunque como espectador. El transformismo es un ritual como muchos otros. Nuestra vida social está llena de transformismo. El *transformer* está tratando de ser otra, pero si no conozco profundamente esa otra no puedo jugar su juego, y eso si es parte de una cultura gay particular, apropiarse de esa cultura popular hasta el más ínfimo detalle.

Sin la posibilidad de agotar el texto, habremos de reconocer que la sexualidad en sus más diversas expresiones ha tomado la calle; la Marcha del Orgullo desde 1979, año con año ha visto crecer y enriquecer sus expresiones. Las distintas manifestaciones culturales que este libro nos relata, han plagado los espacios públicos

para llevarlas hasta los rincones inimaginables, como el sagrado hogar, la pantalla grande, las librerías, los teatros, las procesiones y las galerías.

La Semana Cultural, por la que habrá que luchar para que permanezca y continúe más allá de sus veinte años, nos ha ofrecido un espacio rico en convivencia con y entre nosotros mismos, donde se recrea emotivamente nuestra cotidianidad, nuestra lucha y retos más importantes. La apropiación del Hemiciclo y hasta de Bellas Artes llevó a la conquista de una ley que hoy legitima las sociedades de convivencia, desde donde se mira acuciosamente el matrimonio y esas ideas que todavía hoy conforman el vivir en pareja. El patriarcado y su heterolandia están en juicio.

El texto de Marquet nos ofrece miradas distintas para el análisis de la gaycidad en México. Sus interpretaciones psicoanalíticas, así como el análisis literario y discursivo, desde la propia experiencia, como desde las diversas manifestaciones, nos permiten adentrarnos en aquellos escondrijos en los que muchos no vemos lo evidente. La mirada crítica de Marquet busca señalar las contradicciones, llevar a su justo nivel la valoración de las aportaciones. Sin menoscabo de las obras, evita la mirada complaciente. Su recorrido cultural deja ver la avidez con la que a estos espacios se acude.

El texto de Antonio Marquet es así una obra que con fino sentido del humor y pinceladas de ironía, nos confronta con

una realidad cotidiana que aunque se niegue no deja de estar; al mismo tiempo que nos pone sobre la mesa una riqueza cultural por mucho tiempo negada, y todavía hoy poco comprendida.

El texto además está acompañado con las imágenes fotográficas, de la ciudad de México y de Guadalajara, del mismo autor, que develan esa realidad lúdica tanto de los espacios cotidianos, como de grandes celebraciones, nos adentra así, en los recovecos de la cultura gay de la Ciudad de México, en sus múltiples expresiones, pero no en un recorrido sólo de espectadores, sino como parte del corazón mismo de la comunidad, como los actores y autores aquí expuestos.

Mis comentarios difícilmente podrían dar cuenta de la amplia riqueza de este libro, porque no es, para mí, un texto que se lee de corrido, más allá del volumen, es un libro que recrea la vida cultural y las experiencias vividas o deseadas, que se hojea, se consulta, se mira de vez en vez, para volver a él. Que da pistas y rememora hechos, que muestra lo que no pudiste ver y reivindica fuertemente lo que se cuestiona. Es una obra que, para quienes formamos parte de esta comunidad, posibilita identificarse y recrearse, y para quienes la rodean, acercarse más y tal vez comprender mejor invito a su lectura.

Gloria Careaga Pérez  
Psicóloga social

## DEL DESIERTO A LA SELVA\*

### UNO

**E**l 14 de marzo de 1963, a las 18:30 horas, a bordo de 12 autobuses, partieron de La Laguna, Coahuila, 507 campesinos que protagonizarían el llamado “Éxodo del Siglo XX”. Originarios de Durango, Zacatecas y principalmente de La Laguna, región que perdiera su bonanza por el monocultivo del algodón, iban a emprender un viaje de las tierras agotadas del norte a la feracidad de la selva campechana.

Encabezó la empresa Francisco López Serrano, Secretario de Nuevos Centros de Población del Departamento Agrario quien, 21 años más tarde, daría su testimonio en un libro: *Del desierto a la selva*, que si por momentos da la impresión de ser un libelo justificador, acaba por poner al lector de su lado pues vivió en el monte, durmió en las champas, comió en la misma mesa de los colonos y, finalmente, se dio el lujo de reproducir las notas periodísticas más acerbas contra la odisea que involucró en su polémica a plumas

tan connotadas como las de Renato Leduc y Luis Spota.

Partieron primero los hombres solos, porque iban a desmontar las tierras, sembrar y construir la escuela, el hospital y las viviendas a donde llegarían a instalarse, en enero de 1964, las esposas y los hijos. Eran campesinos de manos encallecidas y rostros curtidos; sus edades fluctuaban entre los 22 y los 45 años. Como era inevitable, se operó una selección natural en la que quedaron eliminados los más flojos, los faldilleros (como se llamó a quienes eran incapaces de vivir lejos de sus mujeres) y los más débiles, pese a que antes de iniciar la marcha fueron sometidos a estudios médicos.

El 18 de marzo de 1963 arribaron a la tierra de promisión –previamente fumigada por la Secretaría de Salubridad para que los pioneros no sucumbieran ante el paludismo– en donde ya los esperaban herramientas, plantas de luz y 40 toneladas de víveres enviados por la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO). Llegaron a trabajar 16 horas diarias en Candelaria, zona regada por el río del mismo nombre y que estaba limitada por la Laguna de Términos, Quintana Roo y la República de Guatemala.

\* Texto leído el 10 de noviembre del 2005 en el Coloquio Internacional Migraciones y Fronteras, realizado en San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Si bien el abandonado desierto de La Laguna era tan inhóspito como la manigua, el páramo era su tierra, su patria chica y los enemigos aquí eran muchos, como plantas y árboles dañinos, serpientes, carnívoros, la mosca del chicle devoradora de orejas y narices pero, sobre todo, los descomunales incendios provocados por chicleros y madereros que vagaban nómadas por la selva. ¿Qué decir de los efectos de huracanes como el Flora, que produjeron inundaciones al subir el nivel de las aguas 14 metros por encima de su límite?. Ante calamidades tan desconocidas, era inevitable que el 30% de los campesinos que habían atravesado el territorio nacional emprendieran el regreso pidiendo aventones y denunciando, al pasar por la ciudad de México, que los hubieran engañado, porque tuvieron que llegar a construir todo.

Cuando este proyecto marchaba a todo vapor, provisto de bombas hidráulicas, sementales y unas tierras asignadas en propiedad y otras en modalidad ejidal, empezó a ser visitado por periodistas y por el mismo Robert Kennedy, hermano del presidente norteamericano, porque se había propagado la especie de que era una suerte de paraíso en donde se trabajaba hasta los domingos y tenían prohibidas las bebidas alcohólicas.

La periodista Carroll Miller y el fotógrafo Peter Anderson, de *Life en español*, en 1963 documentaron calurosamente la empresa pero, en 1967, cuando ambos se encontraron en la ciudad de México, Anderson le dijo que aquél proyecto arcádico había sido traicionado porque los campesinos ya no recibían apoyos, el equipo estaba abandonado y los camiones se alquilaban a empresas particulares. Hasta las seis lanchas obsequiadas por

la reina de Holanda en los momentos más sonados del proyecto, servían como transporte, pero de alquiler, a los colonizadores de antaño.

Este hecho fue comparado en una carta al director de *La Opinión*, de Torreón, con el caso de los pordioseros que, en Brasil, fueron arrojados a un río para disminuir la mendicidad. Y más: se equiparaba a los laguneros con una cuerda de reos enviados a la selva por el delito de ser pobres. En lugar de la Jauja prometida encontraron un campo de concentración en la manigua.

Sin embargo, los protagonistas eran dueños de un punto de vista ecuaníme y viril, tal como expresa un campesino: "No es que estemos abandonados, tenemos hachas, escopetas, arados, palas, picos, víveres, medicinas...y la tierra; muy nuestra, fértil como ella sola, sólo esperándonos. Pero las tempestades son terribles, caen rayos, el viento ruge; en la noche los ojos de las fieras relucen en la oscuridad. La selva impone, no todos están hechos para ella, por eso se van. Esta tierra es para colonizadores, no para colonos".<sup>1</sup> Como el intento civilizador fue considerado una enseñanza ejemplar por el Sindicato Nacional de Maestros, decidió llevarlo al cine con un guión escrito en 1964 por Ramón Rubín. Se llamó *Río inmóvil*, nunca se filmó pero en 1993 fue publicado por el Gobierno del Estado de Jalisco.

El sueño utópico atizado por Adolfo López Mateos empezó a desmoronarse con el arribo a la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz. Se habló mal del proyecto para congraciarse con el recién llegado, se negaron los créditos, se retiraron la asis-

<sup>1</sup> Francisco López Serrano (1984) *Del desierto a la selva*, México, Editorial Diana, p.95.

tencia técnica y la maquinaria pesada y se clausuraron las cooperativas. Todo el personal que pagaba el gobierno fue cesado pero se quedaron la redoba y el acordeón a convivir con la marimba; el sombrero norteño sentó sus reales y la bota vaquera desplazó al humilde huarache.

## Dos

Treinta años después de la odisea lagunera, Ramón Rubín publica *Río inmóvil*, volumen que divide en dos partes, una titulada “Realidad” y otra “Ficción”. En la primera da su versión de la caravana de campesinos en la que él iba comisionado, con un disfraz militar, para escribir un testimonio que le habían pedido los encargados gubernamentales del traslado, quienes se imaginaban que la empresa tendría tintes de epopeya.

Rubín visitó La Laguna y documentó que las personas no tenían agua ni para beber y eran víctimas de enfermedades ocasionadas por la anemia. No mostraban entusiasmo por el viaje; lo aceptaron como último recurso frente a la miseria que se ilustra con una imagen: los perros deambulaban tan desamparados por las calles que los fuertes vientos del atardecer los arrastraban e incluso a alguno lo levantaron en vilo; Rubín llegó a sugerir que se recurriera a algún truco cinematográfico para mostrar una escena tan elocuente como ésta.

Pero el periplo de los colonos estuvo lejos de toda épica: fueron transportados en vagones para ganado, en los autobuses se desató una epidemia de gripe hemorrágica y en las diferentes escalas, más que ser recibidos como héroes, eran tratados con recelo. Cuando el novelista llegó a Candelaria, como hombre privilegiado, se

hospedó en un *hotel* que “tenía sólo tres cuartos exiguos con piso de tierra y paredes y techos de tablas mal encaladas; su único mobiliario era un catre de tijera con la lona impregnada de mugre, sudor y fetidez”.<sup>2</sup> Los moscos le parecieron tan grandes que hiperbolizó comparándolos con golondrinas. Sin embargo, el río que designó como inmóvil, le pareció de una gran belleza:

iHermoso, ciertamente, este río San Pedro o Candelaria que nace en el Petén guatemalteco e introduce la majestad de su parsimonioso caudal por las tierras más deshabitadas de México en busca de esa antesala del golfo que es la Laguna de Términos, donde reúne sus contingentes con los de otros ríos antes de vaciarse en el mar... Casi no era preciso nadar para que sus densas aguas, de una maravillosa transparencia glauca, nos sostuvieran a flote (...). Describir la exuberancia y belleza de un río tal no resulta fácil. Todo lo que las palabras alcanzan a expresar no puede darnos una imagen cabal de ese vigor silente que late en él y trasciende a la naturaleza. La hipérbole y los superlativos se quedan cortos, desvaídos, frente a la realidad de una corriente fluvial que deja el ánimo como suspendido. El agua parecía tan espesa como el aceite; pero refulgía al sol con todo el esplendor de sus matices glaucos y cabrilleos luminiscentes. De caudal muy lento, el Candelaria fluye anchuroso entre los imponentes raizones aéreos de la vegetación marginal y bajo un palio verde de frondas que se proyectan como si trataran de alcanzar la rama fraterna de sus congéneres de la orilla opuesta. Al paso de las embarcaciones tendían el

<sup>2</sup> Ramón Rubín (1992) *Río inmóvil*, Jalisco, Secretaría de Cultura de Jalisco (Novedad de la Patria), p. 37.

vuelo garcetas y cormoranes, y el grito selvático del pijije colgaba su angustia del enmarañado bosque de las riberas. Allí, el amate amarillo, el anacahuite y el pucté estiraban sobre las aguas sus grandes abanicos verdes, entoldando rinconadas sombrías al fondo de las cuales ejecutaban una retorcida danza inmóvil las raíces aéreas y sumergidas y las ramas chuponas del mangle y la majahua. El agua penetraba tímida entre esa red sarmentosa e iba a perderse en los misterios de la margen inundable”.<sup>3</sup>

La burocracia, que siempre entorpece todo, no estaba ausente en el viaje, tal como observamos cuando los ingenieros agrónomos, al ver que los hambrientos viajeros habían improvisado atarrayas con trastos viejos, los regañan alegando que el gobierno no quería pescadores rústicos, sino campesinos hercúleos. Ramón Rubín vivió un mes en la selva y, para explicar el fracaso de la aventura dice que se requería una mística colonizadora que los depauperados campesinos no tenían; cargaban en su cabeza los números de una deuda acumulada por sus sueldos, la manutención de sus familias y el precio de sus nuevos terrenos y casas. Dice que sólo quedaron en Candelaria tres músicos, que sobrevivían tocando por los caseríos, pero no explica cómo abandonaron la selva tantas familias.

Ficción, la segunda parte del libro, es un texto cinematográfico ya que el guión definitivo se le encargó a José Revueltas, quien sin conocer La Laguna le dio a la historia un giro típico de su obra. Así, la expedición era resultado de los conflictos entre hacendados y guardias blancas,

y la pobre huérfana creada por Rubín aparecía como una luchadora de grandes ímpetus. No gustó al gobierno esta versión con campesinos patibularios y se la encargaron a Emilio Carballido, pero *Río inmóvil* volvió a frustrarse porque no hubo dinero para la filmación y el Banco Cinematográfico, creado y sostenido por el gobierno, para prestar capital exigía que se agregaran escenas de violencia, charros y cantadoras para que hicieran rentable la cinta y pudiera recuperarse el dinero.

En su texto cinematográfico, Rubín tuvo el acierto de elegir momentos dramáticos, como las despedidas, o el momento en que los campesinos bajan de los camiones para beber agua de coco, pero se acuerdan de sus mujeres e hijos que padecían sed y arrojan los frutos. Como un gesto que indica la simpatía que en el fondo sintió Rubín por sus compañeros de viaje, el texto finaliza cuando las mujeres llegan a Candelaria para alcanzar a sus maridos. Toman posesión de sus nuevas casas y, luego de hartarse con frutos y peces, suponemos que se ayuntarán después de largos meses de abstinencia.

Con un puñado de textos que Carol Miller escribió sobre sus viajes al sureste mexicano, armó un afectuoso libro titulado *Mundo maya*. Significativamente, la última hoja del volumen es un recuerdo de su viaje como reportera de *Life en español*: “El ser humano, sin embargo, sabe adaptarse. Ahora el letrero sobre la carretera a Escárcega indica orgullosamente la desviación a Nuevo Coahuila: remembranza afectuosa, pero más de una generación después. Gente ya nació, casó, dio a luz y murió en lo que se ha vuelto *su tierra*, propia y entrañable. Igual le pasaba

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 38, 41 y 42.

a los mayas, cada vez que abandonaban un sitio para trasladarse a otro".<sup>4</sup>

### TRES

De lo arriba dicho podemos obtener tres conclusiones. En primer lugar, que las fronteras son líneas políticas que la geografía americana, tal como afirma Jorge L. Tamayo,<sup>5</sup> anula con sus regiones. La selva nos limita y expresa al sur y el desierto nos calcina y mantiene a raya en el norte. Pero todo esto tiene sus asegunes pues los desiertos nos fueron arrebatados y hoy los reconquistan quienes logran establecerse allende el río Bravo. En nuestra frontera sur ha habido tal libertad de tránsito y convivencia de menonitas, ingleses, beliceños, guatemaltecos, hondureños, mexicanos e indígenas mayas –tal como documenta magistral y dramáticamente Rafael Bernal en su novela *Caribal* (1944 y 1945)– que, entre 1935 y 1940, el general Rafael Melgar, gobernador de Quintana Roo, inicia la política de “pueblos de reconcentración”, para aglutinar y dotar de servicios a los hombres nacidos en la región.<sup>6</sup> Pero esta ha sido la emigración oficial, porque movidos por sus necesidades de tierra o de trabajo, desde 1915 llegan a Quintana Roo chicleros de Veracruz, Yucatán, Tabasco, Honduras y Belice. Además, no era raro que estas migraciones fueran producto de levas hechas por la

policía, que lo mismo levantaba borrachos, ladrones y boticarios.

En segundo lugar debemos reconocer el trabajo del escritor Ramón Rubín, quien se ocupó de registrar en su vasta obra los distintos pueblos y las diversas regiones de México. Por sus libros de cuentos de indios desfilan pápagos, tzotziles, huicholes, pimas y un largo etcétera, pero dos de sus novelas han documentado la vida en nuestras fronteras. La del norte está plasmada en *Cuando el Táguaro agoniza* (1960) y la del sur en *El callado dolor de los tzotziles* (1949). Precisamente a sus 22 años de edad, es decir en 1934, cuando quería beberse la experiencia a gruesos sorbos para transformarla en literatura, quiso conocer la selva en el istmo de Tehuantepec. Viajaba en ferrocarril y pidió al maquinista lo dejara entrar al monte sentado debajo del fanal que alumbraba el tránsito del tren. Con la soberbia típica de la juventud, quiso llenarse los pulmones con la frescura de la selva y no escuchó consejo. Terminó su viaje con las nalgas al frente porque miles de insectos le reventaron la cara y se le metieron debajo de la camisola y del pantalón hasta provocarle una fiebre y una inflamación que lo tuvieron una semana en cama.<sup>7</sup>

Tercera conclusión. En la década de los setenta, el gobierno de Luis Echeverría propició la emigración para reforzar la frontera mexicana con Belice y Guatemala, hecho que nos remite, otra vez, a las migraciones oficiales. Pero en 1972, un grupo de campesinos de Jalisco, acogéndose a un intento de colonización dirigida, solicitó tierras selváticas de Quintana Roo. No pudieron con el trópico y se

<sup>4</sup> Caroll Millar (1993) *Mundo maya*, México, ediciones del periódico *El Día*, pp. 167 y 168.

<sup>5</sup> Véase Jorge L. Tamayo (1952) *Geografía de América*, México, FCE (Breviarios, núm. 66).

<sup>6</sup> Véase Victoria Chenaut (1989) *Migrantes y aventureros en la frontera sur*, México, SEP/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

<sup>7</sup> Véase “Descubriendo la selva”, en Ramón Rubín (1991) *Casi cuentos en salsa chirle*, Sinaloa, Editorial Difocur.

regresaron a su tierra natal a los seis meses. Dejaron los ejidos en manos de campesinos del lugar, que sembraron maíz y frijol y echaron raíces.<sup>8</sup>

Si migrar es una estrategia para sobrevivir, la selva ha sido uno de los destinos más anhelados. Se le ha prefigurado como un paraíso en donde intentar por enésima vez la utopía, pero para quienes no son sus hijos, la selva siempre ha sido el infierno verde, tal como testimonian tantas obras de la narrativa latinoamericana.

<sup>8</sup> Este movimiento de olas humanas que recibí apoyos gubernamentales y narraciones épicas resulta un fenómeno típico de todo el sureste mexicano y tiene, también, un otro oscuro, el de las deforestaciones: "Envueltos por una selva exuberante, por el canto de las aves, los arroyos cristalinos y las apacibles lagunas, los lacandonas se habían mantenido al margen de nuestra civilización, un grupo nunca conquistado ni colonizado; los cortadores de la caoba y los chileros fueron la primera herida de la selva. Sin embargo, el cambio más importante para los miembros del grupo del norte se dejó sentir en la década de los sesenta cuando miles de campesinos indígenas, tzotziles, tzeltales, tojolabales, choles, etcétera, llegaron a la región buscando un pedazo de tierra cultivable, huían de comunidades sobrepobladas o de las grandes fincas. No conociendo ellos el bosque tropical húmedo, lo destrozaron por las grandes extensiones que quemaron y tumbaron y la introducción de ganado vacuno (...) Para este año (1972) la invasión ya no se limitaba a sólo indígenas de los Altos de Chiapas, sino que campesinos de Sonora, Hidalgo y Jalisco, llegaban a la selva huyendo de los páramos y desiertos que habían creado por la falta de conocimiento de la técnica adecuada para obtener mayores rendimientos del suelo..." Gertrude Duby (2003) *Imágenes lacandonas*, México, Asociación Cultural Na Bolom/FCE (Tezontle), p. 15.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bernal, Rafael (2002) *Caribal. El infierno verde*, México, CNCA (Lecturas Mexicanas, cuarta serie).
- Chenaut, Victoria (1989) *Migrantes y aventureros en la frontera sur*, México, Secretaría de Educación Pública / Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Duby, Gertrude (2003) *Imágenes lacandonas*, México, Asociación Cultural Na Bolom / FCE (Tezontle).
- López Serrano, Francisco (1984) *Del desierto a la selva*, México, Editorial Diana.
- Miller, Caroll (1993) *Mundo maya*, México, ediciones del periódico *El Día*.
- Rubín, Ramón (1992) *Río inmóvil*, Secretaría de Cultura de Jalisco (Novedad de la Patria).
- \_\_\_\_\_ (1960) *Cuando el Táguaro agoniza*, México, Editorial Azteca.
- \_\_\_\_\_ (1991) *Casi cuentos en salsa chirle*, Sinaloa, Editorial Difocur.
- \_\_\_\_\_ (1990) *El callado dolor de los tzotziles*, México, FCE (Letras Mexicanas).
- Tamayo, Jorge L. (1952) *Geografía de América*, México, FCE (Breviarios, núm. 66).

Vicente Francisco Torres  
Universidad Autónoma Metropolitana,  
Azcapotzalco

PAUL GARNER: *PORFIRIO DÍAZ.*  
*DEL HÉROE AL DICTADOR. UNA BIOGRAFÍA POLÍTICA* \*

“Allá en un lugar apartado del hemisferio occidental, se destaca la solitaria silueta de un Cromwell moderno: su espíritu, si de él eliminamos el fanatismo puritano del gran Protector, es idéntico al de éste en fuerza reconstructora. Su sola existencia demuestra que el alma no tiene nacionalidad, y que al escoger la envoltura material que va a animar, no se fija en preferencias de raza. Este hecho confirma la universalidad distributiva del espíritu humano, doctrina sostenida por Pitágoras. ¿Cómo es que del caos pudo Díaz hacer surgir el orden? [...] en México no había más que caos, no había más que sombras, no había más que civilización elemental; durante más de medio siglo la única luz que alumbraba las tinieblas salía de la boca de los cañones, y el bello cielo del septentrión americano aparecía teñido con resplandores de incendio.

Mas he aquí que del vértice de esa anarquía aparece un guerrero cabalgando, como el héroe de la leyenda cosaca, en caballo ensangrentado y con espada reluciente. ¿Es un ángel exterminador, una

gota más de agua en la negra tormenta? No, es un rayo, pero un rayo más bien de luz que de muerte. Se abre paso en lo recio de la pelea, las legiones se desbaratan cual copos de nieve al soplo del viento del sur, dejando detrás de sí una mañana riente y un sol que orea la sangre del campo de batalla. Desmonta y mira el paisaje desolado que se extiende a sus pies, y luego, arrojando lejos de sí la armadura, coge el arado, abre el surco y planta la semilla. La tierra se cubre de verdura, los pájaros trinan y el grano germina. Los fugitivos se rehacen, y al ver las sementeras cuajadas de espigas, arrojan las armas, y volviendo la vista por todas partes para ver quien ha sido el autor de esa maravilla, ven a lo lejos, inmóvil, la figura de Díaz. Y como hijos de la naturaleza que son, se arrodillan en su presencia confundiendo al instrumento con la causa. Díaz les predica el evangelio de la paz, haciéndoles ver que la sangre sólo fecunda las ortigas y que el árbol del pan sólo florece y da fruto regado con el sudor del rostro.<sup>1</sup>

\* Garner, Paul (2003) *Porfirio Díaz. Del héroe al dictador. Una biografía política, México, Planeta.*

<sup>1</sup> León Tolstoi (1900) “Naturalezas fuertes”, publicado en el London Chronicle. Reproducido en español por Melesio Parra en El señor General Porfirio Díaz juzgado en el extranjero.

Un “Cromwell moderno”, un “rayo de luz”, así caracterizaba León Tolstoi a Porfirio Díaz, antes de 1900. Aquella era una mirada desde Europa, a manos del gran escritor ruso. Díaz había logrado proyectar una imagen de gran estadista mucho más allá de sus fronteras. Tal imagen se desvanecería tras la revolución mexicana de 1910 y Porfirio Díaz acabaría por engrosar aquella “galería de malos” conformada durante su mandato. Una galería encabezada por Iturbide y los imperialistas que habían apoyado a Maximiliano, a cuyas filas se incorporaría, tras la revolución de 1910, su propia figura.<sup>2</sup> A las apologías siguieron los vituperios y, sólo un siglo más tarde, parece que podremos lograr un acercamiento más equilibrado, más comprensivo, a la historia del último tercio del siglo XIX mexicano.

El *Porfirio Díaz* de Paul Garner traza primero los avatares historiográficos del personaje y de su régimen, para sumarse luego a este esfuerzo de los historiadores mexicanistas por entender la mecánica política decimonónica y la clave del ascenso y longevidad de un régimen como el porfiriano. Es éste un muy buen libro, una inteligente síntesis de los múltiples trabajos especializados sobre el tema—entre los que se cuenta el del propio Garner sobre la revolución en Oaxaca—, ilustrado con atinadas referencias de la correspondencia del archivo de Porfirio Díaz.

Pero además de la calidad académica del trabajo y de la capacidad del autor para presentar esta imagen de un hombre y una época recogiendo una multiplicidad de trabajos más particulares, el libro tiene

todavía otra cualidad: su posibilidad de alcanzar a un amplio público. Garner optó por escribir una biografía, que es un género que trasciende con facilidad el ámbito académico y que—con buena pluma, como es el caso— puede alcanzar a círculos de lectores muy alejados de las aulas universitarias.

Garner responde así a uno de los grandes retos del historiador contemporáneo: la divulgación de sus hallazgos. Entre paréntesis, habría que decir que, desgraciadamente, la biografía es un género muy poco cultivado en nuestro país; y que el *Porfirio Díaz* que hoy presentamos responde, más bien, a la tradición biográfica inglesa, de larga y envidiable trayectoria.<sup>3</sup>

Paul Garner ha escrito la biografía de un hombre público, cabeza de un régimen personalista que dirigió los destinos de México a lo largo de tres décadas. Le interesa explicar su llegada al poder, analizar las ideas y prácticas que le permitieron guardar las riendas del país por tantos años y, para concluir, entender las razones de su caída. Su tesis principal descansa en la idea de la existencia, a lo largo del siglo XIX mexicano, de dos culturas políticas radicalmente distintas: una de orígenes coloniales o aun anteriores, que articula a la sociedad política a partir de redes sociales personalistas, jerárquicas, autoritarias—relaciones clientelares—, cuya mejor expresión se encuentra en la figura del cacique y, mejor aún, en la del caudillo; la otra, una tradición liberal, anti-corporativa y partidaria de instituciones representativas, comprometida con el reconocimiento de la soberanía popular.

<sup>2</sup> Jean Meyer, entrevista por Alicia Salmerón y Elisa Speckman, *Secuencia* 52, enero-abril 2002, pp. 201-216.

<sup>3</sup> El libro de Garner fue publicado originalmente en inglés, como parte de la prestigiada colección “Profiles in Power”, de la casa británica Longman, en 2001.

Y la clave del éxito y longevidad política de Díaz, sostiene Garner, está en su capacidad para articular ambas culturas. El autor parte aquí del estudio ya clásico de François-Xavier Guerra sobre el porfiriato,<sup>4</sup> pero hace eco también de algunos de los cuestionamientos recibidos por éste y de aportes historiográficos más recientes. El libro de Guerra, aparecido hace ya 18 años, sostenía que el grueso de la sociedad mexicana durante el siglo XIX se movía sobre la base de esa cultural clientelar y, que hasta finales de siglo, sólo una elite política comulgaba de las ideas liberales. Garner nos habla ya de grupos más amplios partícipes del proyecto liberal –refiere incluso un “liberalismo popular”–, si bien, con toda justicia, recupera la importancia de las relaciones patriarcales y de patronazgo siempre presentes.

Porfirio Díaz se inició en la política con la bandera de un liberalismo radical, pero como parte de grupos informales personalistas –de camarillas–; asimismo, participó en la guerra de Reforma y en la resistencia frente a la invasión francesa, como jefe de cuerpos milicianos –los de la Guardia Nacional– en los que, de nueva cuenta, se mezclaban vocaciones liberales con prácticas caciquiles en lo que algunos han llamado un “liberalismo popular”. Y armado de ese complejo de principios y lealtades llegó a la presidencia de la República. Una vez ahí, la “esencia” de la política porfirista, nos dice Garner, estuvo en “un proceso de negociación y renegociaciones constantes”: en una política que si bien recurría a prácticas autoritarias, se basaba sobre todo en “la mediación, la manipulación y la conciliación”.

<sup>4</sup> François-Xavier Guerra, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*, México, FCE, 1988. 2 t.

Ahora bien, como toda negociación implica concesiones –muchas de las cuales se hicieron a costa de los principios liberales antes enarbolados–, hubo una tensión entre ideología y práctica política. Díaz no se involucró en discusiones ideológicas, pero salió en su apoyo un grupo de intelectuales que más tarde sería conocido como los “científicos”. Desde el periódico *La Libertad*, estos intelectuales propusieron una ideología liberal-conservadora o “desarrollista” que, colocando los principios constitucionales como un ideal a alcanzar, proponían para el corto y mediano plazo una política de lo posible. Esta propuesta, si bien conservó la bandera liberal, justificó las limitaciones impuestas por el régimen a las libertades políticas. Díaz representó así, durante los primeros años de su administración, lo que Garner ha llamado un “liberalismo pragmático”.

La política porfirista, desde antes de 1876 y hasta la caída del régimen, se apoyó en una amplísima red de lealtades personales, que atravesaba todos los estratos sociales. Apoyado en ella y siempre justificado por el “desarrollismo” postulado por los “científicos”, tras la primera reelección de Díaz fue cobrando forma un “liberalismo patriarcal”. A partir de 1884 se fue consolidando la autoridad personal de Don Porfirio –Díaz “se volvió el patriarca de la nación”– y el régimen se fue haciendo cada vez más centralista y autoritario, aunque sin renunciar nunca a las formalidades del constitucionalismo liberal.

Díaz garantizó su preeminencia política erigiéndose en árbitro por sobre las luchas entre las diversas fuerzas y camarillas porfiristas; desde una posición de superioridad se acercó a la Iglesia y afirmó su autoridad sobre los gobernadores.

La política económica del régimen fue su carta fuerte: le garantizaba la lealtad de las elites y justificaba en la práctica su poder autoritario. Con Porfirio Díaz se dio gran impulso a la red ferroviaria, se eliminaron aranceles internos, se fomentó un mercado nacional, se reguló el comercio, se favoreció la inversión...

Asimismo, su política exterior le dio estabilidad al régimen: logró el reconocimiento internacional y atrajo la inversión de los capitales que la economía demandaba. Aunque tal estabilidad se vio afectada después de 1898 cuando, en un intento por equilibrar fuerzas ante el creciente poderío estadounidense, Díaz comenzó a favorecer al capital europeo y puso al vecino del norte en su contra.

Los calificativos de radical, popular, pragmático y patriarcal aplicados por Paul Garner al liberalismo de Díaz en los diferentes momentos de su vida le permiten proponer una periodización –muy personal, por lo demás– de la biografía del personaje y de su régimen. Su ascenso al poder se entiende a partir de los dos primeros, su permanencia en el gobierno a partir de los dos siguientes. Tras los cuatro hay un complejo de prácticas políticas basadas en una autoridad personal y patriarcal, pero también una defensa de libertades y garantías constitucionales. El gran mérito de Díaz, dice el autor, fue construir un *modus vivendi* entre ambas culturas políticas. El equilibrio alcanzado permitió una estabilidad –aunque nunca exenta de conflictos– y, en ese marco, se logró la consolidación del Estado y de la nación.

Sin embargo, el liberalismo de Díaz no pudo adaptarse ya a los requerimientos del nuevo siglo. El patriarcado no podía dar respuesta a una nueva sociedad pro-

ducto de las profundas transformaciones económicas de las dos últimas décadas del XIX. La sociedad era mucho más compleja que en años precedentes y los espacios políticos de un régimen apoyado en redes personales eran necesariamente limitados; el desarrollo económico acelerado y desigual provocaba fracturas a nivel social, tanto en el campo como en la ciudad; la respuesta del gobierno a los conflictos sociales fue torpe y represiva; el problema de la sucesión presidencial resquebrajó a la propia elite política. A estos problemas estructurales se sumaron una cadena de errores políticos que desembocaron en el estallido revolucionario de 1910, en el exilio de Díaz, en el fin de un régimen...

Tras el relato de Garner encontramos las grandes obras sobre el porfiriato, desde *El verdadero Díaz* de Francisco Bulnes hasta la *Historia moderna de México* de Daniel Cosío Villegas; así como las obras imprescindibles de François-Xavier Guerra, Charles A. Hale, Marcello Carmagnani, Guy Thompson, Florencia Mallon, Alicia Hernández y Alan Knight, entre las de muchos otros historiadores que en las últimas décadas han reinterpretado diferentes aspectos de la vida porfiriana y de su crisis. Imposible enumerar aquí los aportes historiográficos recientes que el autor retoma en su libro –ni los que, con toda conciencia, ha dejado de lado– y que le permiten una explicación de la carrera del caudillo. Sin embargo, quizá podamos referir alguno. A modo de ejemplo, tomemos el caso del liberalismo calificado de “popular”, a partir del cual Garner explica el triunfo del Plan de Tuxtepec.

La llegada de Díaz a la presidencia de la República, nos dice Garner, puede entenderse como resultado de una coali-

ción de fuerzas regionales, de conformación ideológica heterogénea, que comprendía desde posturas liberales radicales hasta las más moderadas de quienes habían tomado el partido de Maximiliano, pero que tenían en común su resistencia al impulso centralizador que acompaña a todo proceso de consolidación estatal. Pero más allá de esta constatación, en general aceptada, Garner recupera la historiografía reciente interesada en explicar la naturaleza de la participación popular en las luchas partidistas del siglo XIX.

En particular, sigue los estudios que se ocupan de la incorporación a las guerras de Reforma e intervención de los grupos indígenas del centro y sur del país al lado de jefes regionales comprometidos con un programa liberal –vía las milicias cívicas y la Guardia Nacional–, como fue el caso de amplios contingentes en Puebla, Tlaxcala, Guerrero y Oaxaca; experiencia a la que es posible asociar el movimiento popular que apoyó los levantamientos de Porfirio Díaz contra Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada. Garner retoma a varios de los autores que se han ocupado del tema (Carmagnani, Mallon y Thompson) y señala algunas de las diferencias entre sus propuestas –aunque sin entrar realmente en el debate abierto por ellos–.

Garner recupera la idea de que la cercanía entre el cacique y sus huestes, entre el caudillo y sus seguidores, había sido más complicada que la simple relación tradicional de protección-obediencia: esa relación había incorporado algunos elementos “modernos” y, en el camino de la formación de esos vínculos, la sociedad política se había ido haciendo cada vez más compleja.

Así, nos habla Garner –como en su momento lo hizo Mallon– de un pueblo armado de un “liberalismo popular”, que tenía como principal bandera la autonomía municipal. Nos habla de un pueblo, en ese sentido, “liberal”. Desde luego que el autor apela también a los trabajos de Thompson en esta dirección, quien de manera más prudente y serena presenta ese “liberalismo popular” como la expresión de las “estrategias de autoridades locales y otros miembros de comunidades campesinas” para conservar la propiedad comunal y otras prerrogativas corporativas.

Thompson parece advertir que, más que a una lógica estrictamente liberal, lo que se encuentra tras la alianza de los pueblos y sus caciques con los jefes liberales es un trato encaminado a proteger sus tierras. Garner, por su parte, reconoce además que las Guardias Nacionales no siempre sellaron esas alianzas con los pueblos indígenas, que en otras regiones –como ha mostrado Carmagnani– constituyeron más bien instrumentos de dominación de un poder “hispano-mestizo” por sobre los pueblos y que, si efectivamente representaron un ensanchamiento de la sociedad política moderna, éste se dio en términos de la incorporación de sectores medios a una vida política local y no tanto de amplios grupos populares.

Con el concepto de “liberalismo popular”, Paul Garner recupera para la tradición liberal a sectores de la sociedad que antes se habían considerado ajenos del todo a la política moderna; con apoyo en ese concepto –aun con todas las precauciones a las que su uso obligue–, es posible ensayar nuevas explicaciones del acceso de Porfirio Díaz al poder.

Al margen de los debates que el libro de Garner pueda provocar, que sin duda

los habrá, hay un punto más que quisiera señalar. Éste se refiere al balance historiográfico que hace el autor y, más precisamente, a su clasificación de los estudiosos del tema en razón de sus filias o fobias para con Don Porfirio. Garner clasifica a los historiadores en porfiristas, antiporfiristas y neoporfiristas. Los que él llama “porfiristas”, lo fueron efectivamente en razón de su postura política, de su compromiso abierto con el régimen; en varias ocasiones, tales escritores fueron los ideólogos mismos del porfirato.

Algo similar puede decirse acerca de los que escribieron una “historia” de clara intención política en contra de Díaz. Si no fueron antiporfiristas de fusil en mano, lo fueron en tanto constructores de una “leyenda negra” del pasado inmediato para justificar la revolución y legitimar al régimen de ella surgido. Su filiación partidista era clara. Y a ellos le siguieron todavía quienes no pudieran ver al viejo régimen sino “exclusivamente a través del prisma de la revolución de 1910” —como nos dice Garner—: aquellos que, lejos de intentar una valoración de la obra porfiriana en su conjunto, se centraron en la consideración de sus últimos años, en su “agonía después de 1908”, lo que sólo podía acentuar, “sus fallas y debilidades, a la vez que [distorcionaba] el análisis de sus logros”. De alguna manera, esta banda negra que el mito de la revolución puso sobre los ojos del historiador y de la que apenas ha comenzado a librarse, podría justificar también el apelativo de “antiporfirista”.

Sin embargo, encuentro poco afortunada la calificación de “neoporfiristas” para una historiografía interesada en una mejor comprensión del periodo en cuestión.

El término me parece si no una argucia, al menos una concesión gratuita en favor de un juego de palabras, más que una justa valoración de una historia que ha reaccionado, sí, en contra de una visión estigmatizada de una época y de un personaje, pero que tiene en su favor mucho más que prejuicios o argumentos partidistas.

Los estudios de las últimas dos décadas sobre el porfirato se privilegian del natural adormecimiento de las pasiones que sigue a un siglo de distancia, así como de propuestas metodológicas que permiten construir historias más equilibradas; también de la desmitificación paulatina de la que ha comenzado a ser objeto la revolución de 1910, y del alejamiento que la academia puede guardar hoy en día con relación al poder y sus contiendas. Los esfuerzos de la historiografía mexicana reciente por recuperar al porfirato, me parece, obedecen más a esfuerzos comprensivos del pasado —algo que, por lo demás, Garner reconoce—, que a filias que justifiquen el calificativo partidista que les asigna.

En cualquier caso, la valoración que hace Garner de lo tardío de este esfuerzo por comprender el porfirato, por recuperarlo para la historia mexicana, es muy justa. Y aún falta mucho trecho por andar. Pues como decía Jean Meyer hace poco, aunque la historia nacional ha comenzado a recuperara a los “malos de la historia” y pronto algunos como “los imperialistas van a dejar de ser vistos como traidores y se va a reconocer la presencia de muchos liberales en los primeros gabinetes de Maximiliano”, con relación a Porfirio Díaz vamos más despacio. Y esto es así, continúa Meyer, porque el “México actual se legitima [todavía] a partir de la revolución

mexicana. [...] Dentro del propio porfiriatto –nos dice– será más fácil el rescate de lo económico e incluso de lo social.

La historia económica ha rehabilitado esta etapa y reconocido los aportes a la modernización del país; en el plano de la historia social se está eliminando la leyenda negra en torno a los hacendados y a los capitalistas porfirianos, al compararlos con los empresarios de otras naciones en la misma época y a lo largo de todo el siglo. El nivel de lo político, en cambio, es más delicado. La historia política no se puede tocar porque para la leyenda dorada de la revolución mexicana se necesita un antiguo régimen malo, y si ese antiguo régimen malo no lo es en lo económico

y en lo social, pues entonces hay que afe-rrarse a lo político”.<sup>5</sup>

Pero a pesar de todo, algo se ha avanzado y, desde luego, el libro de Paul Garner representa un salto importante para la comprensión del último tercio del siglo XIX mexicano. Y el *Porfirio Díaz* de Garner, justo por estar lejos de ser un tratado “neoporfirista”, está siendo muy valorado desde la academia. Se trata de una mag-nífica síntesis histórica y de un esfuerzo por alcanzar a un público amplio que, sin duda, está encontrando respuesta.

Alicia Salmerón  
Instituto José María Luis Mora

<sup>5</sup> Jean Meyer, entrevista por Alicia Salmerón y Elisa Speckman, *op.cit.*



## DE LA VIDA AL TESTIMONIO\*

Isabel Custodio nos transporta, a través de las páginas de su libro, al México de los años cincuenta, en una ciudad que se movía con otro ritmo, en donde el tránsito vehicular era fluido y los límites urbanos estaban más o menos definidos, y en la que vivían sus habitantes en un aparente letargo político. Sin embargo, en esa capital se gestaba una de las revoluciones más importantes del siglo XX, y la de mayor trascendencia en América, la revolución cubana.

Este libro es el testimonio de una joven, hija de Álvaro Custodio, exiliado republicano español, y uno de los directores teatrales más reconocidos en esos años, quien marcó toda una época con sus puestas en escena del teatro clásico en México. Isabel Custodio selecciona algunos de sus recuerdos en relación con la preparación del movimiento revolucionario que tenía como fin derrocar a Fulgencio Batista. Ella es la protagonista que convive con los conspiradores mientras asiste a la universidad y comparte con amigas ese feminismo incipiente en una labor de proselitismo.

Dada las actividades del padre y las ausencias que le exigía su trabajo, siempre acompañado de su madre, parte de la vida de Isabel transcurre en casa de amigos vinculados con el movimiento revolucionario cubano, donde conoce al que se convertirá en su amante y luego en un mito del siglo XX, Fidel Castro.

La historia de Isabel y su relación amorosa con “Fidel”, aparece desde el título de su libro y se desarrolla a lo largo de la narración para descubrir el secreto. La autora logra mantener la frescura de la juventud en sus memorias, con una dosis de inconsciencia, aventura y su enamoramiento de un joven atractivo, idealista, interesante, comprometido con una idea, de la que nadie imaginaba cual sería la conclusión ya que conllevaba en sí misma un gran riesgo. Uno de los méritos de sus recuerdos es, precisamente, que evita los adjetivos grandilocuentes en los que bien podría haber caído pasados los años, sin dejarse llevar por la historia que consagró a los personajes de la revolución cubana. Los describe como los veía, sentía, le simpatizaban o no, ni tampoco se inventa un protagonismo en el movimiento revolucionario, del que ella era únicamente un personaje marginal,

\* Isabel Custodio (2005) *El amor me absolverá. La pasión secreta de Fidel Castro en México*, México, Plaza & Janés.

observadora y pareja sentimental del gran líder.

Conoce a Fidel en la casa de Teresa Casuso, cubana, amiga de su madre con quien se quedaba durante las giras que sus padres realizaban por trabajo, quien era simpatizante de la conspiración que entonces pretendía derrocar al dictador cubano, por lo que su casa servía como punto de reunión para aquellos jóvenes rebeldes. En esa casa se reúnen Fidel y Raúl Castro, el che Guevara, los y las sobrevivientes del asalto a Moncada, nos habla de cómo se relaciona con ellos, cómo los ve y cómo siente que la perciben a ella, no cubana, no revolucionaria, y tratada de “burgue-sita” por algunos.

La autora guarda para ella los momentos íntimos con el “comandante” y, al mismo tiempo, es una observadora de lo que sucede a su alrededor. En ocasiones espera afuera, o en su recámara que terminen las reuniones claves de la conspiración política, ya que en su relato aclara que Fidel la protegió todo el tiempo para no involucrarla en el entramado profundo de sus planes, para que no sufriera de la persecución de la que podía hacerse acreedora en un México de gobierno autoritario y represivo. No obstante, vive en medio del ambiente que rodea los movimientos y el entrenamiento de aquéllos que desembarcarían del Granma en Santiago de Cuba para derrocar a Batista. Pero, al estar involucrada sentimentalmente con el líder revolucionario, no se escapa de pasar por momentos difíciles en los que su ingenio, coquetería en ocasiones, ingenuidad o inconciencia juvenil la salvaron a ella y a otros de la detención. Sin embargo, vivió momentos de verdadero peligro, incluido un secuestro. El relato es una aventura policíaca y amorosa,

desenfadado y sin falsos recursos, ingredientes que invitan al lector a través de un estilo llano y sincero, no exento de gracia, a continuar la trama y esperar su desenlace.

Por otro lado, aparece en aquella casa una mujer simpática y apolítica, Zenaida, la sirvienta de “Teté”, dueña de la casa de Las Lomas, algunos de los conspiradores le agradan otros no, y la empleada, sin ninguna conciencia política, es parte de ese pequeño espacio, en donde todo sucede, atiende a aquellos invitados que entran y salen y se encierran en los salones en donde nadie los pueda escuchar, pero para la “niña Isabel”, Zenaida es un ángel protector, cariñoso, consentido y fiel.

Leer *El amor me absolverá* nos lleva con los recuerdos de Isabel Custodio, no solamente a conocer la cotidianeidad de los conspiradores que terminaría con un proyecto triunfante que los perpetuaría en la historia, también intercala los recuerdos de la guerra perdida por los republicanos españoles, el exilio, las comidas de su madre, el trabajo del padre en compañía de personajes de la vida cultural, y esa ciudad de México que se desarrolló entre lo cosmopolita, con los europeos asilados de guerra y posguerra convirtiéndola en un crisol de tendencias políticas, en núcleos que se diferenciaban del resto que todavía respiraba un aire provinciano. Recrea una época de compromisos sociales y políticos, pero no por eso nos conduce a la epopeya acartonada y hueca con la que se suelen escribir los hechos del pasado, sobre todo cuando ya se sabe el desenlace. En el testimonio de la autora hay música, canciones, magia, aventura, encanto y desencanto, sentimientos que permiten a los lectores que también vivieron durante esos años revivir sus propios recuerdos y sus experiencias personales, y para los que

todavía no nacían, podríamos repetir la  
dedicatoria de Isabel a sus nietos: “para  
que sepan...”

Begoña Arteta  
Universidad Autónoma Metropolitana,  
Azcapotzalco



## TRABAJO Y LA CIVILIZACIÓN OCCIDENTAL: UNA VUELTA A *LA CONDICIÓN HUMANA* DE HANNAH ARENDT

*All the money in the fucking world can't buy  
me one second of trust or one ounce of faith  
in anything you applaud... Look out...*

*Fuck you all!!!  
Pantera, "War nerve" en  
The Great Southern Trendkill*

**D**isimulado bajo la forma perversa de "empleo", el trabajo constituye el cimiento de la civilización occidental. Se confunde con ella hasta el punto de que, al mismo tiempo que se esfuma, nadie pone oficialmente en tela de juicio su arraigo, su realidad ni menos aún su necesidad. La maraña de interacciones y codependencias que derivan de él nos parece tan indiscutiblemente vital como la circulación de la sangre.

Pero ahora, el trabajo, considerado como el motor natural de la civilización, la regla histórica del juego económico, se ha vuelto una entidad desprovista de contenido. Nuestras concepciones del trabajo y por consiguiente del desempleo en torno de las cuales se desarrolla (o se pretende desarrollar) la actual política neoliberal se han vuelto ilusorias, y nuestras luchas motivadas por ellas son tan alucinadas

como la pelea de Don Quijote de la Mancha con los molinos de viento.

En *La condición humana*,<sup>1</sup> Hannah Arendt (1906-1975) se centra en una discusión sobre la labor, el trabajo y la acción refiriéndose primeramente a las capacidades humanas cuyo fin ha sido la atención de las necesidades vitales: comer, beber, dormir, protegerse... Lo mismo que al desarrollo ontológico en el ser humano de la capacidad de sentirse libre. Obra editada por primera vez en 1958 por la Universidad de Chicago, *La condición Humana* vale la pena releerse ahora que pareciera que el trabajo, como entidad histórico-económica, desaparece para dar lugar a otra realidad en la que lo más nefasto no es el desempleo en sí, sino el sufrimiento que engendra.

Me refiero a un tipo de desempleo que, creo, aún no se ha precisado ni definido en su forma contemporánea. *La condición humana* es precisamente una obra que nos puede hacer comprender cómo en la actualidad un desempleado ha dejado de ser objeto de esa marginación transitoria, ocasional, que sólo afecta a los sujetos de

<sup>1</sup> Arendt, Hannah (2005) *La condición humana*, Barcelona, Paidós.

determinados estratos sociales. El desempleo contemporáneo pertenece a una lógica neoliberal que supone la supresión de lo que Arendt explica en su obra como trabajo, es decir, las oportunidades de superación personal a través del trabajo.

Como anoté antes, el texto de Hannah Arendt está dividido en tres partes: Labor, Trabajo y Acción, correspondientes a las tres actividades fundamentales bajo las que se ha dado al ser humano la supervivencia en la tierra. Sería en la Acción donde más claramente se percibe la diferencia cualitativa que lo separa del resto de las especies de la naturaleza. La Labor se refiere a todas aquellas actividades humanas cuyo motivo esencial es atender las necesidades de la vida orgánica (comer, beber, dormir, vestirse, etcétera), y el Trabajo incluiría aquellas otras en las que el ser humano utiliza los recursos que obtiene de la naturaleza para producir objetos duraderos y, así, la Acción sería el momento en el que ha desarrollado su capacidad más profunda: la de ser libre.

Se sabe que hoy parecieran permanentemente cerrados los accesos que interconectarían Labor, Trabajo y Acción; se imprime a las actividades económicas, políticas y sociales un rumbo oficial basado en una carrera de fantasmas (los mandatos que retiran derechos y prestaciones a trabajadores en nuestro país, o que niegan la estancia legal a trabajadores mexicanos en todas las ciudades de los Estados Unidos), en una invención discursiva de sucedáneos, en una distribución prometida y siempre postergada de lo que ya no existe; se sigue fingiendo que se trata solamente de pasar las consecuencias malas y transitorias de errores reparables.

En México, siempre buen ejemplo, por las características identitario-culturales con las que somos educados, no se sabe si es cómico o siniestro que ante la falta constante, indesarraigable y creciente de puestos de trabajo se nos obligue a los millones de desempleados, cada día laborable de la semana, del mes, del año, a salir a la búsqueda “efectiva y permanente” de ese trabajo que ya no existe. Cada día, semana, mes, año, se nos condena a postularnos en vano, frustrados de antemano por las estadísticas.<sup>2</sup>

Una vez escuché decir a uno de mis profesores de sociología que para comprender la obra de Karl Marx en el siglo XXI es necesario comprender primero la obra de Hannah Arendt. La obra de Marx era una respuesta revolucionaria a aquella “contradicción social” que con la mejora del nivel de vida en los países de capitalismo hegemónico en el siglo XX, se dice quedó paliada de manera fundamental. En *La condición humana* Arendt apunta al corazón del problema al criticar la reducción del ser humano a un “animal laborans”, por ello la distinción entre el ser humano como “animal laborans” y como “homo faber” planteada en esta obra. Aunando a esto su concepto de Acción, Arendt desarrolla una diferente idea de la historia: una historia para la existencia en la que no cabría el conocimiento histórico neu-

<sup>2</sup> Hay algo de enseñanza, de proyecto realista para el futuro, en esas pequeñas actividades de “ayudantía general” que supuestamente remedan una “participación en el mundo del trabajo”, un símil de la entrada de los recién egresados de licenciatura a las grandes “empresas”, a la obtención de una plaza de docencia, y que en general obligan a realizar tareas imprecisas y mal pagadas como aprendices y marginados por no tener aún el insalvable posgrado.

tro, en la que hay revolución allí donde triunfa la Acción.

*La condición humana* es una obra que trasciende en esta era que pareciera hacer de los seres humanos algo superfluo. Superfluos en vista de cómo se descarta a hombres y mujeres en función de un mercado de trabajo errático, cada vez más virtual, un mercado del cual dependemos todos y nuestras vidas pero que no depende más de nosotros; de cómo con frecuencia no se nos contrata ni se nos contratará más, y cómo vegetan, sobre todo los jóvenes entre 18 y 30 años, en un vacío sin límites, degradante la mayoría de las veces, en el cual se las ven negras; de cómo, a partir de entonces, la vida los maltrata y se la ayuda a maltratarlos (cerveza todo el día, tabaquismo, marihuana, piedras de *crack*, bazuco, etcétera); de que pareciera haber algo peor que “la explotación del hombre por el hombre”: el volverse innecesario, inútil, temblar solo dentro de la masa...

La Edad Moderna trajo consigo la glorificación teórica del trabajo, cuya consecuencia ha sido la transformación de toda la sociedad en una sociedad de trabajo. Por lo tanto, la realización del deseo [de liberarse del trabajo], al igual que sucede en los cuentos de hadas, llega en un momento en que sólo puede ser contraproducente. Puesto que se trata de una sociedad de trabajadores que está a punto de ser liberada de las trabas del trabajo [por la automatización, el advenimiento del neoliberalismo político-financiero y la desaparición del modelo de Estado benefactor], y dicha sociedad desconoce esas otras activi-

dades más elevadas y significativas por cuyas causas merecería ganarse la libertad [...] Nos enfrentamos con la perspectiva de una sociedad de trabajadores sin trabajo, es decir, sin la única actividad que les queda. Está claro que nada podría ser peor (Arendt, 2005: 32).

Claro que Hannah Arendt diferencia en esta obra entre Edad Moderna y Mundo Moderno. Para esta autora, la primera comienza en el siglo XVII y termina a inicios del XX; mientras que, políticamente, el segundo, en el que hoy día vivimos, nace con las primeras explosiones atómicas... ¡Verdaderamente interesante! Aún más interesante la propuesta general de Arendt en este libro... ¿Cuándo se es sensible a la condición humana?.. ¿cuando nos cruzamos con ella en una novela o una película?.. ¿cómo moverse e indignarse durante el tiempo que dura la lectura o la proyección, con todo el ardor de una generosidad generalmente dormida. ¿La miseria y la injusticia no se nos aparecen, no las tomamos en serio, salvo cuando forman parte del orden del esparcimiento?.. ¿en ese momento nos apropiamos de ellas para disfrutar de emociones controladas, agradables?... En fin.

## BIBLIOGRAFÍA

Arendt, Hannah (2005) *La condición humana* Barcelona, Paidós.

Pedro Moreno Hernández  
Egresado de la licenciatura en sociología  
de la UAM Azcapotzalco



## SINOPSIS DE LOS ARTÍCULOS

“Corporeidad y simbolismo comunicativo en el rock clásico: el caso de Jim Morrison”

En el mundo occidental, fundamentalmente desde la década de los años 60 el cuerpo empezó a utilizarse como una vía para estereotipar a la sociedad, pero, paralelamente, también como una actitud contestataria sobre todo entre la juventud, algo que se manifiesta en mayor medida en el ámbito de la música de *rock and roll*. Uno de los principales exponentes de las diversas formas en que la corporeidad se convierte en una expresión de la sexualidad y una proyección del placer erótico es Jim Morrison, quien a pesar de haber fallecido hace más de tres décadas sigue teniendo un fuerte impacto entre los jóvenes y adultos, por sus mensajes profundamente polisémicos. Morrison, el auto-proclamado Rey Lagarto, es un exponente de la era que da inicio a la apertura de los sentidos hacia expresiones corporales pletóricas de libertad y, hasta la actualidad, sus seguidores en todo el orbe, retoman de su ídolo las simientes que sembró. En esta presentación realizamos un sucinto análisis historiográfico en el que se contextualiza al personaje en la época de la liberación sexual y de nuevas

expresiones artísticas como el Teatro Vivo encabezado por Julian Beck, además de estudiar los comportamientos de los fans de Jim Morrison en su tumba en el cementerio parisino del Père Lachaise.

“De la materialización de las identidades sexuales a través de los cuerpos”

En las sociedades contemporáneas es cada vez más evidente la presencia de sujetos y hasta colectivos que expresan de diversas maneras sus identidades sexuales: el hecho es significativo, pues es hasta principios de los años 70 que se empieza a dar una visibilización colectiva de estos sujetos a nivel internacional. Si bien en cada país y región se tienen formas particulares en las que se expresan estas identidades, también es un hecho de que entre algunos sectores sociales se adoptan modelos que van ganando prestigio a nivel internacional y que básicamente se promueven a través de los medios electrónicos. El asunto es importante sobre todo porque ha ido configurando toda una manera de expresión de dichas identidades que es posible reconocer en muy diversos contextos socioculturales. En este artículo me interesa

hacer un muy rápido repaso a algunas de esas expresiones con el fin de señalar el papel que en ello juegan muchos de los elementos que permiten la construcción del sujeto tal como lo señala Foucault. En este sentido, observo el papel que guarda la relación entre cuerpo, género, deseo intentando comprender el sentido que adquiere esta nueva forma de construir al sujeto.

“El cuerpo humano como instrumento subcultural. De los inicios del *heavy metal* al simbolismo ritual del *black metal*”

El cuerpo humano es un instrumento social que permite a los individuos construir símbolos, categorías, identidades e ideologías, mismas que cualifican fundamentalmente a los grupos subculturales. Sin embargo, los símbolos y significados sociales (incluyendo los símbolos corporales) insertos en las distintas comunidades subculturales son relativos, esto es, tienen validez y significado en un tiempo y espacio históricamente determinado. En este sentido, los partidarios del *heavy metal* son, indiscutiblemente, integrantes de un grupo subcultural que rechaza tajantemente la aceptación social de una música “común” y tradicional. En esta oportunidad nos dedicaremos a explorar, a partir del marco interpretativo que ofrece la antropología simbólica, los mensajes simbólicos y la revolución ideológica y corporal que provocó la música y representación escénica de Alice Cooper en la década de los setentas del siglo pasado. Dichos mensajes simbólicos-corporales, así como el maquillaje y la ideología de Cooper, tornan a este personaje en un precursor y referente inmediato del *heavy metal*, género musical que ha sufrido diversifi-

caciones a lo largo del tiempo y que actualmente, en el caso del *black metal*, sigue recurriendo a algunos de los mensajes corporales que en su momento desplegara Alice Cooper.

“La imagen grotesca del cuerpo femenino en las canciones de Molotov. ¿Hacia un nuevo tipo de grotesco realista?”

En este trabajo pretendo discutir la pertinencia de la aplicación de la noción Bajtiniana de realismo grotesco para analizar y comprender la significación del grotesco contemporáneo utilizado en algunas expresiones del *rock*, en particular el *punk* y el *hip-hop*. Para ello propongo analizar, específicamente, la imagen grotesca del cuerpo femenino en algunas canciones del grupo mexicano Molotov. Se trata de un análisis que, además de proponer una muy particular contextualización teórica, se realizó teniendo en cuenta las condiciones históricas en las que surge el grupo Molotov y el género de rock en el cual se inscribe su producción, para finalmente, y a partir del análisis de la canción, intentar responder a algunas preguntas en torno al carácter contestatario, subversivo y transformador del realismo grotesco contemporáneo.

“Cuerpos en papel: La representación del cuerpo juvenil en el fanzine”

El fanzine es una publicación alternativa cuyos orígenes se remontan a 1930. Desde su nacimiento fue un vehículo de comunicación entre jóvenes ávidos de nuevos medios de expresión. Esta práctica cultural se extendió rápidamente por diferentes países del mundo, y es hasta 1982 cuando aparece el primer fanzine en Mé-

xico. Estas publicaciones continúan siendo una forma de comunicación entre diferentes culturas juveniles de la actualidad. El fanzine ha generado su propia estética y en sus páginas se encuentran diferentes representaciones de las experiencias cotidianas de sus realizadores, estas representaciones maneras. La realización de un fanzine implica una serie de procesos que involucran –entre muchos otros elementos– lo lúdico, una estética del abigarramiento, y diferentes formas de representar el cuerpo de los realizadores y de otros actores que con emplazados dentro de un contexto simbólico que implica adscripciones identitarias, posturas ideológicas, críticas sociales, y otras formas de expresión de sus realizadores. Este proceso conlleva un despliegue de imaginarios a partir de los cuales se puede entender no sólo la concepción del cuerpo de diferentes grupos juveniles, sino las experiencias de los fanzineros percibidas a través de sus cuerpos y traducidas en imágenes en papel.

“Pornografía hipertélica: cuerpo y obscuridad en el arte contemporáneo”

La noción de pornografía hipertélica puede convertirse en un concepto bastante sugerente a la hora de problematizar ciertas formas y prácticas cercanas a la pornografía que emergen al interior del discurso artístico contemporáneo. En este trabajo intento rastrear algunas de sus manifestaciones más interesantes, presentes en una serie de obras que prefiguran un nuevo entramado, un nuevo texto pornogramático, tejido ya no únicamente en el universo letrado de la literatura erótica, sino en el universo post-letrado

de la fotografía erótica y del *body art*. Es decir, el pornograma, como fusión del cuerpo y la escritura, puede inscribirse tanto en el espacio narrativo como en el espacio imagístico, sin embargo, las formas más extremas de pornografía hipertélica toman al cuerpo como espacio de inscripción y a la imagen fotográfica como forma de representación o, para ser más exactos, de simulación. Mutación pornogramática: de la pornografía a la pornoimagología, del discurso al cuerpo y del cuerpo a la imagen, o bien, del discurso del cuerpo al cuerpo de la imagen, lo porno-gramático como fotografía.

“El verdadero Bulnes”, a propósito de las polémicas en torno a Juárez (1904-1906)

*Sine ira et studio*. –Sin enojo ni parcialidad– Así, como señalaba la máxima de Tácito, se puede calificar el espíritu del artículo *El Verdadero Bulnes*. En éste, se hace un recuento de las principales obras del controvertido y a veces mal entendido Francisco Bulnes. Historiador de tendencia positivista que inicia, en pleno porfirato, la crítica –a veces feroz– a la figura idealizada y casi mítica de Benito Juárez. Con brevedad se puede conocer de manera sistemática y ordenada una visión de conjunto de la obra bulnesiana que tiene ver con el periodo del conflicto liberal-conservador. Además, destaca la influencia retórica en la propia escritura de Bulnes, hecho no menos importante, ya que éste le criticaba al modelo retórico la visión de hacer del héroe el impulsor de los grandes cambios que forjaron la nación –antropolatría como él la llama–; idea que “borraba mil héroes” de los anales de la historia.

“Ficcionalización de la experiencia lésbica en tres cuetos de autoras mexicanas”

Este trabajo examina el tratamiento del tema lésbico a partir tres obras que retoman el cuerpo femenino como un ancla de experiencia y una posibilidad exploratoria del tema. En este orden, se examinan las estrategias empleadas en cada obra para referir la experiencia sexual y amorosa en cuestión; asimismo, se muestra la manera en que lo femenino aparece en el campo literario con transgresiones de ciertos órdenes y mediante figuraciones textuales.

“Entre el arraigo y la diáspora (Una mirada a la literatura haitiana en francés)”

La literatura americana, en su gran mayoría, tiene su base en un profundo sentimiento de nacionalismo. Un ejemplo de ello, es la literatura haitiana, donde los temas más recurrentes tienen que ver, de manera clara, en crear un sentimiento nacional y nacionalista en sus lectores. Podemos encontrar así una basta producción literaria, que va desde inicios del siglo XIX donde el rasgo esencial son las múltiples manifestaciones de una literatura militante y de acción, estas llevada a cabo por un movimiento indigenista que intenta-

ba reivindicar la pertenencia a una raza y a una cultura con arraigo a la tierra. Por otro lado, una producción literaria de calidad, que fue publicada en el extranjero desde las primeras décadas del siglo XX, donde si bien siguen inspirándose en temas vinculados con la tierra natal, su inmigración impuso una gama más amplia de preocupaciones inherentes al proceso de adaptación a su nuevo contexto.

“El sentido apostólico de la identidad docente de Gabriela Mistral”

Este artículo tiene como base documental, además de la poesía de Gabriela Mistral, la correspondencia que Alfonso Reyes sostuvo por un largo periodo con la escritora chilena. En ese trato amistoso e intelectual se destaca el periodo que corresponde a la decadencia física de Mistral. Poco antes de morir, Gabriela Mistral se dirigió a Reyes con el propósito de compartir sus dolencias. En esa ocasión, la escritora vuelve sobre un tema que le resulta especialmente cercano: su pasado como maestra de escuela rural, evocado desde una perspectiva cristiana. La representación simbólica del magisterio con base en una sólida matriz cultural propia del cristianismo es el objeto primordial del estudio que aquí se presenta.

## COLABORADORES

### **Elsa Muñiz García**

Doctora en Antropología Histórica, e investigadora nacional Nivel 1; autora de *El enigma del ser: la búsqueda de las mujeres*, UAM, 1994; y *Cuerpo, representación y poder: México en los albores de la reconstrucción nacional (1920-1935)*, UAM/Miguel Ángel Porrúa, 2002. Ha participado en libros colectivos como *Nuevas ideas; viejas creencias*, UAM; *Tiempo y Significado*, Plaza y Valdés; *Voces disidentes*, Taurus, en prensa. Ha colaborado en diversas revistas especializadas como *Acta Sociológica*, *Fuentes Humanísticas*, *Cuicuilco*, *Alegatos*, *Omnia*, *Nueva Antropología*.

### **Patricia Fournier García**

Es Licenciada en Arqueología por la ENAH, Maestra en Artes con especialidad en Antropología por la Universidad de Arizona y Doctora en Antropología por la UNAM, además de que cuenta con posdoctorado por la Smithsonian Institution en Estados Unidos. Es profesora de tiempo completo del posgrado en Arqueología de la ENAH e investigadora asociada en la sección de antropología del Museo de Historia Natural de la Smithsonian Institution en Estados Unidos. Ha publicado múltiples artículos y libros en México y Estados Unidos, principalmente. Es integrante del Sistema Nacional de Investigadores (nivel II) y de la Academia Mexicana de Ciencias, además de que es profesora con perfil deseable PROMEP y líder del cuerpo académico "Arqueología e Historia de las Sociedades Complejas". Las principales líneas generativas y de aplicación del

conocimiento que actualmente desarrolla son Antropología Simbólica, Etnoarqueología y Arqueología Histórica.

### **Luis Arturo Jiménez Medina**

Tiene las licenciaturas en Economía por el IPN y de Etnología por la ENAH; es maestro en Antropología Social por la ENAH y está elaborando la tesis para optar por el grado de Doctor en Antropología también por la ENAH. Es profesor-investigador de tiempo completo del Colegio de Antropología Social de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; ha publicado un libro y varios artículos en publicaciones nacionales e internacionales. Es profesor con perfil deseable PROMEP. Las principales líneas generativas y de aplicación del conocimiento que actualmente desarrolla son religión e identidad, así como la cuestión indígena desde las disciplinas de la antropología social, cultural y simbólica.

### **Mauricio List Reyes**

Es Profesor Investigador de Tiempo Completo del Colegio de Antropología Social de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Cursa el Doctorado en Antropología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Es Maestro en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Maestro en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Fue distinguido con la Medalla al Mérito Universitario otorgada por la

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas como: *Géneros* de la Universidad de Colima; *Alteridades*, *Cuicuilco*, e *Inventario Antropológico*. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales relativos a los temas de: género, sexualidad, diversidad sexual, estudios urbanos y patrimonio cultural.

### **Stephen Castillo Bernal**

Licenciado en Arqueología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia desde 2003 y actualmente cursa la maestría en Arqueología en la misma institución. Sus investigaciones se centran en los modos de trabajo y la injerencia social-simbólica de la lítica tallada de Región de Tula y de la zona maya de Tabasco. Ha realizado evaluaciones y proposiciones epistemológicas de posiciones teóricas en arqueología, así como de modelos de caracterización de entidades sociopolíticas complejas. Ha publicado artículos en revistas especializadas como *Cuicuilco*, en tanto que otros se encuentran en prensa en las revistas *Mirada Antropológica*, *Boletín de Antropología Americana* y *Dimensión Antropológica*. Ha participado en congresos nacionales y en uno internacional referidos, tanto a problemáticas arqueológicas como de antropología simbólica. Ha formado parte de los proyectos Distrito Alfarero del Valle del Mezquital (ENAH/INAH), Moral Reforma, Tabasco (INAH) y Producción e Intercambio de Cerámica en Asentamientos de las Provincias Internas del Norte de la Nueva España (ENAH/INAH/Smithsonian Institution). Participó como corrector de estilo en el *Boletín de Antropología Americana* y es el actual Asistente Editorial de la Revista *Cuicuilco* de la ENAH.

### **María del Carmen de la Peza Casares**

Licenciada en Ciencias y Técnicas de la Información por la Universidad Iberoamericana. Doctora en Filosofía por la Universidad de Loughborough, Inglaterra. Profesora Titular "C" de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Es Coordinadora del Doctorado en Ciencias Sociales en la UAM-X.

### **Aída Analco Martínez**

Licenciada en Comunicación Social por la UAM-Xochimilco y Maestra en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Trabajó en el Instituto Mexicano de la Juventud de 1996 al 2000 en las áreas de Radio Volar Distinto, Identidades Juveniles y Fomento a Organizaciones Juveniles, entre otras. Desde hace 8 años ha trabajado con diferentes culturas juveniles, y desde hace 6 años se dedica a la investigación sobre estos grupos. Coautora del libro *Del negro al blanco. Breve historia del Ska en México* editado por el Instituto Mexicano de la Juventud y la Secretaría de Educación Pública en el año 2000. Su tesis de maestría *El fanzine como representación del imaginario juvenil urbano* obtuvo el segundo lugar el Concurso Nacional de Tesis sobre Juventud. Ha participado en la organización y realización de conciertos, exposiciones, programas de radio, así como en la elaboración de fanzines. Actualmente realiza investigaciones sobre el tema de la juventud y es docente en la carrera de Antropología Social de la Escuela Nacional de Antropología e Historia impartiendo las materias: Antropología Urbana, Etnografías de la Ciudad I y II.

### **Fabián Giménez Gatto**

Es Profesor de Filosofía por el Instituto de Profesores Artigas (Montevideo, Uruguay), Maestro en Filosofía por la Universidad Iberoamericana y Doctor en Filosofía por la misma universidad. Desde enero de 2004, es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Conacyt). Fue director del Colegio de Filosofía de la Universidad del Claustro de Sor Juana desde enero de 1999 hasta enero de 2004. Actualmente, es profesor de la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes. El Dr. Giménez es co-autor –con el profesor Alejandro Villagrán– del libro *Estética de la oscuridad. Posmodernidad, periferia y massmedia en la cultura de los noventa* (Montevideo, Trazas, 1995). Ha colaborado en varios libros colectivos y ha publicado más de 30 artículos de diversa índole (estudios culturales, estética, filosofía de la imagen) en revistas y suplementos culturales, en Uruguay, México y Estados Unidos; así como algunos ensayos sobre

pensamiento contemporáneo en diferentes publicaciones universitarias nacionales y extranjeras.

### **María Luna Argudín**

Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Doctora en Historia por El Colegio de México. Licenciada en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora Investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco. Entre sus mejores publicaciones se encuentran “La estabilidad política y la modernización económica, 1876-1908”, en Gloria Villegas (coord.) *Enciclopedia Parlamentaria*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1997; “Ni convención revolucionaria ni dictadura presidencial: apuntes de José María Velasco”, en *Metapolítica, Revista trimestral de Teoría y Ciencia Política*, Vol. 2, No. 5, enero-marzo de 1998, pp 139-148; “Del culto católico y del culto patrio (1521-2000)”, en Benjamín Mayer (coord.) *Ateologías y reenvíos de la laicidad*, del año 2002.

### **Elena Madrigal**

Maestra en retórica y composición inglesas por Texas Christian University. Candidata a doctora en literatura hispánica por el Colegio de México con una tesis sobre la poética de Julio Torri. Ha publicado ensayos sobre escritores hispanoamericanos; ha ofrecido conferencias sobre temas literarios, retóricos y lingüísticos en México, Estados Unidos y Cuba y algunos de sus cuentos han aparecido en diversos medios. Es profesora adscrita a Lenguas Extranjeras de la UAM-Azcapotzalco e integrante del Grupo de Investigación en Lingüística Aplicada.

### **Laura López Morales**

Licenciada en Letras Francesas (UNAM) y Doctora en Literatura Francesa contemporánea (Universidad de Caen, Francia). Profesora de Tiempo Completo Titular C y coordinadora de las Cátedras Extraordinarias “Roland Barthes” y de la “Margaret Atwood-Gabrielle Roy”, en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Investigadora Nacional de 1992 a 2001. Recibió las Palmas Académicas del Gobierno de Francia y la Orden de los Francófonos de América del gobierno de Quebec. Sus investigaciones se centran en las diferentes literaturas en lengua francesa sobre las que ha impartido cursos, seminarios y conferencias y publicado varios títulos: *Decir la diferencia, Literatura Francófona, I: Europa II: América III: África*, entre otros.

### **Leonardo Martínez Carrizales**

Doctor y Maestro en Letras Mexicanas. Miembro del SNI. Su libro más reciente es *El recurso de la tradición. Jaime Torres Bodet ante Rubén Darío y el modernismo* (UNAM, 2006). También es autor, entre otros libros, de la edición, el estudio introductorio y la anotación de la correspondencia Alfonso Reyes/Enrique González Martínez, *El tiempo de los patriarcas. Epistolario 1909-1952* (FCE, 2002). Su línea de trabajo es el estudio de las formas de representación simbólica de las élites intelectuales de México en los siglos XIX y XX. Actualmente prepara un libro sobre la representación del hombre de letras en México entre los años 1805 y 1876.

**Simposio**  
**Aculturación y transculturación**  
**Las diversas voces de América**

Margarita Alegría de la Colina  
Coordinadora



SERIE MEMORIAS  
BIBLIOTECA DE  
CIENCIAS SOCIALES  
Y HUMANIDADES

UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

Azcapotzalco

Silvia Pappé  
**Estridentópolis:**  
urbanización y montaje



UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA  
Casa abierta al tiempo **UAM**  
Azcapotzalco

*c o l e c c i ó n e n s a y o s*

Vicente  
Francisco Torres



UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA



Esta narrativa mexicana